

El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas interpretaciones

Miguel Vedda (compilador)



El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas interpretaciones

**El realismo en la Literatura Alemana.
Nuevas interpretaciones**

Miguel Vedda (compilador)

Cátedra: Literatura Alemana



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano Héctor Hugo Trincheró	Secretario General Jorge Gugliotta	Coordinadora Editorial Julia Zullo
Vicedecana Ana María Zubieta	Secretario de Investigación Claudio Guevara	Consejo Editor Amanda Toubes
Secretaría Académica Graciela Morgade	Secretario de Posgrado Pablo Ciccolella	Lidia Nacuzzi Susana Cella
Secretaría de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Myriam Feldfeber Silvia Delfino
Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Silvana Campanini	Subsecretario de Publicaciones Rubén Mario Calmels	Diego Villarroel Germán Delgado Sergio Castelo
	Prosecretario de Publicaciones Matías Cordo	Dirección de Imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Libros de Cátedra

Edición: Liliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Magali Canale-Fernando Lendoiro

Versión digital: María Clara Diez, Paula D'Amico



El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas interpretaciones / compilado por Miguel Vedda. - 1a ed. -
Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011.

410 p. ; 20x14 cm. - (Libros de Cátedra)

ISBN 978-987-1785-13-1

1. Teoría literaria. I. Miguel Vedda, comp.
CDD 889

Adaptación a libro digital a cargo de Walter Damián Micheloud en el marco de la Pasantía de Práctica Profesional en Instituciones Públicas u ONG

ISBN: 978-987-1785-13-1

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Presentación

Compuestos por investigadores argentinos y europeos, los artículos que integran esta compilación ofrecen variadas formas de aproximación a la literatura del período realista, tal como se ha desarrollado en los países de habla alemana. Sin procurar abarcar la considerable diversidad de manifestaciones del realismo literario, el volumen se concentra en algunos casos representativos correspondientes a diferentes géneros pero, sobre todo, a aquellos que gozaron de un particular florecimiento durante el período indicado: la novela social, la novela corta, el ensayo, el drama histórico, el cuento maravilloso artístico (*Kunstmärchen*), la literatura policial (*Kriminalliteratur*).

Es conocido el hecho de que el realismo estético se desarrolló, en el ámbito de lengua alemana, con un notable retraso en comparación con lo ocurrido en países como Francia e Inglaterra. Ello no ha impedido que –gracias a autores como Georg Büchner y Heinrich Heine, Jeremias Gotthelf y Adalbert Stifter, Gottfried Keller y Theodor Fontane, para nombrar solo a algunos de los escritores examinados en el presente volumen– la literatura realista alemana haya realizado aportes sustanciales para una poética que, en el plano

europeo, solemos asociar con nombres tan relevantes como los de Balzac, Dickens o Tolstoi. Esperamos que esta compilación permita cubrir un importante *desideratum* en el campo de la germanística de lengua castellana.

Miguel Vedda

Vormärz¹ y Biedermeier,² realismo y época de la fundación del imperio³

Werner Jung (Universidad de Duisburg-Essen)

La profusión de denominaciones remite a la problemática de la periodización, refiere a la dificultad para una formación de paradigmas. Más concreta es en esto la acotación temporal; se alude al lapso de tiempo que va de 1830 a 1890; es decir, la época posterior al “final del período artístico”, más o menos hasta el comienzo del Naturalismo. Se trata del siglo XIX burgués, de aquellos “buenos viejos tiempos” (a juicio de la burguesía de los decenios posteriores), cuando la felicidad solamente podía ser celebrada en la intimidad del

-
- 1 El *Vormärz* o premarzo: los años anteriores a la revolución alemana de 1848, ocurrida entre marzo del mismo año y finales de 1849, que sigue a los tumultos en Italia en enero y la revolución de febrero en Francia. (N. T. = Nota de la traductora)
 - 2 El término, paralelo al anterior, pero referido más específicamente al arte, la literatura y la moda, alude al período de tiempo comprendido entre el Congreso de Viena (1815) y la Revolución de 1848 en Alemania. El término fue extraído de la figura literaria de Gottlieb Biedermeier, el provinciano e ingenio pequeño burgués protagonista de las obras satíricas de Ludwig Eichrodt y Adolf Kussmaul, y alude, en principio, al estilo decorativo del interior burgués, de carácter privado e intimista. Posteriormente, trasciende al ámbito estético-literario y cultural, cuya caracterización sentimental e intimista resulta perceptible en la sátira bondadosa, realista y expresamente conservadora del mundo burgués. (N. T.)
 - 3 Jung, Werner, “Vormärz und Biedermeier, Realismus und Gründerzeit”, en *Kleine Geschichte der Poetik*. Hamburgo, Junius, 1997: 115-135. Traducido y publicado por gentil autorización del autor. Traducción de Mariela Ferrari.

hogar y la creciente prosperidad económica todavía podía ser pensada de manera relativamente apromblemática en conjunción con un *télos* histórico.

Hay también aquí, sin embargo, un antes y un después; es decir, tanto una burguesía de convicción enteramente democrática y liberal, entre los años 1830 y 1848, como también una que viró hacia el conservadurismo nacionalista en las décadas posteriores a 1848. El punto de referencia es el año de la revolución de 1848, que representa la encrucijada de los caminos. Y el fracaso de esta revolución (no en último lugar en el marco de toda Europa) lleva a una estrategia de repliegue, es decir, a la autoconservación y a la legitimación de los derechos de propiedad, y se esfuerza temerosamente por establecer una barrera respecto de las clases inferiores; en última instancia, reacciona de forma claramente fóbica frente a las actividades socialistas o liberales de izquierda.

El historiador Guy Palmade caracteriza a la burguesía alemana del siglo XIX de la siguiente manera:

El burgués a la manera antigua existía desde mucho antes del origen de la industria. Vivía en una ciudad antigua, que miraba con orgullo sus pasados y sus libertades. Su familia había investido una posición honrosa durante varias generaciones y, en algunas ciudades que permanecían libres, retuvo este privilegio mediante el derecho electoral censal. Aquí, se trataba de un grupo social al que sus normas de conducta, su tradición y, sobre todo, su cultura le concedían una impronta unitaria. En algunas ciudades apenas industrializadas, permitía preservar su carácter cerrado. En otras partes, como en Hamburgo, Frankfurt, Colonia y Düsseldorf se unió a los comerciantes burgueses. La tradición cultural permaneció viva. Cada ciudad poseía su academia, su sala de conciertos, su biblioteca. Los niños asistían al bachillerato. Médicos, abogados, profesores y funcionarios eran, en esencia, los herederos de esta antigua burguesía. En cambio, la

burguesía comercial fue el motor de la revolución económica. Grandes comerciantes, propietarios de fábricas con más de cincuenta trabajadores, banqueros, en total, unas diez mil personas constituían la gran burguesía. Comerciantes, pequeños empresarios, médicos, abogados y otros profesionales independientes pertenecían a las capas medias burguesas (Palmade, 1980: 169).

Palmade diferencia, pues, entre una alta burguesía, los burgueses de la ciudad, y una nueva gran burguesía; y considera principalmente que la gran burguesía es innovadora, en tanto impone nuevos modos de producción e impulsa el proceso de tecnificación. De manera paradójica, no obstante, esto se conecta con un *habitus* que se apoya estrechamente en los modelos de pensamiento y de comportamiento aristocráticos. En cambio, la burguesía culta posterior⁴ se asienta sobre tradiciones, sobre normas y valores esencialmente ilustrados que, sin duda, comenzaban a resultar tan anacrónicos como, al mismo tiempo, continuaban simplemente desarrollándose de manera dogmática. La tragedia burguesa de Hebbel *María Magdalena* es el ejemplo literario probado de ello: la puesta en escena de un catálogo de virtudes de una burguesía venida a menos. Partes de esta pequeña y media burguesía se mantienen siempre al borde de la pauperización, del empobrecimiento mediante la desaparición de sectores profesionales y la concentración económica creciente, el desplazamiento del artesanado por la industria, etc.

Naturalmente, la literatura no puede cristalizarse en ángel de la resurrección de la historia, y tampoco lo hace. Asimismo, en cierto sentido, sirve para denunciar el índice de desarrollo humano y social de una manera tanto dialéctica como, en cierto modo, compleja. Así no solo en Alemania,

4 La burguesía ilustrada o culta [*Bildungsbürgertum*] posee una formación académica o profesional y una orientación ideológica diversa de la de la nueva gran burguesía [*Großbürgertum*]. [N. T.]

sino en todo el territorio europeo, los años entre 1830 y 1848 son una época de insurrección, de fermentación, de lucha por la imposición de las libertades democrático-burguesas (el derecho al voto, la libertad de prensa, el derecho a la libre asociación) y de resolución violenta de las contradicciones. Al mismo tiempo, fáctica y simbólicamente, la época del Clasicismo y del Romanticismo, tal como del Idealismo, es llevada a la tumba: Goethe y Hegel mueren y dejan atrás un desconcierto irritante. En Alemania, los Jóvenes Alemanes contribuyen significativamente a definir el acontecer literario. Se llaman Theodor Mundt y Karl Gutzkow, Heinrich Laube y Ludolf Wienbarg, por ejemplo, los Jóvenes incitadores y literatos de tendencia que, en términos de la teoría estética y de la práctica artística, querían unir de la manera más estrecha la literatura con las luchas de la época. Por aquí deberían agregarse todavía Heine (con reservas), en todo caso también Börne y Büchner, por último líricos revolucionarios tales como Freiligrath o Herwegh –la férrea alondra del proletariado (Engels)–.⁵ Está a disposición la antigua idea de autonomía. La poesía debería ponerse nuevamente en obra de manera comprometida, en forma democrática y partidaria.

Pero la época de los Jóvenes Alemanes y su ofensiva duró muy poco; aparte de esto, la productividad poética es más bien modesta, por más que sus reflexiones teórico-estéticas o poetológicas sean hasta cierto punto explosivas y posean valor declarativo. La revolución de 1848, o, dicho más exactamente: el fracaso de este movimiento, condujo al desencanto, a la resignación, al pesimismo o, al menos, a la pérdida del compromiso. Tampoco es de extrañar que las opciones en cuanto a lo ideológico y a la visión del mundo, por un lado, se aparten completamente del idealismo de procedencia hegeliana y que

5 Heinrich Heine dedica el poema a Georg Herwegh, cuya primera línea está encabezada por el saludo: *Herwegh, du eiserne Lerche* ("Herwegh, férrea alondra"). Engels cita esta línea, con el agregado reproducido por Jung. [N. T.]

en la filosofía de Schopenhauer, por el otro, desplieguen su eficacia las reflexiones cientista-positivistas⁶ o materialistas y propias de las ciencias naturales. La literatura de tendencia y partidista, bajo el signo de la democracia y del liberalismo político, debe ceder ante un realismo que está poéticamente mitigado, de manera idealista-poética, con un estilo bien burgués y bien alemán y por lo tanto se llama también, por ejemplo, “idealrealismo” (*Idealrealismus*). En esto se denotan, como ya veremos, varias cosas: la distancia y la clara delimitación con respecto a los realismos europeos, con respecto a Balzac y Flaubert, a Dickens o los rusos; el énfasis sobre la armonía y la reconciliación hasta llegar a la transfiguración, lo cual implica evitar lo negativo, los lados sombríos de la sociedad. Se alude a la estigmatización de lo feo y, bajo este rótulo, siempre caen, por regla general, contenidos socialmente chocantes: miseria y criminalidad, enfermedad y prostitución, todo lo que podría hacer descascarar el barniz de una prosperidad creciente. En ese punto, todos los realistas alemanes están de acuerdo, llámense Immermann o Ludwig, Freytag o Spielhagen, Storm o Keller, Fontane e incluso Raabe. La precisión en lo privado y lo individual, el realismo del detalle enfocado en la cotidianidad burguesa se detiene, sin embargo, siempre que la arena⁷ amenaza con detener los engranajes de la sociedad. ¡Por eso, o bien los ojos cerrados, o bien ponerse los lentes color de rosa!

De allí que lo que conviene muy específicamente a la burguesía alemana sea aquel material de lectura popular que transfigura, al estilo de la materia épica en verso, desde un pasado inmemorial, y, por eso, inofensivo: *Der Trompeter von*

6 El cientismo es una corriente positivista decimonónica para la cual el método de las ciencias naturales es superior a cualquier otra forma de comprensión fenomenológico-filosófica. El término fue acuñado por el biólogo francés Félix le Dantec (1869-1917).

7 Jung realiza un juego de palabras que remite al asesinato del dramaturgo y político August von Kotzebue por parte de Karl Ludwig Sand (“arena”), miembro de una asociación estudiantil liberal.

Säckingen [*El trompetista de Säckingen*], de Joseph Victor von Scheffel ([1854] 1892 en la edición 200^a) o *Dreizehnlinden* [*Trece tilos*], de Friedrich Wilhelm Weber ([1878] 1893 en su edición 60^a). A esto se añaden las revistas familiares,⁸ que ganan terreno de manera vertiginosa en la segunda mitad del siglo, como *Gartenlaube* (desde 1853, 382.000 ejemplares en 1875), *Daheim* (desde 1864, con una tirada de 70.000 ejemplares en 1870), o *Über Land und Meer* (desde 1858),⁹ para la que escriben Storm y Keller, entre otros. La ética desplaza la estética; la recta convicción moral, en la que hay que introducir al público, e incluso intensificar, triunfa sobre las cuestiones de la forma artístico-literaria.

Sin embargo, entonces, al fin, ese es el punto de acuerdo en el que los literatos del *Vormärz* se encuentran con los realistas de la segunda mitad de siglo: en lugar de la tendencia claramente de izquierda, después apareció la no menos tendenciosa mistificación de derecha.

Los Jóvenes Alemanes no son ningún grupo literario en sentido estricto, las figuras son demasiado opuestas para esto. Sin embargo, los une el hecho de compartir un sentimiento vital expresado intensamente, que es sobre todo un sentimiento de época, como escribe Wulf Wülfing:

Los impulsos que movilizan este sentimiento no se remontan tanto a las reflexiones sobre el destino del hombre en general, por ejemplo, sino que reciben su fuerza de la conciencia de vivir en una situación histórica determinada, que, como se sentía entonces, plantea nuevas tareas a una nueva generación (Wülfing, 1978: 104).

8 Las revistas familiares (*Familienblätter*) son un tipo de revista o publicación de tipo folletinesco, que posee una significativa popularidad durante la segunda mitad del siglo XIX, debido a su bajo precio y su orientación social conservadora, defensora de la "armonía familiar". [N. T.]

9 *Gartenlaube*: "Glorieta"; *Daheim*: "En casa"; *Über Land und Meer*: "Por tierra y mar". [N. T.]

Las consignas de la Joven Alemania, sus ideologemas, rezan libertad y emancipación, rehabilitación de la carne y de la sensorialidad, liberación de la mujer, prohibición de la censura, libertad de prensa, democracia. A favor de esto se comprometen en panfletos y tratados, en ensayos teóricos, pero también en cuentos y novelas. Entre las obras más conocidas, que el movimiento produjo en unos pocos años, se cuentan *Das junge Europa* [*La joven Europa*] (1833-1837) y *Reisenovellen* [*Novelas cortas de viaje*] (1834-1837), de Heinrich Laube; *Moderne Lebenswirren* [*Complicaciones de la vida moderna*] (1834) y *Madonna* (1835), de Theodor Mundt; *Wally, die Zweiflerin*, [*Wally, la escéptica*] (1835) y *Die Ritter vom Geiste*, [*Los caballeros del espíritu*] (1850-1851), de Karl Ferdinand Gutzkow –por cierto, esta última fue escrita y publicada recién mucho después del final del movimiento–. Junto a estos textos en prosa, que pueden ser calificados en su totalidad de novelas de época, porque llaman la atención sobre las circunstancias o anomalías internas de la sociedad de manera absolutamente perspicaz, hay que nombrar todavía, de todos modos, los trabajos teóricos de Ludolf Wienbarg y Mundt. Por ejemplo, los *Ästhetische Feldzüge*, 1834 [*Campañas estéticas*] de Wienbarg son los primeros que entonan la ofensiva de los Jóvenes Alemanes, y caracterizan la distancia con respecto a la generación de los clásicos y románticos; Theodor Mundt escribe una estética sistemática (1845), que toma posición en el campo de batalla a distancia de las fuerzas más numerosas de Hegel, y una *Geschichte der Literatur der Gegenwart* [*Historia de la literatura del presente*] (1842), bajo la cifra de la renovación de los Jóvenes Alemanes.

Tanto en Mundt como en Wienbarg se encuentra en el centro la valoración de que la literatura tendría que “ser expresión tanto de la individualidad del sujeto aislado como del pueblo” (Witte, 1980: 72). Por ello, esta individualidad es enarbolada claramente como burguesa y contrapuesta polémicamente al aristocratismo, también en la literatura. Eso

se expresa además explícitamente en la alta valoración de la prosa (Mundt publicó en 1837 un libro titulado *Die Kunst der deutschen Prosa* [*El arte de la prosa alemana*]) y la preferencia por formas tales como el informe de viajes, el epistolario o también el suplemento cultural. De esta manera, en cierto modo, se instala un “anticanon”. Para Wienburg, la formación política es más importante que la estética. En consecuencia, él exige que “el sentimiento nacional preceda al sentimiento por lo bello y la formación política preceda a la estética” (Wienburg, 1919: 7). Con este ánimo escribe sus veinticuatro conferencias, *Ästhetische Feldzüge*, que se dirigen, como dice en su dedicatoria, a la Joven Alemania, y que Wienburg caracteriza de la siguiente forma:

Pero quien escribe a la Joven Alemania, declara que no reconoce a aquella antigua nobleza alemana que condena a que se hunda en las bóvedas sepulcrales de las pirámides egipcias aquella erudición muerta de la vieja Alemania y que declara la guerra a todo antiguo “filisterio”¹⁰ alemán y está dispuesto a perseguirlo sin compasión hasta debajo del borde de la bien conocida gorra de dormir (ibíd.: V; cf. también Wülfing, 1978: 34).

Bajo el signo de la democracia, se anuncia la lucha contra la época de la nobleza de las pelucas¹¹ en su totalidad, una “lucha contra los principios aristocráticos” mediante la que, como cree Laube, la literatura habría llegado “ya a las alturas del democratismo” (Laube, cit. en Wülfing, 1978: 29). No obstante, los Jóvenes Alemanes se quejan de que ellos, como

10 El término es un neologismo que reúne los significados de “falansterio” y “filisteo”. En el sistema socialista utópico de Charles Fourier, el falansterio designa la comunidad autónoma de producción y consumo y, simultáneamente, el edificio en que habitaba cada una de las falanges en que dividía la sociedad. Por otro lado, la acusación de “filisteo” refiere al burgués (antiguo), y se identifica con la pedantería y la estrechez de miras. [N. T.]

11 Se refiere a la coleta que utilizaban los nobles como marca de clase. [N. T.]

punta de lanza del movimiento democrático, a decir verdad, todavía no tienen ningún público; de que primero deberían crearlo o conseguirlo escribiendo. Gutzkow se queja de la “inexistencia de un público alemán” (Gutzkow, cit. en Wülffing, 1978: 38), lo que él atribuye globalmente a la estrechez de miras y la atomización de Alemania en provincias. Falta una opinión pública crítica, aún más una metrópolis espiritual. Alemania es un singular rincón, por cierto, muy apartado de la “felicidad en el rinconcito” anteriormente asociada con ella. La Joven Alemania –en esto concuerdan todos sus representantes– debe entonces crearse primero su público y, por cierto, un pueblo maduro que se reúna bajo el estandarte de la democracia y del liberalismo.

A modo de cierre, Wienbarg recoge todavía los diferentes aspectos en la última de sus conferencias estéticas, cuando escribe:

Por un lado, la nueva prosa se hizo más vulgar, traiciona su origen, su comunidad con la vida; por otro lado, revela su carácter guerrero, su lucha contra la realidad, de manera más audaz, más innovadora en cuanto a sus expresiones, sobre todo sus relaciones con la hermana francesa, a la que debe muchísimo. Desde la Revolución Francesa, el prosista alemán se ha transformado en dueño y señor del inmenso material de la lengua, y justamente mediante los escritos franceses [...] (Wienbarg, 1919: 244).

Entonces, una vez más los puntos fundamentales: en lugar de una poesía transfiguradora, de una poesía que mediante un Romanticismo *kitsch*, malentendido, se ha metido entre los engranajes de la trivialidad, se coloca la prosa, que se inmiscuye, que se tornó vulgar, es decir (por completo de acuerdo con Hegel), que está orientada según la vida cotidiana práctica de los burgueses y que históricamente proviene de las innovaciones producidas desde la Revolución

Francesa (la prensa, el suplemento cultural, la prosa de intervención), cuya “función apelativa” se encuentra, por consiguiente, en el foco (cf. Nies, 1988: 250 y ss.). En esto, como precursores, los Jóvenes Alemanes invocan una y otra vez a Heine y a Börne como al programa estético subyacente, que desemboca en conceptos como “ingenio”, “ironía”, “sátira” o “humor”. Debe señalarse una distancia crítica con respecto al propio tiempo y al presente, como también un comentario irónico-ingenioso de las relaciones sociales. Además, esto implica el concepto de subjetividad con respecto a la nueva literatura en prosa, lo que Heinrich Laube expresa así: “Una época crítica de la historia mundial va acompañada de una poesía subjetiva; pues cada individuo reclama persistentemente su derecho, así también su derecho a sentir y decir, y sentir y cantar, sin duda de manera individual” (Laube, cit. en Wülfing, 1978: 33). Queda por verse aquí si la prosa de los Jóvenes Alemanes –en especial las obras narrativas– ciertamente consiguió servir de mediadora al nuevo programa. Ante todo, debido a su prohibición por una resolución de la Asamblea Federal contra la Joven Alemania, en 1835, el movimiento experimentó cierta popularidad contemporánea. Por ende, ningún reconocimiento literario, sino una apreciación o un castigo políticos.

Justa o injustamente, las novelas de época, de tendencia y sociales de los Jóvenes Alemanes están hoy ampliamente olvidadas, o solo son material para especialistas versados en historia. Están demasiado arraigadas en el espíritu de la época y, por ello, son casos para el archivo y las bibliotecas. Quizás solo algunas partes de la obra de Gutzkow (aunque en gran parte no leídas) llamen la atención. Esto es, Gutzkow había reconocido perspicazmente que, para trazar un panorama vívido de la época, y expresar adecuadamente los antagonismos y contradicciones entre los partidos, es necesario escribir una novela de lo coexistente, es decir, hacer que los diferentes personajes, acciones, intrigas actúen

como coexistentes en el espacio y el tiempo de la novela, lo que naturalmente tiene que hacer surgir problemas de la dramaturgia y la praxis narrativa de considerable importancia, y que fueron superados solo de manera deficiente por Gutzkow (con divagaciones e interrupciones enormes). La obra paradigmática de Gutzkow es la novela de época *Die Ritter vom Geiste* (1850-1851), en la que se representa una profusión de personajes e ideas de manera coexistente. Gutzkow explicó el principio de representación sincrónico mediante la comparación con la “caracterización promedio” de una mina o de una fábrica:

Tal como ocurre aquí con la vida coexistente de cientos de cámaras y camarines que no tienen ningún conocimiento los unos de los otros, aunque son visibles en una unidad abarcada con la vista, la “novela de lo coexistente” representa el intento de “hacer ver cientos de existencias que se rozan de un modo apenas visible y, sin embargo, están afectadas por el único gran pulso de la vida (...). La vida es un concierto para la novela social, donde el autor escucha todos los instrumentos y voces de forma simultánea y coexistente (Steinecke, 1987: 34 y ss.).

Cuando apareció la novela de Gutzkow, el movimiento de los Jóvenes Alemanes ya había terminado hacía mucho; nos encontramos en la época posterior a 1848, de “giro” conservador. Lo que queda es nada o casi nada. Esto es, muchos se han convertido políticamente desde el liberalismo al liberalismo nacionalista, con lo que entonces dicen adiós a las demandas democráticas decisivas. En el ámbito estético-artístico, vagan como fuegos fatuos las obras de algunos solitarios y solipsistas dispersos como Börne y Heine que, por lo demás, como ya hemos apuntado anteriormente, fueron descalificados como frívolos, feos o repulsivos; o como Georg Büchner, que nunca fue comprendido y quizás incluso tuvo

la suerte de morir lo suficientemente joven, y los románticos tardíos, que fueron estigmatizados como extraviados o sonámbulos. Intentos de pensar conjuntamente de manera radical la estética y la política y de escenificarla, como en la obra de Büchner (*Lenz, La muerte de Danton o Woyzeck*), fueron igualmente olvidados o desplazados, como lo fantástico extravagante de Hoffmann o de Zacharias Werner, para no hablar de la estética de la violencia de Kleist.

Incluso un dramaturgo reconocido desde todo punto de vista, como Friedrich Hebbel, que en los años cuarenta había generado furor en el ámbito público, pero también en el círculo de los críticos, con sus comedias, especialmente con su tragedia burguesa *María Magdalena*, pierde cada vez más su influencia. Finalmente abandona también las referencias actuales a su época, para trabajar elaboraciones históricas y bíblico-mitológicas. En sus escritos sobre teoría del drama de los años cuarenta, en prólogos, ensayos y entradas de diario, Hebbel habla de que él querría regenerar la tragedia burguesa y, a la vez, mostrar “que también en el círculo más limitado es posible una tragedia aniquiladora, con tal que se sepa deducirla a partir de los elementos correctos, a partir de los elementos pertenecientes a este mismo círculo” (Hebbel, 1978: 443). Tiene la firme convicción de que el drama es la forma más alta del arte poética, porque ayuda a “resolver la propia tarea ideológica” (ibíd.: 298) –como escribiera alguna vez en el prólogo a *María Magdalena*– de servir de mediador “entre la idea y estado del mundo y del hombre”. Luego, el arte concilia conocimientos y verdades; “es la filosofía realizada” (ibíd.: 296); o, como también afirma en *Una palabra sobre el drama*, “la más elevada historiografía” (Hebbel, 2004: 485). “El drama representa el proceso vital en sí” (ibíd.: 483). Desde los años cincuenta, el Hebbel tardío se aleja completamente de este concepto estético-poetológico. No en último lugar, la conexión con los problemas actuales de la sociedad desde la perspectiva de la filosofía de la historia es abandonada en favor de una materia

que sucede en tiempos inmemoriales (*Los Nibelungos*, de 1862). El clasicismo sustituye a una dramaturgia actual.

Esto es solo una cara de la moneda. La otra parte valiosa está encarnada en la literatura realista de la segunda mitad de siglo, que representan Gustav Freytag y Otto Ludwig, Theodor Storm y Gottfried Keller, Theodor Fontane y Friedrich Spielhagen. Sin embargo, el realismo no significa ningún Naturalismo. Sin duda, está anclado en la realidad existente, pero al mismo tiempo vuelve a exceder la mera realidad. La meta de todas las tentativas en la novela, el cuento, o la novela corta es la “revelación de una esencia recubierta por una envoltura inesencial” (Eisele, 1982: 41, cf. también: 39). Detrás de ello se oculta aún la opinión hegeliana acerca de la racionalidad de todo lo real, una vez que se ha atravesado la superficie resplandeciente, aquella mala apariencia. También los realistas alemanes, que, en sus propias declaraciones programáticas se autocalificaron repetidamente de *idealrealistas*, creen en un núcleo esencial firme, en lo sustancial, que dormita en lo oculto y bajo lo accidental. Entonces, los realistas alemanes se diferencian también en este punto del movimiento realista de toda Europa.

Se ha hablado de la vía singular alemana y de que la elaboración alemana de la realidad es retrógrada. Esta tesis es, en cierta medida, plausible si uno está convencido, como Hartmut Steinecke, de que el desarrollo de la prosa moderna y, dentro de él, sobre todo, de la novela como género literario paradigmático, es correlativo del desarrollo de la democracia. Esto, en una conclusión inversa, que vuelve más clara la distancia entre Alemania e Inglaterra o Francia, permite afirmar que Alemania “no puede presentar ni una tradición democrática rica ni una abundancia de novelas literariamente importantes” (Steinecke, 1987: 52). Por cierto, los juicios particulares deben resultar mucho más específicos y, en lo que respecta a Keller o Storm, Fontane o Raabe, en varios puntos hay que darle la razón a Lukács (que se ha ocupado intensamente de

los realistas alemanes) cuando responsabiliza una y otra vez al obtuso horizonte social y temporal por el atraso, cuando señala en “el anacronismo de las circunstancias alemanas en relación con la evolución burguesa de la Europa occidental” la “base” de la “discontinuidad de la evolución literaria alemana” (Lukács, 1970: 2). A pesar de todo, queda un enorme déficit como quintaesencia de los esfuerzos poetológicos para la fundación del realismo alemán. Un déficit también en comparación con posiciones avanzadas de las décadas anteriores.

El realismo alemán no ha “producido ningún escrito propiamente programático, en todo caso, ninguno que se propusiera aclarar sus posiciones de manera coherente” (Eisele, 1982: 37); no existe ninguna teoría literaria realista, consistente y elaborada. Si se quiere conocer el realismo alemán de acuerdo con su propia evaluación, hay que recurrir a prólogos, a declaraciones dispersas en artículos y reseñas y a documentos epistolares. Únicamente Friedrich Spielhagen publicó los *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* [*Contribuciones a la teoría y técnica de la novela*] en 1883, un escrito en gran medida teórico-sistemático, que reúne una cantidad de ensayos de los años setenta. Spielhagen resume allí solo lo que en el fondo es común a todos los realistas y lo que, más allá de esto, caracteriza la signatura literaria de la época.

Al realismo pertenece necesariamente la prosa. Y en el lugar más alto está situada la novela, que ya Hegel en su *Estética*, o sea, ya hacia 1820, había interpretado como *epos* moderno, y que el joven Lukács, algunas décadas después de los realistas alemanes, había calificado de epopeya del mundo abandonado por la mano de Dios, de expresión literaria adecuada a la sociedad burguesa moderna. Sin embargo, esta prosa novelesca resplandece. Por un lado, en un sentido mimético, se atiene a una reproducción de la época; pero, por otro lado, se coloca los tornillos o las anteojeas, cuando se enfrenta con los lados sombríos de esta realidad, con las fealdades. Sobre este punto, todavía se puede estar de acuerdo con el estudio

pionero de Erich Auerbach, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, cuando el autor, en un resumen sobre la literatura alemana de aquellos años, escribe:

“Ninguno de los hombres de entre 1840 y 1890, desde Jeremías Gotthelf hasta Theodor Fontane, presenta en completo desarrollo y armonía el signo distintivo principal del realismo francés, es decir, del realismo europeo en formación: la representación seria de la realidad social corriente de la época, basada en el movimiento histórico ininterrumpido (...)” (Auerbach, 1996: 486).

Algo después Auerbach le atribuye únicamente a Fontane: “arranques hacia un realismo actual auténtico” (ibíd.: 487), por más que ya en las declaraciones y autorreflexiones poetológicas de Fontane saltan a la vista con el mayor énfasis las autolimitaciones, la estrechez de miras:

Así, bajo realismo, el Fontane temprano intencionalmente no quiere “comprender la reproducción desnuda de la vida cotidiana, menos aún la miseria y sus lados sombríos”, y con ello él alega, de seguro, no por casualidad, el ejemplo de la “representación de un obrero agonizante”, “rodeado de niños hambrientos” (Eisele, 1982: 44).

Fealdad y cotidianidad: así rezan los conceptos globales para lo socialmente chocante, para la banalidad rechazada, que los realistas desearían sumergir en el suave brillo de la reconciliación y la transfiguración. El realismo está siempre atravesado de manera idealista, está dividido y está provisto de una máscara mendaz de normatividad. No ha pasado nada malo. Aún en la muerte resplandece el brillo de la bella apariencia; siempre son bellos cadáveres, en oposición al horrible cuerpo ahogado que Zola describió ásperamente, de manera naturalista, en su temprana *Thérèse Raquin* (1867). Consideremos con mayor precisión ahora algunas declaraciones teóricas de escritores alemanes.

El primero puede ser aquí Otto Ludwig, cuya tragedia, si se quiere, radica en que él se concibió erróneamente a sí mismo como un dramaturgo y, por cierto, como uno fracasado, durante toda su vida, mientras que dirigió su verdadera productividad –despreciada por él mismo– al campo de la novela y la prosa narrativa. Así, existen, por ejemplo, ochenta bocetos del plan para el drama *Agnes Bernauer*. En cambio, escribió sin dificultades sus novelas *Die Heiterethei und ihr Widerspiel* [*La Risueña y su contrario*], o *Zwischen Himmel und Erde* [*Entre cielo y tierra*]. Y Ludwig también acompañó teóricamente su proceso de escritura y reflexionó siempre sobre él. Se dice en sus escritos, sobre la tarea del escritor, que este se encuentra destinado a “enseñar la sabiduría vital-práctica”. “El mundo del poema”, continúa, “debería ser el mundo real, solo que más transparente, donde el lector puede agudizar su sensibilidad para la vida, realizar experiencias; en pocas palabras, tendría una especie de escuela preparatoria para la escuela de la vida real” (Ludwig, 1924: 412). En sus estudios épicos, Ludwig se ocupa exhaustivamente de la novela, cuya columna vertebral sería la historia de un héroe, o sea, una biografía (cf. *ibíd.*: 340). Entonces, lo principal del arte radica en elaborar una “disposición”; o sea, no decir algo y, en cambio, poner en su lugar algo en primer plano. En este punto, el poeta se parece al buen Dios, porque él, como este, no solo planea sobre las cosas, sino que demanda justicia poética, lo que Ludwig considera, en la misma medida, estética y moralmente “adecuado” (*ibíd.*: 342). Dickens es el gran modelo que Ludwig enaltece, en la medida en que aquí todo sería “acción y sentimiento” y precisamente “nunca reflexión abstracta”. “La fantasía es la base de su poesía, como en toda verdadera poesía, las demás facultades restantes a su servicio se convierten totalmente en ella” (*ibíd.*: 344). A la vez, como se dice en otro pasaje, la fantasía debería ser acoplada a la historia. Por lo tanto, la novela, a diferencia del drama, donde se trata de la psicología, se ocuparía de “agentes históricos” (*ibíd.*: 348). Según exige Ludwig,

la novela debería proporcionar, al mismo tiempo, diversión y suspenso.

Luego sintetiza, sobre la relación entre la poesía moderna y la realidad:

Poesía de la realidad, sembrando flores en los lugares desnudos de la vida, no los lugares en sí poéticos por encima de lo verosímil. En primer lugar, está pintando especialmente los estados de ánimo e iluminando lo más corriente en la vida con la luz de la idea, que nunca debe estar en un punto de vista partidario, sino suspendida siempre sobre los partidos. El Dios que se revela en los destinos de los hombres no debe ser peor que el Dios cristiano, ni directamente injusto, insensible, etc. (ibíd.: 348 y ss.).

Aquí vuelve a emerger la idea de la realidad rebajada a la mitad, una realidad idealizada y embellecida a la luz de una idea, que el poeta observa desde su elevada atalaya, desde lo alto. Otra vez el concepto de “realidad intensificada” en relación con la novela aparece en otro pasaje, con lo que además, también se intensifica el efecto (cf. ibíd.: 348). La novela, así dice la quintaesencia, pide un “espacio amplio”, lo que recuerda la conocida formulación de Fontane sobre el campo amplio, y coloca ante los ojos el punto de vista de la totalidad. El mundo novelístico, su topografía, echa de menos una totalidad extensiva, realiza una cartografía de una realidad elevada al cuadrado, que (y esta es también la convicción interna más profunda de Fontane) actúa como la verdadera, de acuerdo con la frase de Julian Schmidt, el gran crítico de aquellos años, que afirma que “la idea de las cosas (...) también” es “su realidad” (Schmidt, cit. en Bucher, 1975: 95).

La poética del suizo Gottfried Keller, al que Georg Lukács llamó “clásico de la democracia” (Lukács, 1970: 159; la traducción ha sido corregida), tiene un aspecto muy similar. Aunque, como Lukács percibe con mucha razón, deba

designarse el realismo de Keller como el final del período artístico, porque en Keller se trata, como se dice en *Enrique, el verde*, de “producir algo poético o, lo que es lo mismo, algo vivo y razonable” (Keller, 2002: 434); así, sin embargo, no se puede dejar de ver que también en él siempre están en juego la transfiguración y la idealización. Los contemporáneos valoraron esto y celebraron el realismo de Keller, porque este, en las palabras de un esteta tan destacado como Friedrich Theodor Vischer, “concibe la verdadera idealidad en sí” (Vischer, cit. en Bucher, 1975: 367). En una carta a Berthold Auerbach, del 25 de junio de 1860, Keller se expresa sobre el “deber de un poeta” que, para él, entre otras cosas, consiste en “¡no solo transfigurar lo pasado, sino lo presente, y fortalecer y embellecer el germen del futuro de manera tal que la gente todavía pueda creer que ella es así y que así van las cosas!” (Keller, cit. en Rilla, 1978: 262). Y, más tarde, concretamente en una carta a Heyse del 7 de septiembre de 1884, teniendo a la vista el Naturalismo francés, Keller se expresa aún más drásticamente: “Daudet (...) cabalgó a rienda suelta detrás de *Naná* (de Zola), y llegó a ese lugar donde apesta continuamente. ¿Qué le importa pues al mundo la vida de eternas mentiras de estas prostitutas parisinas y de sus desgarros de sábanas a diario, e incluso a todas las horas? ¡Nada!” (Keller, cit. en Markwardt, 1937 y ss.: 4, 236). En lugar del panorama de una gran ciudad, como ofrecen Balzac o también Zola, con sus vistas intermitentes de los fundamentos de una sociedad mejor, como también del fermento colectivo, se ponen en su lugar las condiciones contemplativas: en lugar de París, la ficticia Seldwyla (una suerte de Abdera¹² suiza, donde han desembarcado todas

12 Abdera fue una polis griega situada en la región junto a Macedonia oriental, en Tracia. A pesar de ser cuna de varios filósofos significativos, como Protágoras, Anaxarco y Demócrito, en Atenas solía decirse que “el aire de Adbera causaba estupidez”, caracterización que mantiene cierto paralelo con la Seldwyla de Keller. [N. T.]

las necesidades y las patrañas que el poeta apunta). En el medio de la buena gente de Seldwyla, Keller educa ahora a sus jóvenes que maduran, no para convertirse en influyentes estadistas o refinados humanistas, sino justamente para convertirse en sólidos obreros y comerciantes” (Vischer, cit. en Bucher, 1975: 367). La “cruda realidad” queda excluida; el autor gobierna soberano en su reino poético; lo que, igualmente, en una carta del 27 de julio de 1881, otra vez a Paul Heyse, Keller conceptualizó de la siguiente manera:

Tácitamente llamo a estas cosas la inmediatez del reino de la poesía; es decir: el derecho de cada época, también la época del frac y los ferrocarriles, a atar nudos con el mundo de la parábola y la fábula sin más referencias; un derecho, que, según mi opinión, mediante ninguna transformación cultural puede dejarse arrebatar (Keller, cit. en Rilla, 1978: 334; cf. también Žmegač, 1990: 174 y ss.).

Keller formuló su credo poetológico, por así decirlo, en su novela *Enrique, el verde*; esta novela de formación y desarrollo sobre el “verde” Enrique Lee, que se desempeña como paisajista con poca fortuna, y que finalmente encuentra su amor y su salario como funcionario de administración en su Suiza natal. Así se menciona en el primer capítulo del tercer volumen bajo el título “Trabajo y recogimiento”, donde el narrador en primera persona cuenta sobre las “transformaciones” en su “visión de lo poético”: en lugar de llamar “poético” a todo “en la vida y en el arte”, Enrique aprende a concebir

que lo incomprensible y lo imposible, lo fantástico y lo delirante, no resulta en lo absoluto poético y que, al igual que allí la tranquilidad y el silencio en medio del movimiento, aquí tan solo deben reinar la sencillez y la honradez en medio del fulgor y las formas, para llegar a producir algo poético o, lo que es lo mismo, algo vivo y razonable, en *una* palabra,

que la susodicha falta de sentido del arte no puede confundirse con la sinrazón. Ciertamente esta es una vieja historia, pues puede verse ya en Aristóteles, que sus consideraciones temáticas sobre la retórica prosaico-política son también las mejores recetas para los poetas (Keller, 2002: 434).

Lukács quiso inferir de esta profesión, que posee una cierta cualidad terrenal, igualmente, una tendencia hacia el materialismo bajo la forma de la filosofía de Feuerbach, de quien Keller era, como es sabido, discípulo. La fusión de lo vivo con lo racional recuerda más ciertamente la posición hegeliana, como también lo hace la aversión a las exageraciones románticas, contra lo imposible o lo desbordante. Sin embargo, cuando Keller habla de la falta de fin, alude al concepto de autonomía, pero también aboga por un anclaje, un fundamento en la realidad; por cierto, una realidad siempre embellecida o idealista.

Evidentemente, con su novela *Soll und Haben* [*Debe y haber*] de 1855, Gustav Freytag escribió el libro fundacional del realismo poético o idealrealismo, a la vez que, en cierta forma, también el libro más falaz de todo el grupo. Esta novela, que experimentó inmediatamente una acogida entusiasta por parte de muchos críticos competentes de la época, así como de un público masivo, y que se cuenta entre los libros con mayor tirada de la segunda mitad del siglo XIX, alega representar al pueblo alemán “en su trabajo”, como dice el epígrafe de Julian Schmidt. Allí se encuentra también, según Freytag, la verdad contemporánea del escritor, cuya novela ha sido inventada “según las leyes de la vida y el arte poética y donde nunca se han copiado acontecimientos casuales de la realidad” (Freytag, 1977: 10). Aunque inventada, la historia ha sido copiada, sin embargo, de una realidad esencial; una realidad (otra vez) transfigurada a la luz de la idea, cuya necesidad se corresponde llamativamente con los intereses y la ideología de la burguesía. Así, en la novela también son

legibles todos los ideologemas corrientes en la época, las autoescenificaciones de la burguesía están tan presentes en ella como sus aversiones. Un buen capital burgués, en una saludable familia de comerciantes cristianos, se opone a un capital judío acaparador; la salud versus la enfermedad; el honor y la decencia versus la astucia y la energía criminal. Fontane celebra el libro, porque cree reconocer en él “la glorificación de la *burguesía* y, en particular, de la *burguesía alemana*” (Fontane, 1979: 104). Por cierto que esto tendrá sus dificultades. Una lectura atenta de este libraco muestra entonces, por lo menos, dos caras, donde sin embargo también está justificada continuamente una preocupación por la novela: se describen de manera inequívoca estructuras de prejuicio, el antisemitismo es reconocible en sus raíces históricas pero, a la vez, Freytag desenmascara, de manera más bien involuntaria, el tedio de la vida cotidiana burguesa, que se apoya sobre el honor, la decencia, la moralidad; de hecho, ha fijado la atención nada más que en el incremento del estado de cuenta y de las rentas del capital. Pero, con la mirada clavada en el dinero, por las noches (las noches de los días feriados) uno debe aburrirse forzosamente, como el protagonista masculino Anton Wohlfahrt, o como la hermana del principal, Sabine Schröter y, en el fondo, todas las jóvenes señoras que pasan su vida en el circuito de espera o a la expectativa de un buen partido (¡lo cual, por cierto, reinstala el aburrimiento perenne como enfermedad mortal!).

Lo que una vez Freytag expresara, en ocasión de la lectura de su idolatrado Charles Dickens, puede decorar como declaración de principios sus propios escritos y, en primer lugar, *Soll und Haben*; sin embargo, es perfilado incluso el proyecto de una transfiguración e idealización, una “idilización” de la realidad cotidiana:

La jubilosa concepción de la vida, el bienestar infinito, el buen sentido que se distingue detrás del estilo pícaro, en

aquel entonces eran tan enternecedores para el alemán como para el peregrino una melodía de la casa paterna, que suena inesperadamente en sus oídos. Y todo era la vida moderna, en el fondo, la realidad cotidiana y la propia forma de sentir, solo que transfigurada por el ánimo lleno de amor de un poeta verdadero (Freytag, 1910: 241).

Se presentan grandes dudas sobre si Freytag llevaba dentro de sí las cualidades de un verdadero poeta. Estas deben adjudicarse indudablemente al contemporáneo pero más joven Theodor Fontane. Mucho antes de recibir el pleno reconocimiento literario que encontraría con sus obras de vejez, las novelas de los años ochenta y noventa, ya había manifestado su opinión sobre las circunstancias teórico-estéticas como periodista de diarios, autor de reseñas y crítico teatral. También tomó partido a favor de Gustav Freytag de forma temprana, en relación con cuya novela *Die Ahnen* [*Los antepasados*], finalmente, él se expresa de manera teórica sobre el género novelístico:

¿Qué debe ser una novela? Debe contarnos una historia, en la que creamos, evitando todo lo exagerado y lo feo. Debe hablar a nuestra fantasía y a nuestro corazón, estimularnos sin perturbarnos; debe presentarnos un mundo de ficción como un mundo, por instantes, de la realidad; debe hacernos llorar y reír, tener esperanzas y temer; pero, al final, debe hacernos sentir que hemos vivido entre hombres en parte amables y agradables, en parte llenos de carácter e interesantes, cuyo trato nos ha dispensado horas bellas, nos ha mejorado, iluminado e instruido (Fontane, 1979: 118 y ss.).

La ficción debe manifestarse como realidad; según escribe Fontane a continuación, la novela debe “ser una imagen de la época, a la que nosotros mismos pertenecemos; al menos, el reflejo de una vida en cuyo borde estamos nosotros mismos,

o sobre la cual nos han contado nuestros padres” (ibíd.: 121). La novela moderna, finaliza Fontane, “debe ser un cuadro de la época, una imagen de *su* época” (id.). Esto quiere decir que Fontane aboga por una novela realista de época y sociedad, que tenga su origen en la vida cotidiana de los lectores; por cierto, sin mostrar la “miseria” y los “lados sombríos”. Fontane entiende por buen y auténtico realismo más bien:

El reflejo de toda vida real, todas las fuerzas e intereses verdaderos en el elemento del arte; [el realismo] es, si se nos permite este giro jocoso, una “representación de intereses” a su manera. Abarca toda la vida en su riqueza, lo más grande y lo más pequeño: a Colón, que le regaló un nuevo mundo al mundo, y al microorganismo, cuyo universo es la gota; atrae a sus dominios los más altos pensamientos, el sentimiento más profundo, y su materia son las cavilaciones de un Goethe así como el placer y la pena de una Margarita. Pues todo esto es real. El realismo no quiere el mero mundo sensible y nada más que este; quiere menos que nada lo meramente palpable, quiere lo verdadero. Excluye solo la mentira, lo forzado, lo nebuloso, lo muerto, cuatro cosas con las que creemos haber designado una época literaria completa (ibíd.: 44).

Esto escribe ya en 1853, en una contribución que se ocupa de la poesía lírica y épica desde 1848, y en la que reprende a la poesía romántica, lo que también resuena inconfundiblemente en la última frase de nuestra cita. En el realismo, sobre todo en la novela realista, los aspectos de la verdad y la belleza están acoplados. “El auténtico realismo”, afirma Fontane en una carta del 14 de junio de 1883, “siempre estará también lleno de belleza, ya que lo bello, gracias a Dios, pertenece a la vida, tanto como lo feo. Quizás todavía ni siquiera se ha demostrado que lo feo tenga preponderancia” (Fontane, 1968: 200). El humor es el medio probado para llevar a cabo la transfiguración e idealización y con ello superar también las fealdades

manifiestas de la realidad fáctica, que los naturalistas franceses trazaron de manera tan estridente. Y por este concepto, Fontane entiende, a su vez, lo que luego se volvió moneda corriente: el risueño “estar por encima”. Una posición sobre todas las aguas; en definitiva, una posición que uno puede seguir de cerca a cada paso en la obra narrativa de Fontane. Un narrador omnisciente soberano mueve los hilos, hace que las historias se devanen ante los ojos de sus lectores; bastante a menudo (hablando cinematográficamente), estas comienzan con una vista panorámica, el lugar cerrado de la acción, para iluminar más precisamente, girando, segmentos particulares de esta realidad. Solo en la novela tardía *El Stechlin*¹³ cambia la perspectiva. Una polivalencia de voces, que es indicio de un tiempo en curso de transformación, de intereses contrapuestos y de una rivalidad de las más diferentes opiniones y puntos de vista, desplaza al narrador que analiza y comenta. Nobleza y burguesía se encuentran en veladas y en otras festividades, se mezclan y discuten sobre las coyunturas de la época. El futuro está abierto, falta el acorde final teleológico. En lugar de esto, en un sinnúmero de conversaciones entre los participantes, se discute detallada e intensamente la realidad. En todo caso, podríamos resumir aquí, queda desarticulado de manera decisiva el aspecto idealista de la concepción alemana del realismo. Si bien las fealdades tampoco son configuradas (y para Fontane no son configurables), al menos emergen como realidad comentada, como objeto de meditación y reflexión. En 1897 aparece *El Stechlin*, en una época en la que ya dan el tono, por un lado, el Naturalismo de un Hauptmann o el dúo de escritores Holz y Schlaf; y por otro, el impresionismo y el decadentismo, bajo la forma de las obras de Hofmannsthal, Schnitzler o Stefan George.

13 *Der Stechlin* es una de las últimas novelas de Fontane, fue escrita entre 1895 y 1897, publicada por entregas en la revista *Über Meer und See* y, finalmente, como libro en 1899. [N. T.]

Antes de acercarnos a estas concepciones diversas del mundo y del arte, a modo de cierre, hay que aludir a un teórico determinante del realismo alemán. Friedrich Spielhagen, que publicó él mismo una considerable serie de novelas de época y de sociedad (hoy solo poco conocidas), entre otras *In Reihe und Glied* [*En fila y escuadra*], 1867, *Hammer und Amböß* [*Martillo y yunque*], 1869, *Sturmflut* [*Pleamar*], 1877, publicó en 1883 sus *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, a la que siguió en 1898 una nueva compilación con las *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik* [*Nuevas contribuciones a la teoría y técnica de la épica y el drama*]. En estas compilaciones de artículos, vuelven a resumirse todos los aspectos fundamentales del idealrealismo, por lo que solo serán resumidas brevemente las afirmaciones esenciales. El credo épico de Spielhagen sostiene que la acción sería la dimensión decisiva en la novela moderna. En primer lugar, entiende por esto el movimiento de los personajes y por ende, para él, un héroe debería encontrarse en el foco. Este es “el centro, al cual se dirige todo dentro de la periferia; y también es el radio que determina la circunferencia de la periferia. Todo aquel, o aquello, que no se encuentre en alguna conexión con el héroe, no corresponde a la novela, y esta conexión no puede ser demasiado remota, ya que la novela, con la ampliación de la distancia, perderá visibilidad, y con la pérdida de visibilidad, belleza” (Spielhagen, 1898: 213). De este modo, mediante la visibilidad, se produce una armonía del todo, se produce belleza, como cree Spielhagen. En suma, la novela sería una imagen idealizada o transfigurada del mundo (Spielhagen, 1893: 117, 342); con todo, él exige objetividad de la configuración épica. Esto solo podría ser llevado a cabo, por así decirlo, si el narrador renunciara a sí mismo y, a la vez, llegara a desaparecer como figura singular dentro del texto. Tanto los acontecimientos como los personajes deben ser experimentados como reales, sensoriales y corporales; o, como también formula Spielhagen, deben “salirse del marco

de la ficción y tener la apariencia de poder caminar entre nosotros” (ibíd.: 28). De allí que con razón un intérprete, Winfried Hellmann, haya hecho valer, de cara al concepto de Spielhagen, el hecho de que “la novela (...) [debe] esconder como una mácula lo que es: un producto del narrador” (Hellmann, 1974: 228).

La problemática y la contradicción del enfoque saltan claramente a la vista: no solo toda subjetividad (y, con esto, la modernidad) es simplemente abandonada sin motivo para, en su lugar, dejar hablar casi por sí misma a la realidad objetiva (evocando de lejos el naturalismo); sino que, yendo aún más lejos –lo que es *un* signo distintivo del naturalismo de procedencia zoliana–, la realidad dada debe ser vista desde la perspectiva de sus aspectos nocturnos y sombríos. El idealismo (el embellecimiento y la reconciliación a la luz de una idea) también triunfa al final en Spielhagen. Por ejemplo, cuando él arremete contra Zola y su “estridencia y su degradación de una así llamada visión del mundo semejante”, para valerse, en cambio, de las virtudes de los narradores realistas alemanes. En las propias palabras de Spielhagen: Zola comete un pecado mortal épico, porque “él, en lugar de ceñirse a un resumen en calidad de juez objetivo”, sostiene un alegato de fiscal; por lo tanto, adopta el punto de vista de un partido determinado (Spielhagen, cit. en Hellmann, 1974: 249). Friedrich Spielhagen escribe la teoría que resume la novela burguesa posterior a marzo del ‘48, una compilación ecléctica de opiniones muy difundidas sobre el tema. Entre novela y realidad se abre una grieta. Por mucho que los textos y las propuestas poetológicas subyacentes todavía hablen tanto de la novela social y de época; por mucho que, siguiendo y malentendiendo a Hegel, fanfarroneen con arrogancia sobre la objetividad y sustancialidad, su realidad sigue mostrándose como imagen embellecida, es decir, está muy saturada de ideología y es cualquier cosa excepto objetiva. Los intereses de la burguesía se abren paso con fuerza hacia el centro.

En un artículo que también destaca las diferencias entre los realismos europeos y el realismo alemán, Fritz Martini lo describió del siguiente modo:

(...) la novela alemana del siglo XIX [ha] descrito estas luchas y padecimientos (por la creciente alienación de la sociedad y de la existencia individual), bajo el aspecto del sentimiento burgués y su herencia humanista, bajo la primacía de lo ético como sistema de valores todavía firmemente arraigado, como el signo de lo acogedor y de reconciliaciones, e incluso transfiguraciones, que disuelven el conflicto reiteradamente en lo sentimental. La novela se atuvo a la psicología de lo humano individual, a la posibilidad de una reconciliación universal mediante el humor, su capitulación, su superación amorosa (Martini, 1974: 206).

Lo que aquí se describe, en gran parte, en términos de la historia del espíritu, también puede ser dimensionado desde la perspectiva de la historia social aún más agudamente, tal como lo ha hecho Andreas Huyssen en la introducción a la compilación de textos del realismo burgués por él editada, con la que queremos concluir aquí:

Para la génesis del realismo burgués, fue decisiva una pérdida de seguridad y una perturbación de la conciencia de realidad en la época de la revolución político-social fracasada, del ascenso económico-industrial y de la evolución hacia la sociedad de masas moderna después de 1871, que fueron de la mano de una acumulación simultánea y explosiva de conocimientos científicos particulares en las ciencias naturales y la técnica, la economía y la psicología (Huyssen, 1974: 16 y ss.).

El relato posible. Aproximaciones a *El rabino de Bacherach*, de Heinrich Heine

Guadalupe Marando (Universidad de Buenos Aires – Conicet)

El rabino de Bacherach es una de las tentativas heineanas en prosa narrativa que, tal como ocurriera con *Memorias del señor Schnabelewopski*¹ y *Noches florentinas* (1836), permaneció como fragmento. Fue publicada en 1840 en París, como parte del cuarto volumen de *Der Salon* [*El salón*], pero su génesis se remonta al verano de 1824, en Gotinga. Se trata de una obra peculiar dentro de la producción de Heine y, al mismo tiempo, de un producto representativo de las prácticas y concepciones literarias del autor. En el relato inconcluso, que compartió los destinos de Heine, han quedado impresas las marcas de sus trayectos geográficos e intelectuales, de sus conversiones y exilios, de sus contradicciones, que son también las de una época de la historia alemana y su literatura.

Un proyecto singular

El género con el que experimenta –la novela histórica–, el tema elegido –el sufrimiento judío (*Judenschmerz*), las

1 Compuesto a mediados de la década de 1820 y en 1831; publicado en el primer volumen de *El Salón* en 1834.

renovadas persecuciones, el antisemitismo— y la seriedad que, ante todo en el primer capítulo, mantienen el tono y la acción, convierten al fragmento narrativo en una pieza singular dentro de la producción heineana, que se mostró, desde trabajos tempranos y contemporáneos a la génesis de *El rabino*, como el *Viaje al Harz* (1826), propensa al tratamiento directo y satírico de los asuntos del día.² El propio Heine volvió con insistencia sobre su peculiar estatuto, como se pone de manifiesto en consideraciones fechadas en uno y otro extremo del arco temporal que abarca su elaboración. En cartas a Moses Moser enviadas entre 1824 y 1826 le hace saber al amigo que, en tanto que ha escrito *El viaje por el Harz* por motivos económicos y no considera a los *Cuadros de viaje* (1826-1831) una “gran obra”, el Rabbi es el “más desinteresado” de sus trabajos (cit. en Maierhofer, 1992: 96). Por su parte, en una carta de 1840 al editor, redactada durante la puesta a punto del texto para su publicación, señala que el libro puede despertar un interés actual, y que se trata de un producto “original” entre el resto de sus obras (Heine, 1968: 834).

La filiación del fragmento con la novela histórica y, más precisamente, con el modelo popularizado por Walter Scott, fue señalada por la crítica en más de una oportunidad (cf., por ejemplo, Höhn, 1987; Windfuhr, 1991). Durante los primeros años de su elaboración en Gotinga, Heine se entrega a un intenso estudio de fuentes: crónicas medievales, material sobre la vida y obra de Isaac Abravanel y, ante todo, la *Histoire des Juifs depuis Jésus Christ jusqu'à présent* [*Historia de los judíos desde Jesucristo hasta el presente*], de Jacques Basnage, que

2 La problemática de las persecuciones contra judíos y del antisemitismo en general fue, sin embargo, rozada por Heine en más de una ocasión en su producción lírica; por ejemplo, en el poema “Donna Clara” (elaborado entre 1823 y 1824) del ciclo *Die Heimkehr* del *Buch der Lieder*, y en la lírica tardía del *Romanzero* (1851), en los poemas “Jehuda Ben Halevy”, “Prinzessin Sabbath” y “Disputation”. El tratamiento no carece de componentes irónicos y, en algunos casos, como en el de “Disputation”, de rasgos satíricos.

incluye numerosos relatos de asesinatos rituales, pone de manifiesto la conexión entre estos ritos y la fiesta de Pascua en la tradición antisemita y da cuenta de la práctica de introducir cadáveres en casas de judíos para luego imputarles el crimen. Heine incluso llegó a manifestar, poco después de recibir el bautismo protestante en junio de 1825, su pretensión de que *El rabino* se transformara en “fuente”, lo que fue interpretado como un desafío al imperativo lanzado por Leopold Zunz, según el cual solo los autores judíos podían elaborar fuentes judías (cf. Heine, 1994: 524). Pero más allá de este trabajo de documentación previo a la redacción de toda novela histórica, lo que suele indicarse como rasgo común al fragmento y al estilo de Scott es el apego a un “realismo de los detalles”, la minuciosidad con la que se describen los espacios, los seres y los objetos que componen el mundo recreado (cf. Heine, 1994: 524; Windfuhr, 1991: 278). Para constatarlo, basta con recordar el pasaje del capítulo I que inaugura la secuencia de la cena de Pascua, en el que el narrador se detiene sobre manteles, copas y vestimenta para describir sus colores, texturas y efectos recíprocos, al punto que no se nos ahorra el comentario de que el “Agade”, el libro sagrado, presentaba “unas antiguas manchas de vino” (Heine, 1992: 252).³ En *La novela histórica*, Lukács señala que esta profusión de elementos pintorescos y descriptivos, esta “verdad del colorido” (Lukács, 1966b: 46) en la que erróneamente se creyó reconocer la cualidad esencial del estilo de Scott –estilo reivindicado por Heine en sus *Fragmentos ingleses*– no es, sin embargo, el elemento decisivo del género. Este reside más bien en la habilidad para combinar las crisis de los destinos personales con los conflictos significativos del acontecer histórico, en la elección del método que consiste en hacer crecer las figuras a partir del ser de la época, y no al revés. El fragmento de Heine cumple,

3 *Agade* o *Haggadah*: parte didáctica del Talmud en la que la enseñanza moral y religiosa se mezcla con rudimentos científicos populares, costumbres folclóricas, leyendas y material poético y alegórico.

pues, al menos en su primera parte, con este requisito lukáciano: el relato comienza con la descripción de una ciudad medieval –Bacherach–, en la que se alude a sus orígenes, su estatuto político, su estructura social, los conflictos entre estamentos, el dominio del clero, la desventajosa situación de la comunidad judía y los antecedentes históricos de su persecución. Solo después se introduce al rabino Abraham y se narra el episodio de la fiesta de Pascua, de modo que personaje y acontecimiento parecen brotar orgánicamente del contexto delineado. Wind-fuhr, por otra parte, ha creído reconocer en la ausencia de juicios explícitos contra los cristianos –cuyas conductas censurables se desprenden de la acción misma–, y en el hecho de que la representación de los judíos, a partir del capítulo II, no está exenta de rasgos irónicos y satíricos, un indicio de aquella misma “imparcialidad” que Heine valorara en las mejores obras de Scott (Windfuhr, 1991: 278-280). En los *Fragments ingleses*,⁴ Heine efectivamente celebró el equilibrio con el que Scott juzgó a aristócratas y demócratas en sus novelas históricas sobre Inglaterra y Escocia, mientras que condenó su falta en la tendenciosa biografía de Napoleón, orientada a empequeñecer la figura del héroe (Heine, 1925: 22-38). Un razonamiento análogo guiará a Lukács cuando, en el ensayo citado, reconozca uno de los mayores méritos de la narrativa de Scott en la particularidad de que el tratamiento realista de los materiales históricos se impone por sobre sus concepciones y prejuicios personales (Lukács, 1966b: 31-36).

Como último punto de convergencia entre el género afianzado por el autor de *Ivanhoe* y *El rabino* podemos mencionar la presencia de desvíos respecto de los hechos y circunstancias que constan en las fuentes, de inexactitudes que

4 Aparecieron publicados por primera vez, por entregas, en los *Neue allgemeine politische Annalen* entre enero y mayo de 1828, y en *Das Ausland*, entre junio de 1828 y enero de 1829. En *Morgenblatt für gebildete Stände* apareció el fragmento III en marzo de 1828. La primera publicación como libro, con el título de *Englische Fragmente. 1828 (Fragmentos ingleses. 1828)* tuvo lugar en 1831; una segunda apareció en 1834.

no necesariamente atentaría contra la “verdad histórica”. La crítica se ha encargado de identificar los “errores” en los que incurre Heine; por ejemplo, en la descripción de los manjares simbólicos en la cena de Pascua, en la representación del servicio religioso en la sinagoga, o al ubicar la acción en una época en la que, en la región recreada, no había pogromo (cf., por ejemplo, Höhn, 1987: 361). Y algunos han querido ver en estas faltas de rigor una afinidad con Scott, que empleó con libertad la materia histórica (cf. Heine, 1994: 525). Como prueba de ello, suelen citarse las palabras de Heine de acuerdo con las cuales “Las novelas de Walter Scott a menudo reprodujeron el espíritu de la historia más fielmente que Hume” (Heine, 1994: 525). En consonancia con lo anterior, Maierhofer señaló, por su parte, que Heine “no entendía la novela histórica como historiografía ‘objetiva’, sino que destacaba la necesidad de una representación subjetiva para captar la verdad ‘histórica’” (1992: 95). Sin embargo, no parece ser evidente que los desvíos se orienten en el mismo sentido, ni que produzcan iguales efectos en ambos casos. Lukács, que retoma con aprobación la frase de Heine recién citada en tanto caracterización de Scott, insiste en que la “épica objetividad” que se alcanza en las novelas del escocés –en contraposición con el estilo subjetivo cultivado por Heine– solo fue posible en el contexto de relativa estabilidad y desarrollo de una Inglaterra que había vivido sus últimas convulsiones en el siglo XVII, lo que contrastaba con el clima agitado del continente y, en particular, con el anacronismo de las condiciones alemanas, de las que solo podían emerger formas distorsionadas y subjetivas de realismo histórico (Lukács, 1966b: 31).

Sin embargo, Heine parece haber aspirado, al menos inicialmente, a una objetividad mayor a la del resto de sus obras, lo que se pone de manifiesto en otra de las singularidades que, sumada a la incursión en el género histórico y al tratamiento parcialmente serio, exhibe el fragmento. Nos

referimos al hecho de que la totalidad de la narración es encargada a un narrador en tercera persona, en contraposición con la primacía del narrador en primera de *Cuadros de viaje*, *Memorias del señor Schnabelewopski* y de los relatos enmarcados de *Noches florentinas*, donde la tercera persona se confina al reducido marco. La subjetividad, no obstante, terminará imponiéndose con fuerza creciente a lo largo del proceso de elaboración.

Una obra representativa

I. El rabino y el “fin del período artístico”

A pesar del carácter excepcional que estos rasgos le confieren a la obra, y de la “originalidad” que el propio Heine quiso atribuirle, el fragmento abunda en elementos que revelan su parentesco con el resto de la producción heineana y que anticipan las concepciones estéticas que el autor defenderá en su madurez, por ejemplo, en este célebre pasaje de *Französische Maler* [Pintores franceses] (1831):

Mi vieja profecía en torno al fin del período artístico, período que se inicia en la cuna de Goethe y que finalizará en su tumba, parece estar próxima a cumplirse. El arte actual debe desaparecer, porque su principio básico todavía hunde sus raíces en el viejo régimen ya enterrado, en el pasado del Sacro Imperio Romano. De ahí que, al igual que todos los restos marchitos de ese pasado, se encuentre en insoportable contradicción con el presente (...). Entretanto, la nueva era engendrará también un arte nuevo, perfectamente acorde con ella, y que no tendrá que pedir prestados sus símbolos a un pasado ya muerto, y tendrá incluso que producir una técnica nueva, distinta a la precedente. Hasta entonces, valga la subjetividad autoembriagada con sonidos y colores, el individualismo más desenfrenado y la personalidad liberada

de toda vinculación con lo divino y llena de alegría de vivir, cosas todas mejores que esa muerta esencia aparente del arte viejo (cit. en Lukács, 1970: 133).

La condición de relato interrumpido de *El rabino*, que comparte con *Memorias del señor Schnabelewopski* y *Noches florentinas*, es, en efecto, un síntoma de las resistencias que los nuevos tiempos oponen a la ambición de elaborar una obra épica con los clásicos atributos de redondeo y armonía.⁵ Aunque el “período artístico” proporciona numerosos ejemplos de obra fragmentaria, abierta o disonante, los trabajos de Heine parecen estar acompañados de un mayor grado de autoconciencia, en la medida en que incorporan reflexiones o indicaciones que denuncian aquella condición.⁶ Así, en la nota del “autor” (ficticio) con la que se cierra *El rabino*, la impersonalidad de la formulación –que comienza con el sujeto pasivo “el final y los capítulos siguientes”– y el contenido del enunciado –“se han perdido, sin culpa del autor” (Heine, 1992: 288)– no consiguen ocultar aquello que anima el acto de enunciación: la voluntad del autor (empírico) de fijar el carácter inconcluso del relato y de ofrecer, en lugar de la obra proyectada, la obra posible.

La crítica asimismo ha vuelto, una y otra vez, sobre los casos de ruptura estilística [*Stilbruch*] que presenta el fragmento (cf., por ejemplo, Höhn, 1987: 362-364). Aunque el contraste más evidente se percibe al cotejar el capítulo I –con su descripción sombría de Bacherach, su reconstrucción de la historia del *Judenschmerz* y sus trágicos episodios– y el capítulo II –con su

5 Cf. Maierhofer, 1992: 92-105, que identifica esta tendencia con la mezcla genérica, la discontinuidad y la reflexión, por ejemplo, en obras de Gutzkow, Immermann y en *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*, de Goethe.

6 Cf., por ejemplo, el cierre de *Viaje al Harz*, donde el narrador reflexiona acerca del sentimentalismo que por momentos tensiona su propio discurso predominantemente irónico; o los pasajes finales de *Fragmentos ingleses*, con sus consideraciones acerca de la necesidad de extender el libro con añadidos de menor calidad para evitar la censura.

colorida versión de Frankfurt y sus personajes satíricamente configurados–, es posible detectar huellas de mordacidad desde el comienzo. En el mismo párrafo en el que se hace referencia a las reiteradas persecuciones de judíos y a las macabras leyendas tejidas en torno a la fiesta de Pascua, se intercala el siguiente comentario no carente de sutil ironía: “[l]os judíos, suficientemente odiados por su religión, su riqueza y sus libros de deudores, estaban durante esos días (...) en manos de sus enemigos” (Heine, 1992: 248). En el capítulo II, en cambio, la ironía apenas insinuada es sustituida por la explícita caracterización satírica de la que son objeto los personajes a ambos lados de la puerta del gueto, el barítono y las mujeres de la sinagoga, caracterización habilitada por el reemplazo de la lúgubre atmósfera de Bacherach por la de una animada ciudad de Frankfurt, que todavía conserva las galas de la reciente visita del rey. En el capítulo III, por su parte, la agudeza irónica se concentra en las intervenciones del personaje de Don Isaac, que no casualmente monopoliza el discurso en esta última parte del fragmento. En efecto, la crítica ha identificado en la preeminencia de la trama dialógica en el tercer capítulo un signo de ruptura estilística en relación con el dominio de la narración en el primero. En este sentido, no es azaroso que en los pasajes iniciales del capítulo II se verifique un uso extendido de la focalización, de la colocación del relato bajo la perspectiva de Sara –recurso que ya se había insinuado al final del primer capítulo–, así como la presencia de discurso indirecto libre –“¡Qué abigarrado trajín!”, ¡Todos asesinados y muertos!” (Heine, 1992: 262, 280)–, ambos indicios de una progresiva subjetivización del punto de vista. Precisamente en este capítulo es posible constatar una singular correspondencia entre procedimientos narrativos y experiencia subjetiva de los acontecimientos. El relato se entrega a extensas secuencias descriptivas de la ciudad de Frankfurt y de sus pintorescos habitantes, parece abandonar momentáneamente a los protagonistas y

su tragedia y propender al estilo episódico de *Cuadros de viaje*. Sin embargo, estas digresiones son también las de la conciencia de los personajes, que se han dejado distraer, como el lector, por las curiosidades y la ligereza de Frankfurt: así, el retorno de la seriedad en la secuencia del desmayo de Sara le resulta al lector tan repentino como el recuerdo y la certeza de la muerte de los seres queridos que de pronto asaltan a la protagonista.

II. Excurso: Heine como narrador

En más de una oportunidad se ha querido atribuir la variación del estilo y de la concepción del mundo, la falta de redondeo e integración y el carácter inconcluso de *El rabino* a una supuesta “incapacidad narrativa” de su autor (cit. en Höhn, 1987: 366). Para reforzar la hipótesis, suele invocarse la cita de la carta que Heine escribió a Moser el 25 de junio de 1824 en la que, habiendo manifestado sus dificultades para avanzar con *El rabino*, añade: “En esta ocasión advertí también que me falta por completo el talento del narrador; quizás soy injusto conmigo mismo, y se trata tan solo del carácter esquivo de la materia” (Heine, 1968: 839). Hubo incluso quienes afirmaron que la causa de los fracasos heineanos en prosa narrativa radicaba en sus problemas para “controlar a los personajes” (*controlling the fictive persona*) (cit. en Höhn, 1987: 366). Varios críticos han intentado impugnar esta postura con argumentos que apuntan en una misma dirección. Así, a la afirmación de Feuchtwanger según la cual “al autor [Heine] le falta ‘realmente por completo el talento para narrar’, especialmente en el ámbito de la novela histórica” (cit. en Windfuhr, 1993: 145), Windfuhr responde que es necesario diferenciar dos conceptos novelísticos: el prerrealista de Heine y el posrealista de Feuchtwanger, y que por lo tanto no habría que juzgar los resultados de uno según los criterios del otro. Höhn, por su parte, indica que las críticas negativas parecen verse orientadas por las normas de los géneros convencionales y

los parámetros de la estética clásica y el realismo poético. De este modo, se pasa por alto el hecho de que Heine solo externamente siguió pautas genéricas, y que más bien procuró experimentar –no sin intenciones paródicas– con ellas: con las de la novela histórica en *El rabino*, con las de la novela picaresca en *Schnabelewopski*, y con las del ciclo de novelas cortas en *Noches florentinas*. Höhn concluye que la respuesta a la pregunta “¿es o no Heine un narrador?” depende de si se toma como medida la integración épica o el modelo del mosaico de retazos o *patchwork* de *Cuadros de viaje*, con sus componentes discontinuos y desproporcionados (Höhn, 1987: 366). Lukács, por su parte, señala que el fracaso de las tentativas de completar obras épicas o dramáticas, y la opción por el estilo subjetivista, lírico-irónico y fantástico-irónico de sus *Cuadros de viaje* y sus poemas políticos –*Atta Troll* (1843), *Alemania, un cuento de invierno* (1844)– no se deben a debilidad poética alguna. Por el contrario: Heine de ese modo escogía, de acuerdo con Lukács, la única forma alemana entonces posible para la más adecuada expresión de las contradicciones sociales (Lukács, 1970: 142).

A pesar de lo convincente de estos argumentos, en ellos prácticamente no se repara en los méritos de *El rabino* que probarían las habilidades de Heine en el terreno de la prosa narrativa. Uno de ellos es la capacidad para motivar acciones a través de medios económicos. A diferencia de lo que propone Lutz, que explica la –supuestamente– escasa motivación del acontecimiento trágico y del abandono de la comunidad por parte del rabino mediante la hipótesis según la cual los acontecimientos sucederían por encima de la actividad de los hombres y no sujetos a la lógica humana (Lutz, 1996: 57), creemos que el incidente se ve lo suficientemente preparado por una serie de notaciones previas: la mención de los casos históricos de emboscadas contra judíos durante la fiesta de Pascua, la fugaz alusión a las constantes visitas que recibía la casa semipública del rabino y el breve relato de la llegada de

los extranjeros durante la cena pascual. Íntimamente ligado a este rasgo se halla el de la también económica caracterización psicológica de los personajes. Höhn señala que en *El rabino* abundan nombres y epítetos “antipsicológicos” –“la bella Sara”, “el silencioso Guillermo”– que evocan un mundo pasado; efecto que a su vez se vería potenciado por la presencia de nombres bíblicos, como Sara, Abraham e Isaac (1987: 363). Sostenemos, sin embargo, que, en el caso de que los personajes revistan algún rasgo bíblico –más allá de los nombres–, lo hacen a la manera en que Auerbach, en *Mímesis*, caracterizó las figuras del Antiguo Testamento: como figuras cargadas de profundidad, trasfondo e historia, de una dimensión psicológica que se vuelve patente cada vez que se las evoca (cf. Auerbach, 1996: 9-30). Heine logra dotar de complejidad anímica a sus protagonistas con escasas pero eficaces pinceladas. Abraham, por caso, no es solo el marido estricto y el rabino ejemplar del presente del relato, sino también el osado joven que en el pasado arrebató la promesa nupcial a Sara, y el viajero sospechado de haber recibido influencias liberales en España. Esta superposición de estratos del personaje con densidad histórica –la tensión entre el deber y las sombras de transgresión– evita que sus gestos y acciones se presten a interpretaciones lineales o simplificadoras. Así, la alegría desmedida que sucede al espanto del rabino cuando descubre el cadáver del niño puede leerse no solamente como exagerada simulación, sino también como euforia no disimulada ante la posibilidad que se le ha abierto de liberarse del mandato paterno de permanecer en Bacherach –del mismo modo que el peligro en que se halla es el que habilita la infracción de la regla que impide viajar en sábado. Por su parte, la juventud y la belleza de Sara, prematuramente consagradas a la fidelidad a un hombre bondadoso, aunque cada vez más malhumorado, parecen hacer valer sus derechos en la involuntaria seducción que la mujer ejerce sobre otros hombres –sutilmente insinuada en las miradas que le prodiga el joven Guillermo

y motivo de efusivas demostraciones por parte de Don Isaac. La presencia de estos atributos no meramente funcionales al avance de la acción confiere a los personajes principales contornos vivos y realistas.

Por otra parte, y a pesar de la falta de homogeneidad, el relato presenta una serie de motivos que, en su calculada reaparición, favorecen el enlace de los episodios. El primer capítulo culmina con la visión de la ciudad santa de Jerusalén por parte de Sara, y allí se hace referencia a “sus torres y puertas”, y al templo que “relucía con dorado esplendor” (Heine, 1992: 259). Los mismos elementos, transmutados, regresan al comienzo del capítulo II, cuando la protagonista llega a Frankfurt y se ve deslumbrada “por los rayos del sol” y “las altas torres de una gran ciudad” (Heine, 1992: 260). En la secuencia del desmayo, al final del capítulo II, se concentran varios de los motivos que han ido jalonando la experiencia pasada y reciente de Sara, ante todo, el contrapunto entre infancia/vida/utopía, por un lado, y muerte, por el otro. La esposa del rabino, que lamenta su imposibilidad de tener hijos, se ve invadida, durante la huida de Bacherach, por recuerdos reconfortantes de la infancia, y experimenta gran emoción y alivio ante la Torá, comparada con un niño. Puede interpretarse que su desvanecimiento genera en las curiosas mujeres, interesadas por conocer sus motivos, la sospecha de un embarazo. Sin embargo, la “causa bien especial” a la que obedece el malestar es el súbito descubrimiento de que sus seres queridos, incluso el “pequeño Gottschalk”, están muertos (Heine, 1992: 280). Una vez más, Heine da muestras no solo de su habilidad para construir con medios económicos escenas de alto valor simbólico, sino también de su aptitud para la sugerencia de interpretaciones.

III. La novela del individuo

Como se ya señaló, Heine era particularmente consciente de que al escritor moderno solo le es dable escribir la

obra del individuo, y ya no la de la comunidad. De allí que asumiera el carácter subjetivo y autorreflexivo que debían revestir los productos literarios contemporáneos, y que ejecutara este programa de manera consecuente en sus ficciones y ensayos, estos últimos interpretados por Wellek “como un comentario de su propia evolución ideológica, política y religiosa; es decir, como polémica en pos de su autodefinición” (1959: 263). En el caso de Heine, la dificultad para que la obra se convirtiera en portavoz de algún colectivo fue vinculada con el hecho de que el autor mismo no pertenecía cabalmente a ninguno. Su aislamiento social y político, y sus exilios interno y externo lo convirtieron, como señala Höhn (1987: 27-31), en el paradigma del intelectual moderno, marcado por su condición de *outsider*. Sin posibilidad de ejercer un trabajo burgués a pesar del bautismo protestante que recibió en 1825, acusado de judío frívolo y de intelectual francófilo, extranjero en la patria elegida, Heine nunca se sintió del todo *en casa*. Ni siquiera en los años previos al bautismo, en los que se encuentra estrechamente ligado a su colectividad en tanto miembro de la *Unión para la cultura y la ciencia de los judíos*, logra una integración sin fricciones: en más de una ocasión condenó el estilo incomprensible de las publicaciones de la *Unión*, dando tempranas muestras de su aspiración a la apertura y a la comunicabilidad. Lukács (1970), por su parte, atribuye la soledad de Heine a su imposibilidad de unirse a una clase, pues, a pesar de que logró superar las posiciones de la pequeña burguesía radical, no consiguió, como Marx, unirse al proletariado revolucionario cuyo rol había alcanzado a comprender.

Partiendo de esta base, no sorprende que incluso una tentativa de experimentación con el relato histórico como la que representa *El rabino* se haya visto impregnada por las inquietudes que las experiencias personales y los acontecimientos sociales contemporáneos suscitaron en el autor. Del mismo modo que al narrador de *Ideas. El libro de Le Grand*

(1827), las fechas históricas que había memorizado en sus años escolares le permitían, al asociarlas con los números de las casas, orientarse en la gran ciudad del presente, el trabajo con los materiales del pasado le brinda a Heine la oportunidad de canalizar y clarificar sus posicionamientos religiosos, políticos e intelectuales. La primera etapa de redacción de *El rabino* es, en efecto, posterior en apenas algo más de un año al movimiento antisemita *hep-hep*, al ingreso de Heine en la *Unión*, fundada bajo el impacto de este movimiento, y a la anulación parcial, en 1823, del edicto napoleónico de 1812 que permitía a los judíos ejercer el magisterio en escuelas y universidades, medida que condujo a Heine a considerar la posibilidad de una conversión. Algunos testimonios epistolares de este período permiten constatar la preocupación de Heine por las persecuciones y la falta de igualdad de derechos de las que eran víctimas los judíos; preocupación que, de acuerdo con Höhn, se mantendría incluso después del fracaso de la *Unión* en 1825, del debilitamiento del entusiasmo por el judaísmo manifestado en el trabajo con las fuentes históricas en Gotinga, de la recepción del bautismo protestante –supuesto certificado de entrada a la cultura europea que pronto se revelaría como una estrategia ineficaz– y de la crítica radical de la religión que emprenderá en la edad madura. Prueba de ello es que la publicación de *El rabino*, en 1840, se ve en parte motivada por lo que se conoció como el “*affaire* Damasco”, un caso al que Heine dedica cuatro artículos de *Lutezia*, fechados entre mayo y junio de 1840. En Damasco se había sometido a crueles torturas a judíos acusados del asesinato de un monje católico en un sangriento ritual en ocasión de la fiesta de Pascua (*Paschafest*). La acusación, aparentemente infundada, fue avalada por el conde Ratti-Menton, cónsul de Francia en Damasco, que distribuyó un panfleto en el que se inculpaba a los judíos. En sus artículos Heine no solo carga contra los funcionarios franceses promotores de la engañosa versión,

sino también contra los judíos parisinos –asimilados según el autor a tal punto que, como los europeos, habían hecho del dinero su nuevo dios–, quienes no se mostraron preocupados ni dispuestos a colaborar económicamente con sus correligionarios damascenos y contra la prensa de París, porque se había dejado influir por el presidente del Consejo de Ministros, Adolphe Thiers. De allí que Heine haya contemplado la posibilidad de publicar el fragmento narrativo bajo el título de *Paschafest*, como respuesta a la dimensión que había cobrado el caso de Damasco.

Estos elementos biográficos e históricos forman parte de los estímulos operantes en cada una de las etapas de elaboración del fragmento. En proporciones distintas y con rasgos específicos, es posible constatar en *El rabino*, como observa Maierhofer, aquella mezcla de componentes narrativos y crítica de la época (Maierhofer, 1992: 94) característica de *Cuadros de viaje*, pero también de los poemas políticos *Atta Troll* y *Alemania, un cuento de invierno*. La comunidad judía de Bacherach, “aislada, impotente, a la que poco a poco fueron restándole los derechos” (Heine, 1992: 244) revive en el presente del relato la doble dimensión festivo-trágica que históricamente ha asumido la *Paschafest*: la conmemoración de la huida de Egipto y el retorno liberador a la Tierra Prometida en 1250 a. C., por un lado, y la intensificación de las persecuciones durante los días en que tiene lugar, en los que se incrementan las imputaciones de asesinatos rituales, por el otro. La historia de hostigamientos y exilios del pueblo judío es replicada por la historia del rabino y su esposa, en la que al mismo tiempo se constatan resonancias de la situación judía en la contemporaneidad del autor. La salvación de la pareja en el gueto de Frankfurt solo puede ser, como la de sus antepasados, provisoria, y al precio del hacinamiento y la mutilación “de cuerpo y alma” (ibíd.: 267). De este modo, la actualización a la que somete Heine los materiales del pasado se halla explícitamente tematizada en el relato: no solo

en la reiteración del complejo persecución-huida-salvación, sino también en la de otras experiencias bíblicas. El joven Abraham, por ejemplo, explica a su tío la historia de Jacob, que se casa con su prima Raquel luego de siete años de espera, sabiendo que él mismo revivirá estos hechos cuando, luego de siete años de viaje, despose a su prima Sara.

En la progresión del fragmento hay, asimismo, huellas de la evolución del pensamiento de Heine respecto de la religión en el curso de los dieciséis años que median entre los primeros esbozos y la publicación. La tensión espiritualismo-sensualismo se ve apenas sugerida en el primer capítulo. Como ya se anticipó, asoma débilmente en las sospechas de que el rabino de conducta ejemplar y estricta disciplina se haya visto influido por las costumbres liberales de los judíos españoles, y en la firme resolución con la que el joven Abraham hace valer sus derechos de enamorado ante Sara y su familia. En el segundo capítulo, dicha tensión aparece plásticamente configurada, aunque todavía de manera implícita, en el cuadro contrastante que forman el grupo de las mujeres del burdel y la procesión de monjes que desfilan ante Abraham y Sara a su llegada a Frankfurt. En el tercero, finalmente, la dicotomía se explicita en el discurso de Don Isaac, directo portavoz de la doctrina sensualista. Las tensiones insinuadas en la primera parte de *El rabino* se corresponden, pues, con las experimentadas por Heine durante la primera mitad de la década de 1820. Miembro de la *Unión* —que pretendía combinar ortodoxia e Iluminismo, realce de los rasgos peculiares de la tradición y de la identidad judías, al mismo tiempo que promoción de la actividad científica a la altura de los cánones europeos—, Heine ya se concebía como un judío heterodoxo y consciente de su doble identidad judeo-alemana, duplicidad a la que no estaba dispuesto a renunciar. El carácter problemático de esta contradictoria postura fue señalado por Martin Walser en términos que sintetizan la opinión de buena parte de los críticos de Hei-

ne: “Pero dos identidades es menos que una” (cit. en Höhn, 1987: 29). En 1823, el mismo año en que manifiesta, en carta a un amigo, su entusiasmo por la igualdad social de los judíos, se declara como un “indiferentista” (*Indifferentist*) en cuestiones de religión (Höhn, 1987: 29). El capítulo “Düsseldorf” del *Libro de Le Grand*, redactado en 1826-1827, apenas algo más de un año después de que Heine recibiera el bautismo protestante –motivado, como se indicó, por el objetivo de allanarse el camino dentro de la sociedad burguesa alemana–, ofrece ejemplos de la actitud irónica respecto de las cuestiones religiosas que caracterizará la producción madura. En un párrafo acerca de sus dificultades con las materias escolares, el narrador señala:

Con el hebreo me iba mejor, pues siempre he tenido gran predilección por los judíos, pese a que hasta el día de hoy no han hecho más que crucificar mi buen nombre; pero no me entendía yo con el hebreo tan bien como mi reloj, el cual tuvo íntimas relaciones con los prestamistas y hubo de hacerse, en largas permanencias entre ellos, a las costumbres judías (el sábado, por ejemplo, no anda) (Heine, 1983: 80-81).

Y más adelante, fijando una posición que estará en la base de obras como *La escuela romántica* (1836) o *Börne* (1840), reivindica las divinidades paganas, “esa canalla de dioses que gobernaban el mundo tan alegres y tan desnudos” (Heine, 1983: 82).

La alegría y el sensualismo característicos de estos dioses serán reivindicados por la figura de Don Isaac, el converso formado en los círculos culturales florecientes hispano-árabes, abierto al mundo y, como Heine, un “despreciador de todas las religiones positivas” (*Verächter aller positiven Religionen*) (cf. Heine, 1968: 838). Heine accedió a las fuentes para la construcción de esta figura en la primera fase de elaboración del fragmento, pero buena parte de la crítica

coincide en indicar que su empleo, para la redacción del tercer capítulo, corresponde a una época cercana a la de la publicación, en 1840 (cf., por ejemplo, Heine, 1968: 828-831). Esta circunstancia sería la responsable no solo del cambio de estilo, sino también de la radicalización de la perspectiva antirreligiosa hacia el final del relato. Para la construcción del ficticio Don Isaac, Heine se inspiró tanto en el célebre personaje histórico Isaac Abravanel (1437-1508), hombre de Estado y comentarista de la Biblia, sucesivamente al servicio del rey Alfonso de Portugal y de Fernando de Castilla, residente en Toledo –centro cultural de la época– hasta 1492, año en que debió emigrar a Italia debido a la expulsión de los judíos de España, como en su hijo Jehuda, médico, filósofo y poeta exponente del paradigma humanista. El modelo es el del judaísmo asimilado, más próximo al maduro Heine que el representado por el rabino Abraham. Como *alter ego* del autor, Don Isaac soporta los velados reproches del rabino por haber recibido el bautismo –“el agua (...) es tu desgracia y sucumbirás” (Heine, 1992: 283)–; conserva únicamente un vínculo sensorial con el judaísmo, que pasa por el olfato y el paladar; manifiesta su rechazo tanto por “los secos y tristes hebreos” como por “los melancólicos y acongojados nazarenos” (Heine, 1992: 285) en términos semejantes a los que Heine empleará en sus diatribas contra Börne; asegura que, de haber vivido en los tiempos del rey David, habría emigrado a Fenicia o Babilonia –donde se originaron la ciencia y la cultura escrita, respectivamente–; y, en una confesión simultánea de paganismo y apego a lo terrenal, invoca a la diosa Astarté, divinidad sirio-fenicia vinculada con el culto a la naturaleza, la vida y la fertilidad, símbolo del amor y los placeres carnales. La afirmación “*Ja, ich bin ein Heide*” (Sí, soy un pagano) (Heine, 1992: 285), en la que el término *Heide* remite necesariamente, por semejanza ortográfica y fonética, al apellido del autor, condensa y al mismo tiempo exhibe las identificaciones hasta aquí señaladas.

El desarrollo del fragmento permite reconocer, asimismo, huellas de la evolución en las concepciones y prácticas literarias de Heine. Mientras que el primer capítulo muestra más de una semejanza con *Viaje al Harz*, cuya redacción, en 1825, es simultánea a la elaboración de lo que Heine por ese entonces consideraba la primera mitad de *El rabino*, el segundo capítulo presenta afinidades temáticas y estilísticas con trabajos algo posteriores, como el capítulo “Düsseldorf” del *Libro de Le Grand*, en tanto que el tercero, por su parte, ofrece puntos de contacto con el estilo de una fase más tardía de *Cuadros de viaje, Fragmentos ingleses*, además de convergencias con las propuestas del libro sobre Börne. Así como en *Viaje al Harz* se reconoce una tendencia a la expresión de ideas mediante la construcción de escenas y acontecimientos ficticios, y por lo tanto un predominio de las tramas narrativa y descriptiva, y en *Fragmentos ingleses*, en cambio, un predominio de la discusión directa y de la trama argumental, observamos en *El rabino* un progresivo desplazamiento del relato de acciones y de la descripción, a través de las cuales se sugieren ideas, por una exposición dialógica en la que aquellas son explícitamente confrontadas. El capítulo II, en el que se observa un cambio en el tratamiento de la problemática judía, en tanto se admiten mayores dosis de ironía, mantiene, sin embargo, el principio de exhibir los puntos de vista heineanos a partir de una variedad de escenas, situaciones y comportamientos mientras que, en el capítulo III, las perspectivas del autor cobran directa expresión en la voz del personaje de Don Isaac.

Otro aspecto en el que se perciben las marcas de los cambios en la concepción literaria es el vinculado con la utilización de motivos románticos. En el primer capítulo, en efecto, hay un empleo de la herencia romántica similar al que se verifica en *Viaje al Harz*. En la secuencia de la huida de Bacherach hallamos muestras de una naturaleza empática comparable con la que se asocia a los estados anímicos del

narrador de la excursión al Harz: las flores huelen a cadáver y los pájaros malignos cantan angustiados en el momento de mayor tensión, mientras que la noche pierde su aspecto sombrío a medida que la barca se aleja del peligro. La personificación del río, “el viejo y bondadoso Padre Rin” (Heine, 1992: 256), halla una resonancia menos luctuosa en la comparación del río Ilse con una princesa en *Viaje al Harz*. Claro que, como aquí, en *El rabino* es posible identificar además una crítica de ciertos aspectos de la cosmovisión romántica. Del mismo modo que en el relato de viaje, las ruinas de antiguos castillos “carcomidos como si lo estuvieran por el cáncer” (ibíd.: 19), y cuyos habitantes de antaño son comparados con “aves de rapiña” (ibíd.: 20), simbolizan el pasado feudal que el Romanticismo –afín en este punto a las políticas reaccionarias– idealizó y pretendió revivir; las ruinas de la abadía de San Werner, objeto de goce estético para una sensibilidad romántica, ocultan tras su bella apariencia otro capítulo trágico de la historia de las persecuciones contra judíos. Solo deleitan, como los restos del castillo medieval, cuando “pasamos ante ellas (...) sin conocer su origen” (Heine, 1992: 248). El último tipo de vínculo con el acervo romántico que podemos mencionar, y que une a *El rabino* tanto con *Viaje al Harz* como con *Noches florentinas* (ciclo de narraciones publicado en 1836, pero cuyas primeras tentativas se remontan a 1825), es aquel que supone una reivindicación de algunos de sus elementos en tanto portadores de contenidos crítico-utópicos. En el relato de viaje, la visión encantadora del paisaje, cuya representación no está exenta de ironía, funciona, sin embargo, como contrapeso positivo de la concepción utilitaria y racionalista de la naturaleza. En la configuración de los personajes que se acercan al narrador para refutar las historias de fantasmas y leyendas que animan el universo natural, no hay rastros de aquella empatía que, en cambio, muestra el narrador por las gentes sencillas y los niños, a los que se les atribuye la capacidad

de comprender a árboles y pájaros, una vida intuitiva y una comunicación inmediata con las cosas (Heine, 1920: 24, 33), que ya no parecen posibles para el hombre que ha alcanzado la doble adultez de la edad madura y la razón iluminista. Los cuentos maravillosos, nacidos de esa ingenuidad perdida, contienen una crítica del presente: transmitidos por la inmóvil abuela a su nieto pequeño, serán evocados por el adulto durante su trabajo en las minas y funcionarán como una protesta contra el prosaísmo y la creciente deshumanización de las condiciones modernas de vida. De manera similar, la presencia de princesas, fantasmas o estatuas dotados de vida funciona en *Noches florentinas*, como señala Vedda, como una acusación del yo originario contra el filisteísmo y la racionalidad ilustrada, al mismo tiempo que como un rescate del contenido utópico presente en el legado popular-romántico (Vedda, 2008). En el primer capítulo de *El rabino*, motivos provenientes de leyendas renanas se mezclan con contenidos propios de la tradición judía en el personaje de Sara, del que se ha señalado que corporeiza la doble procedencia judeo-alemana de Heine. En el ensueño de la protagonista durante la huida en la barca se combinan elementos bíblicos –las plagas de Egipto– y retazos de sagas populares: los ágiles enanos, los pájaros parlantes de la leyenda del Wisperthal –que Heine retomará más adelante en *Espíritus elementales*– y la princesa raptada de la leyenda del *Teufelsleiter*, en la que un caballero rescata, mediante un pacto con el demonio, a una doncella retenida en la ladera escalonada de la montaña. La presencia de esta doble tradición en determinadas zonas de la obra de Heine fue advertida en más de una oportunidad por la crítica, que puntualizó las afinidades que en este sentido presenta el autor de *El rabino* con escritores como Kafka y Celan (cf., por ejemplo, Mielke, 2002; Fingerhut, 2002). Así, en el poema “An Edom!” [“¡A Edom!”], que Heine incluye en una carta a Moser de octubre de 1824, se pone de manifiesto la conflictiva convivencia de siglos entre alemanes y judíos,

así como la lenta asimilación de rasgos negativos de la cultura de los primeros por los segundos. Todavía en 1840, en el artículo de *Lutezia* del 7 de mayo que abre la serie de los que discuten el “*affaire* Damasco”, se establece un paralelo entre los cuentos maravillosos, que toman sus motivos –brujas, hombres lobo y judíos ávidos de sangre cristiana– de la Edad Media, y que se consideran en Europa materia poética y medios de entretenimiento, por un lado, y las macabras historias que, actualizadas en Oriente, justificaron la espantosa tortura de los judíos acusados de protagonizarlas, por el otro. Pero mientras que aquí se busca poner de relieve el carácter “espantoso” (*schauerlich*) y evocador de “los más oscuros tiempos” medievales de los relatos en cuestión (Heine, 1994: 268), a mediados de la década de 1820, en la primera parte de *El rabino*, se consideran ante todo sus rasgos positivos: su aptitud para estimular la imaginación, sus vínculos con la infancia y sus contenidos utópicos. En *El rabino* es el personaje de Sara el que parece particularmente sensible al influjo común que ejercen los cuentos maravillosos y los libros sagrados. Durante la huida de Bacherach, el recuerdo de los cuentos maravillosos narrados por su tía con la desaprobación del padre, para quien despertaban en la cabeza de la niña terribles fantasías, se confunde con el de episodios bíblicos y escenas de la infancia. La fusión de elementos procedentes de las tradiciones alemana y judía es confirmada por la indicación según la cual, para Sara, “era como si el Rin murmurase las melodías del *Agade*”, y como si de sus aguas salieran las figuras distorsionadas de Abraham, Moisés y el Faraón (Heine, 1992: 259). La sucesión de imágenes concatenadas, que remeda el fluir de la conciencia de la protagonista favorecido por el fluir del río que transporta la barca, tiene sobre aquella un efecto progresivamente apaciguador. La serie, que había comenzado con el fragmentario recuerdo de las sagas renanas, culmina con la visión de la ciudad santa de Jerusalén, de manera que se confirma el carácter de refugio

y promesa, paraíso perdido y utopía que revisten, para la muchacha, los relatos de los cuentos maravillosos y de los libros sagrados.⁷ A pesar del cambio de tono, algo de esto persiste en el capítulo II. En su bienvenida a la pareja al gueto, Jäkel entona el *Chad Gadja*, una canción del *Agade* considerada un entretenimiento para niños, y a continuación dirige a Abraham y a Sara las proféticas palabras acerca de la venganza que caerá sobre Edom –en la historia temprana de Palestina, uno de los Estados vecinos y enemigos de Israel, y el nombre con el que se designa simbólicamente a todo adversario de los judíos–. La inclusión de la melodía infantil y la profecía anunciada por el loco con seriedad inusitada revisten, de acuerdo con Lutz (1996: 60), una significación mesiánica, de manera que, una vez más, la esperanza, en tanto crítica del presente, aparece estrechamente vinculada con la niñez. En la sinagoga, finalmente, Sara “sintió una alegría verdaderamente infantil” (Heine, 1992: 274) cuando escuchó al barítono y observó la congregación de hombres. Pero alcanza un placer extático ante la visión de la Torá, que es tratada como una pequeña criatura. Las imágenes que simultáneamente percibe y fantasea no excluyen elementos propios del mundo del cuento maravilloso; así, a Sara “le pareció como si las columnas del arca sagrada empezaran a florecer y las maravillosas flores y hojas de los capiteles crecieran más y más, y los sonidos del tiple se transformaran en puros cantos de ruiseñor” (Heine, 1992: 275).

Si en los primeros dos capítulos es Sara la que, como portadora de la tradición judeo-alemana y en tanto dotada de una capacidad para la asociación –evocadora del estilo

7 En la producción lírica tardía hallamos otro ejemplo de este sincretismo de tradiciones en el poema “Jehuda Ben Halevy” del *Romanzero* (1851), donde el *Agade* o *Haggadah* es descrito metafóricamente como un jardín fantástico, lleno de leyendas dulces y “cuentos de hadas de los ángeles” (*Engelmärchen*). Aquí reaparece asimismo la idea de refugio: a su placentera lectura acude el talmudista que busca descansar del estudio y la reflexión.

asociativo que Heine cultiva, por ejemplo, en *Viaje al Harz*—que encarna algunos de los rasgos distintivos de la práctica literaria contemporánea del autor, en el tercer capítulo es, como se señaló, Don Isaac quien cumple esta función. Ya no se encarga a los elementos románticos la tarea de enjuiciar el presente a través de su mera existencia discordante, en la que se ha inscrito la memoria de una posibilidad mejor. Ahora es la luz de la “crítica” (Heine, 1992: 287) la que alumbra con ironía y sarcasmo implacables las realidades sobre las que se posa, y de este modo se desarticulan supersticiones, imposturas y apariencias, que se vuelven tan dudosas como la supuesta virtud de Elle Schnapper.

Por lo señalado hasta aquí, el encuentro entre Sara y el español, al comienzo del tercer capítulo, puede leerse como momento autorreferencial, como ficcionalización del cambio en las concepciones religiosas y literarias que se opera entre los primeros esbozos del fragmento, que recogen inquietudes anteriores a 1824, y la (incompleta) redacción del último capítulo antes de la publicación. Heine despliega la escena de un malentendido, el choque de dos perspectivas contrastantes: a la grandilocuente y jocosa declaración de idolatría y fidelidad por parte de Don Isaac, Sara responde con recato, seriedad y mesurada firmeza, mostrándose ofendida ante lo que considera no solo una burla contra su persona, sino también un agravio contra su casa, la “miserable” Israel. El español se apresura a indicar que se ha malinterpretado “una broma inocente” (Heine, 1992: 282), e intenta subsanar su involuntaria falta mediante explicaciones y pedidos de disculpa. Así, el Heine de 1840 parece recordar al joven que emprendió el proyecto de *El rabino* como alguien que se tomó las cosas con excesiva seriedad, pero también como alguien dotado de una sensibilidad que ha perdido el hombre maduro, curtido por las experiencias del fracaso en la propia tierra y del exilio, y por las acusaciones desde todos los frentes que motivó su permanente condición de

outsider. La ironía, la distancia y la crítica, semejantes a las escamas de cocodrilo con las que, de acuerdo con el rabino, parece haberse cubierto Don Isaac, constituyen la única defensa posible contra los dolores y las tragedias contemporáneas, el último refugio de aquel que, no perteneciendo del todo a ninguna religión ni a ninguna patria, careció siempre de hogar.

Naciones y representaciones en los *Cuadros de viaje*, de Heinrich Heine

Román Setton (Universidad de Buenos Aires)

Heine y la literatura de viaje

Cuadros de viaje de Heinrich Heine no fueron concebidos en su producción como una totalidad cerrada; por el contrario, aparecieron en cuatro volúmenes independientes de 1826 a 1831, y la forma en que fueron publicadas las tres últimas partes estuvo determinada en gran medida por el éxito de la primera (cf. Mehring, 1975: 428). En su conformación de la segunda edición, que siguió vigente en muchas posteriores, los *Cuadros* comprendían los siguientes textos: primer volumen: *El regreso al hogar*, *El viaje por el Harz* y las secciones primera y segunda de *El Mar del Norte*; el segundo: la sección tercera de *El Mar del Norte*, *Ideas*. *El libro Le Grand* y *Nueva primavera*; el tercero: *Italia 1828. I. Viaje de Múnich a Génova* y *II. Los balnearios de Lucca*; el cuarto, *Italia 1828. III. La ciudad de Lucca* y *Fragmentos ingleses*. Posteriormente, Heine quitó del primer volumen la casi totalidad de los poemas, que incluyó como ciclos independientes en la edición de 1827 de *Libro de las canciones*; e incorporó el ciclo de *Nueva primavera* en la edición de *Nuevos poemas* de 1844. De este modo, *Cuadros de viaje* quedó integrado en su versión definitiva por los siguientes

textos: *El viaje por el Harz*, *El Mar del Norte*. Sección tercera, *Ideas*. El libro *Le Grand*, *Viaje de Múnich a Génova*, *Los balnearios de Lucca*, *La ciudad de Lucca* y *Fragmentos ingleses*, textos a los que Heine añadió un comentario final, escrito en 1830.

El título *Cuadros de viaje* –el propio Heine acuñó esta denominación– remite a la literatura de viaje que se hizo popular hacia fines del siglo XVIII y especialmente durante el período denominado *Vormärz*.¹ Las designaciones “informe de viaje” (*Reisebericht*) y “literatura de viaje” (*Reiseliteratur*) son utilizadas, dentro del ámbito de habla alemana, como macroconceptos (Brunner y Moritz, 1997: 283), como un modo de designación colectiva. Incluyen, entre otros subgéneros, las guías de viaje, los viajes de descripción científica y las representaciones de viajes artísticas y literarias. El informe de viaje, sin embargo, puede ser caracterizado, en el desarrollo de su historia y su diversidad, por el hecho de que describe un viaje real y reclama para sí un valor de autenticidad: “Esta vinculación descriptiva del proceso social del viaje es el elemento constitutivo que da unidad al género en su variación histórica” (Brenner, 1993: 281). Sus posibilidades estéticas y formales se encuentran por lo tanto determinadas en gran medida por este reclamo de autenticidad, si bien el género puede servir de diferentes formas literarias como el poema, el diario, la colección de cartas, la autobiografía, etc.; y entre los subgéneros que lo integran se encuentran aquellos materiales que no están orientados a describir un viaje en sentido estricto, sino que pretenden tener una utilidad pragmática y servir de auxilio al lector durante sus traslados, como las guías o, en los últimos tiempos, los folletos de propaganda de la industria del turismo (ibíd.: 281 y ss.).

Si bien hacia mediados del siglo XVIII el informe de viaje comienza a tener, de manera creciente, una voluntad de re-

1 Sobre las peculiaridades de este período y, fundamentalmente, sobre las diversas denominaciones que recibe –y sus implicancias–, ver Setton (2009; especialmente, 28–32).

presentación vinculada con una exigencia de calidad estética, sus estrategias de verosimilitud siguen ligadas a esta vocación de autenticidad y, por lo tanto, a los cambios históricos en las concepciones de la realidad. Las obras literarias que tienen por tema el viaje, en cambio, pueden abordar viajes reales o ficticios (Wilpert, 2001: 676), y si bien la clasificación no carece de polémicas dentro del campo de la investigación de los géneros, puede servir al menos como una división esquemática útil a los fines de orientarse respecto de los diferentes tipos textuales.

La literatura de viaje tiene dentro de la tradición germana –pero también fuera de ella–² la peculiaridad de servir a la expresión subjetiva de las opiniones y perspectivas de quien escribe. En 1777 Georg Forster inaugura, dentro del ámbito alemán, la moderna literatura de viaje con *Un viaje alrededor del mundo* [*A Voyage Round The World*]; Karl Philipp Moritz publica en 1783 sus *Viajes de un alemán en Inglaterra en el año 1782* [*Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782*]; y más tarde los *Viajes de un alemán en Italia desde 1786 a 1788* [*Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*], volúmenes 1 y 2 en 1792, y el volumen 3 en 1793. En su *Viaje a Italia*, publicado entre 1813 y 1817, Goethe ofrece una representación de su estancia en Italia entre septiembre de 1786 y mayo de 1788 y –junto con observaciones geográficas, meteorológicas, botánicas, geológicas– aborda numerosas cuestiones vinculadas con el arte y la cultura de la Antigüedad: su estancia en Italia constituye una etapa fundamental de su camino hacia el Clasicismo. En un período caracterizado por las inquietudes sobre la educación y en que predominó la novela de formación (*Bildungsroman*), el viaje y su escritura son considerados en el marco del desarrollo de la formación

2 Piénsese, por ejemplo, en *A Sentimental Journey Through France and Italy, by Mr. Yorick* (1768), de Laurence Sterne, que por cierto no careció de efectos en Alemania y, específicamente, en Heine. Sobre la influencia de este texto en *Cuadros de viaje*, ver Hernández (2007: 129-130).

personal, a partir de una experiencia vital del legado cultural y, por lo tanto, de un fortalecimiento de los lazos con la tradición clásica.

En contraste con esta serie, Heine comienza su literatura de viaje con un *Regreso al hogar* y con una representación de Alemania, que ofrece desde la perspectiva distanciada del viajero. Asimismo se sirve del género, menos para establecer vínculos con la tradición clásica u ofrecer una mirada de los pueblos y culturas extrañas, que para discutir cuestiones atinentes a las ideas y movimientos del presente. Así, por ejemplo, en el *El viaje por el Harz* discurre sobre el anquilosamiento de la educación en las universidades alemanas; en *El Mar del Norte*, sobre las virtudes burguesas y los vicios de la aristocracia, así como sobre los cambios recientes en la composición política de los Estados alemanes (la mediatización de los príncipes y el comienzo de la paulatina unificación de Alemania); *Los balnearios de Lucca* incluyen una crítica extensa de la poesía y la persona del conde August von Platen-Hallermünde;³ en *La ciudad de Lucca* aprovecha el diálogo con Mathilde para criticar la doctrina y la Iglesia católicas; los *Fragmentos ingleses* son utilizados para ofrecer un análisis del surgimiento del fetichismo de la mercancía y de la alienación del individuo que provocan los nuevos modos de socialización y los cambios en la economía y los modos de producción, etc.

Alemania

La representación de Heine de los Estados alemanes –recordemos que en ese entonces Alemania no estaba todavía

3 No es este el lugar para abordar la muy estudiada polémica entre Platen y Heine. Uno de los mejores tratamientos de este tema es el de Hans Mayer (1975); consultar también Hermand (1986), Holub (1981) y Hinck (1990).

unificada—⁴ pone de relieve aquellos elementos contemporáneos que, en el contexto europeo, comienzan a aparecer como perimidos, pero que siguen plenamente vigentes en el ámbito alemán. Buena parte de las descripciones de las costumbres y las disquisiciones filosófico-históricas o de carácter sociológico del narrador apuntan a mostrar una estructura política y social que conserva todavía mecanismos del feudalismo medieval. De allí, por ejemplo, la descripción de las relaciones entre señores y siervos que encontramos en *El viaje por el Harz*.⁵ Naturalmente la crítica a la aristocracia es una constante en la obra de Heine, y también puede ser hallada con facilidad en las otras secciones de los *Cuadros*, pero es *El viaje por el Harz* el texto en que Heine por primera vez ataca de manera directa y sin simulaciones a la aristocracia alemana. Tal como afirma el narrador de *La ciudad de Lucca*, él se diferencia precisamente en este punto del Quijote: pues

4 Este tema es incluso tratado por Heine en *El Mar del Norte*. Cf.: “Solo lo digo en relación con los príncipes alemanes mediatizados. No hace mucho, estas gentes han sido víctimas de una gran injusticia, pues se les ha robado una soberanía a la que tenían tanto derecho como los príncipes de Estados más grandes, suponiendo, en todo caso, que no se suscriba la idea de que lo que uno no ha ganado por sí mismo tampoco tiene derecho a existir. Para la Alemania dividida en incontables pedacitos, sin embargo, ha supuesto un verdadero favor el que todos estos pequeños despotitas dejasen de gobernar” (Heine, 2003: 182; DHA: 6, 157). Las citas de *Cuadros de viaje* han sido tomadas de la traducción de Isabel García Adánez (Madrid, Gredos, 2003), siempre que el pasaje citado se encuentre dentro de la selección de esta traductora. En los casos en que el pasaje no se encuentra en esta edición (por ejemplo las citas tomadas de *Fragmentos ingleses*) ofrecemos traducciones propias a partir de la edición alemana *Düsseldorfer Heine-Ausgabe* (DHA) —cuando el pasaje integra el cuerpo del texto— y en algunos casos también hemos modificado la traducción de García Adánez, cuando lo consideramos necesario.

5 Cf.: “Me conmueve profundamente cada vez que veo este sentimiento de fidelidad de súbdito expresado en tan sencillo y natural lenguaje. ¡Es un sentimiento tan hermoso! ¡Y es un sentimiento tan sumamente alemán! Otros países serán más inteligentes o más ingeniosos o más divertidos, pero no hay ninguno que sea tan fiel como el pueblo alemán. Si no supiera que la fidelidad es tan vieja como el mundo, creería que la inventó un corazón alemán. ¡Fidelidad alemana!: esa no es ninguna consigna moderna. En vuestras cortes, ¡oh príncipes alemanes!, debería cantarse una y otra vez la canción del fiel Eckart y el pérfido burgundio que mandó matar a los amados hijos de aquel y aun así Eckart no dejó de serle fiel. Tenéis el pueblo más fiel y os equivocáis si pensáis que ese viejo perro fiel se ha vuelto rabioso de repente y se lanza sobre vuestras sagradas pantorrillas” (Heine, 2003: 55).

este toma las “posadas para mendigos por castillos, los muleros por caballeros, las mozas de establo por damas de la corte (...) una comedia de títeres por una acción de Estado”, mientras que aquel representa los castillos como posadas para mendigos, los nobles como animales o muleros y en los “gigantes de hoy en día” no ve más que “molinos de vientos jactanciosos” y en las “acciones de Estado”, “comedias de títeres” (Heine, 2003: 515).

En muchas de sus obras, Heine se sirve de la figura del Quijote para establecer comparaciones o realizar cotejos con ciertas actitudes y apreciaciones de los autores románticos alemanes. Heine veía en los románticos una propensión a idealizar un pasado aristocrático. Frente a esta idealización de la aristocracia, una operación recurrente en Heine consiste –como ha indicado Frank F. Plagwitz (1995)– en una degradación de los nobles a partir de una animalización de los integrantes y costumbres de este estamento, tal como lo encontramos en *El Mar del Norte. Sección tercera*. En este mismo sentido, compara aquí la costumbre de la aristocracia de reivindicar sus privilegios en función de la prosapia de los ancestros, con la de valorar los caballos en función de su pedigrí. Pero más elocuente resulta todavía la disquisición de Heine sobre la caza que encontramos en esta obra. Heine indica aquí que su falta de inclinación por esta práctica se basa en una cuestión de sangre y, a su vez, en una determinación de orden ancestral. Así como los nobles se inclinan por la caza porque sus ancestros la han practicado desde tiempos inmemoriales, Heine la rechaza irónicamente también aludiendo razones de sangre y árbol genealógico.

Por lo visto, también la caza en la playa parecería proporcionar una gran diversión. En lo que a mí respecta, no sé apreciarla en demasía. El sentido por lo noble, lo bello y lo bueno puede ser transmitido a los hombres a menudo por medio de la educación; pero el sentido para la caza se lleva en la sangre. Si

los ancestros han matado ciervos desde tiempos inmemoriales, también el nieto encontrará satisfacción en esta actividad legítima. Pero mis ancestros no se encontraban entre los cazadores, sino más bien entre los cazados, y si tuviera que disparar contra los descendientes de sus compañeros de antaño, entonces se rebelaría indignada mi sangre (Heine, 2003: 174).

La aristocracia, en su pasión por la caza, termina por tomar a los hombres corrientes por animales. Frente a esta animalización del hombre ejercida por la nobleza, el narrador indica su inclinación a cazar nobles: “Sí, por experiencia sé que (...) me resultaría mucho más fácil disparar a un cazador que desease el retorno de aquel tiempo en el que también los hombres eran parte de la caza mayor” (ibíd.: 174).

Hay en este procedimiento un cambio de perspectiva usual en la literatura de Heine. El así llamado perspectivismo nietzscheano y la “transvaloración de todos los valores” que buscó llevar a cabo el autor de *El Anticristo* pueden ser rastreados con facilidad en muchos de los escritos de Heine,⁶ sin duda uno de los escritores más admirados por Nietzsche.⁷ Este perspectivismo puede advertirse con claridad, por ejemplo, en el pasaje en que Heine retrata el comportamiento de las arañas y los bibliotecarios en Hannover, así como en el comienzo de *Cuadros de viaje*.

Desde el comienzo de *El viaje por el Harz*, el poema que abre el libro ofrece una descripción promisoriosa y entusiasta de las mujeres, pero rápidamente se transforma en decepción, a partir de una mirada distanciada de aquello que se describe. Asimismo, la decepción por la hipocresía de estas mujeres se transforma en desprecio y se extiende también a un desinterés por todo el *chato* género humano que habita

6 Sobre la influencia de Heine en Nietzsche, ver Setton (2008).

7 Nietzsche da cuenta de esta admiración por Heine en numerosos pasajes de su obra, por ejemplo, en *Ecce Homo* (2002: 6, 286), *Nietzsche contra Wagner* (2002: 6, 427), etc.

Alemania.⁸ La huida a la naturaleza, de cuño romántico, cede el paso rápidamente a una mirada despectiva y sarcástica desde la cumbre. El recurso de comenzar por el elogio y luego pasar a la crítica y a una mirada distanciada –y desde lo alto– que minimiza aquello que observa es también un procedimiento habitual, presente, por ejemplo, en la descripción de la ciudad de Göttingen⁹: “La ciudad en sí es bonita y como más le gusta a uno es mirándola de espaldas”, (ibíd.: 38) o en la descripción de la naturaleza sublime en *El Mar del Norte*. Tradicionalmente, la exaltación del sentimiento sublime se encuentra asociada, en el marco de la literatura de viaje, a una concepción romántica de la naturaleza, a determinadas consideraciones estéticas de sesgo idealista y a la defensa de un modelo de formación (*Bildung*) estrechamente vinculado con la aristocracia, tal como aparecen estos motivos, tempranamente, en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe, o posteriormente en *Maler Nolten [El pintor Nolten]*, de Eduard Mörike, publicado en 1832, pero finalizado en 1830.

Esto explica la desmitificación que hace Heine de esta estética romántica, que estima ligada de manera indisociable con un modelo de educación aristocrático. Los aristócratas de Hannover reciben –tal como los retrata Heine en los *Cuadros*– una formación carente por completo de sustancia, que se limita a la repetición de formas vaciadas de contenido:

En las tierras de Hannover no se ve más que árboles genealógicos, en los que se hallan atados los caballos, y con tantos

8 Cf.: *Glatte Herren!, glatte Frauen!* (“¡Chatos señores, chatas damas!”), *DHA*: 6, 83.

9 Asimismo Heine se sirve aquí de la paranomasia, otro recurso usual en su prosa y que, en muchos casos, se pierde en la traducción. Cf.: “Sie [die Stadt Göttingen]. . . war schon vollständig eingerichtet mit Schnurren, Pudeln, Dissertationen, Teedansants, Wäscherinnen, Compendien, Taubenbraten, Guelfenorden, Promotionskutschen, Pfeifenköpfen, Höfräten, Justizräten, Relegationsräten, Profaxen und anderen Faxen” (*DHA*: 6, 83).

árboles y todos sus caballos, el país permanece oscuro y no logra avanzar. No, por este bosque de aristócratas de Hannover jamás ha penetrado un rayo de sol de libertad británica, y ninguna nota de libertad británica pudo hacerse audible jamás entre los relinchos estruendosos de los corceles de Hannover.

La crítica general contra la vanidad de los nobles de Hannover apunta la mayor parte de las veces a la amada juventud de ciertas familias, que gobiernan el país o creen gobernarlo de manera indirecta. Pero también los jóvenes nobles dejarían atrás prontamente aquellos errores característicos o, mejor dicho, esos modos maleducados, si pudieran conocer algo más en el mundo o disfrutaran de una mejor educación (...). Mi crítica, como dije, apunta principalmente a la mala educación de la nobleza de Hannover y a su delirio, tempranamente inculcado, sobre la importancia de algunas formas de tratamiento. ¡Ay, cuántas veces me he reído al notar cuánto se jactan de estas formas; como si incluso fuera extremadamente complicado aprender ese representar, ese presentar, ese sonreír sin decir nada, ese decir sin pensar nada, y todas esas artes nobles que el buen burgués admira boquiabierto cual si fueran maravillas del fondo del mar! (Heine, 2003, 179-181).

Los nobles se asemejan en esta descripción a los animales de circo. Son como el oso que, alejado de la naturaleza e insertado en la cultura, ha aprendido a bailar, y en su regreso al bosque es admirado por sus compañeros de especie (ibíd.: 181). En esta animalización de la nobleza se trata menos de equiparar a los nobles con la naturaleza que de develar una afectación, un proceso de desnaturalización, que se presenta, sin embargo, como naturaleza. Bajo las leyes de la sangre y la genealogía, se esconden solamente formas vacías y privilegios carentes de toda legitimidad, todo mérito y toda autenticidad. No son leyes naturales, sino mera representación teatral.

La crítica a la educación es así uno de los motivos principales en los *Cuadros*, que Heine escribe durante sus años de peregrinaje, que son sin duda también los de aprendizaje. En este marco, dirige sus ataques también contra la educación curricular: la universidad de Göttingen, en *El viaje por el Harz*; la escuela primaria en Düsseldorf, en *Ideas. El libro Le Grand*. En contraste con este modelo de educación puede ser advertido otro, una formación vinculada de manera vital con la experiencia, ligada al presente y a los acontecimientos políticos –y especialmente a los revolucionarios– contemporáneos. Tal formación la hallamos, por ejemplo, en el narrador de *Ideas*. A esta formación se opone el aprendizaje de memoria de la escuela, las investigaciones universitarias (parodiadas en el estudio del narrador sobre los pies de las mujeres de Göttingen), y la perpetuación de las tradiciones –vaciadas de contenido y de sabiduría– encarnada en los profesores universitarios:

En una ciudad universitaria como esta, hay un constante ir y venir, cada tres años llega allí una nueva generación de estudiantes, es un río eterno de personas en que la ola de un semestre empuja la del anterior, y solo los viejos profesores permanecen allí detenidos en este movimiento general, firmes, inmovibles como las pirámides de Egipto, solo que en estas pirámides universitarias no existe escondida sabiduría alguna (Heine, 2003: 41).

Al tratar este modelo de educación Heine deja ver sus críticas a la omisión del análisis del presente, a la voluntad de preservación de elementos vinculados al pasado y a la búsqueda de restituir un modelo político perimido. Luego de los acontecimientos revolucionarios franceses, el intento de la Santa Alianza por restaurar el orden absolutista es visto por Heine –anticipando la famosa tesis de Marx sobre el modo de repetición en la historia– como la farsa que suce-

de a la tragedia.¹⁰ Pero estos acontecimientos políticos tienen además una importancia decisiva en el modelo de formación. El *Bildungsroman* goetheano –y también el *Agathon* (1766-1767) de Wieland– se hallaba ligado a una concepción de la educación en tanto proceso de maduración natural (cf. Schirmeisen, 1996: 67), a una búsqueda de una formación harmónica del carácter individual, y el transcurso del viaje ilustraba el progreso de esta formación; mientras que hacia la década de 1820 ya se puede percibir el surgimiento de un nuevo modelo de formación, que se corresponde con la totalidad de la nueva realidad social y sus determinaciones económico-utilitarias (cf. *ibíd.*: 68). Se trata de la antítesis entre un modelo de formación orgánica y otro que exalta la discrepancia entre la interioridad del individuo y las condiciones externas.¹¹ En oposición al lema que guiaba a Wilhelm en sus *Años de aprendizaje* –“el objetivo único de todos mis proyectos ha sido vagamente, desde mi niñez, formarme tal y como yo soy” (Goethe, 2006: 409)– los tiempos modernos promueven una formación desgarrada, tal como la vemos, por ejemplo, en la descripción que Heine hace de Byron, poeta con el que el narrador de los *Cuadros* se identifica expresamente. La formación personal de la nobleza se encuentra parodiada en detalle en la figura del marqués Gumpelino, que jactanciosamente señala sus amplios conocimientos de la naturaleza y el arte. Él, cuya primera cualidad es tener mucho dinero,¹²

10 Cf.: “Todos ellos [los poetas] lo han aprendido del gran Poeta Primero, que, como vemos a diario, sabe llevar el humor hasta sus últimas consecuencias en su gran tragedia del mundo en mil actos: cuando los héroes hacen mutis por el foro salen los payasos y los graciosos con sus porras de pega y sus angarillas, después de las sangrientas escenas de la revolución y las represalias de los emperadores vuelven a salir gateando los gordos borbones con sus bromitas pasadas de fecha y sus legítimas buenas palabras, y haciéndose la pizpireta aparece la vieja nobleza dando brinquetes, con esa sonrisa de muertos de hambre, y por detrás ondean las devotas capuchas con velas, luces y gonfalones” (Heine, 2003: 242 y ss.).

11 Sobre este punto, ver Simmel (1999).

12 Cf.: “El hombre posee excelentes cualidades, por ejemplo: mucho dinero...” (Heine, 2003: 376; DHA: 71, 88).

opone el carácter contingente y externo del dinero a la formación, en tanto un bien sustancial y duradero: “¿Qué es el dinero? El dinero rueda y se va, pero la formación permanece” (Heine, 2003: 384; DHA: 7.1, 94).

En este aspecto, las consideraciones de Heine ya no abordan solamente aquellos elementos nocivos que él vincula con el pasado, sino que avanza en la representación de los elementos del capitalismo incipiente que ve perfilarse en su desarrollo hacia un futuro ya en marcha. En consonancia con ello, se advierte por ejemplo la insistencia en la importancia del dinero en la vida moderna, en cómo la monetización de la economía hace que el dinero deje de ser un medio para convertirse en una pasión y determinar, a partir de una suerte de encantamiento mágico que ejerce sobre los individuos –cualidad que remite con claridad a la transformación del dinero en fetiche–, los rasgos faciales de las futuras generaciones.¹³ Junto con la educación, el dinero es un motivo que da unidad a todos los *Cuadros de viaje*, ya que se encuentra presente en todas las secciones, con un tratamiento por demás coherente.

Inglaterra e Italia

Mientras que en los cuadros alemanes Heine dirige sus críticas más agudas contra la nobleza e Inglaterra aparece aquí como el pueblo que encarna la libertad de los nuevos modos de vida,¹⁴ en *Fragmentos ingleses*, por el contrario, encontramos

13 Cf.: “Por eso las caras de las monedas son un asunto tan importante para los políticos. Como la gente ama tan profundamente al dinero y seguro que lo contempla con amor, sus hijos suelen salir luego con los mismos rasgos del príncipe de la región correspondiente cuyo rostro aparece en la moneda, y el pobre príncipe despierta las sospechas de ser el padre de sus súbditos” (Heine, 2003: 165).

14 En relación con la representación de Inglaterra en las secciones dedicadas a Alemania, véase, por ejemplo, Heine, 2003: 180 (DHA: 6, 155). Naturalmente esta vinculación entre Inglaterra y la libertad no se haya presente en *Ideas*. . . cuando Heine aborda el papel de Inglaterra en la captura de Napoleón (Heine, 2003, 183-185).

una crítica que tiene por blanco los nuevos modos de vida vinculados con el establecimiento paulatino del dominio de la burguesía. La llegada de Heine a Inglaterra comienza por un saludo al país de la libertad,¹⁵ pero pronto este entusiasmo cede paso a una descripción del carácter estrecho de los ingleses, quienes solo se preocupan –según Heine– por la libertad individual y no, por ejemplo, por la igualdad o la fraternidad. Más allá de que Heine reconozca los avances políticos y sociales de Inglaterra, su representación del pueblo inglés no parece ser demasiado entusiasta.¹⁶ A sus ojos, los ingleses son monótonos, carecen de alegría y fantasía, y se han transformado en autómatas.¹⁷

A pesar de esta aproximación a Inglaterra carente de toda empatía, sus consideraciones resultan por demás iluminadoras, en la medida en que él ve en este país la representación más desarrollada de las tendencias modernas: las modificaciones de las relaciones laborales, el enorme desarrollo industrial, las variaciones en los vínculos humanos a partir del crecimiento de la gran ciudad, la pobreza ingente –pero oculta y oculta-da¹⁸– por estos cambios, etc.. Estas reflexiones se encuentran entre las primeras críticas a las nuevas condiciones de vida, que luego habrían de imponerse de manera generalizada. Es llamativa la claridad de Heine para observar tempranamente el carácter de fetiche que adopta la mercancía en la sociedad

15 Cf.: “Land der Freyheit, rief ich, ich grüße dich! – Sey mir gegrüßt, Freyheit, junge Sonne der verjüngten Welt! Jene ältere Sonnen, die Liebe und der Glaube, sind welk und kalt geworden, und können nicht mehr leuchten und wärmen”, *DHA*, 7.1, 209.

16 Cf.: “But from first to last, when Heine discussed the English, he seemed possessed by a violent antipathy which he frankly confessed on various occasions (...) and for which he apologized to the English people near the end of his life” (Hess, 1934: 23). En el mismo sentido, cf.: “Seine [von Heine] Anglophobie richtet sich nicht nur gegen das Land, sondern auch gegen dessen Bevölkerung” (Ferstenberg, 1996: 113).

17 Cf.: “Aber schickt keinen Poeten nach London! Dieser baare Ernst aller Dinge, diese kolossale Einförmigkeit, diese maschinenhafte Bewegung, diese Verdrießlichkeit der Freude selbst, dieses übertriebene London erdrückt die Phantasie und zerreißt das Herz” (*DHA*: 7.1, 214)

18 Cf.: “He perceived the persistent functioning of economic and social inequality behind the ideological veil of alleged political freedom and equality” (Betz, 1984: 81).

burguesa, y hasta es posible que –tal como señala Albrecht Betz (1984: 179)– él haya sido el primero en abordar este fenómeno.¹⁹ El “sorprendente y mágico resplandor” (DHA: 7.1, 216) de las mercancías en los escaparates, en el país en que se puede oír la “pulsación del mundo” (*Pulsschlag der Welt*) (ibíd.: 7.1, 214), tiene su cara opuesta en la pérdida de singularidad por parte del hombre. En contraste con la diversidad, el encanto, el resplandor y la perfección de los productos, que hacen que cada uno parezca único, maravilloso y seductor a los ojos del paseante, los hombres carecen en Londres de todo rasgo peculiar y, al igual que sus casas, no pueden diferenciarse los unos de los otros: todas las caras son “serias” y “semejantes” (ibíd.: 216). El autor de *Noches florentinas* pudo percibir que el encantamiento de la mercancía se correspondía en Inglaterra con un desencantamiento del hombre, y que así como los objetos parecían cobrar vida allí, los hombres parecían haberla perdido.

La perfección de las máquinas, utilizadas allí [en Inglaterra] por doquier y que de tanto trabajo humano se hacen cargo, tenía para mí algo de inquietante. Esos engranajes artificiales de ruedas, barras, cilindros y miles de ganchitos, clavijas y dientes, moviéndose casi con auténtico apasionamiento, me llenaban de terror. La determinación, la exactitud, la coordinación y la puntualidad en la vida de los ingleses no me aterrorizaban menos; pues al igual que las máquinas en Inglaterra se nos antojan hombres, los hombres nos parecen allí máquinas. Y es que la madera, el hierro y el cobre parecen haber usurpado allí el espíritu de los hombres, llegando casi a la locura por tanta plenitud espiritual; mientras que

19 Cf.: “One hundred and fifty years ago, in June of 1834, the translation of Heine’s *Reisebilder* appeared in Paris under the title *Tableaux de voyage*. It contained not only the first description of the commodity as the new fetish of the bourgeois world, but also the concept of modernity –translated as ‘modernité’– which would make its career through Baudelaire” (ibíd.: 179).

el hombre desespiritualizado, cual fantasma huero, realiza maquinalmente sus negocios cotidianos, comiendo su bistec a una hora determinada, o pronunciando un discurso en el Parlamento, o limpiándose las uñas, o montándose en la diligencia, o ahorcándose (Heine, 1983: 178).

En la mayor parte de las críticas de Heine a Inglaterra se puede advertir que aquello que recusa en los ingleses es –como ha señalado con acierto Matthew Arnold (1938: 106-108)– su filisteísmo. Esto podría sorprender si se tiene en cuenta la continua crítica a la *Schwärmerei* (idealismo) de los románticos. Sin embargo, se trata de un aspecto característico de la prosa ensayística de Heine: la recusación de los extremos y la búsqueda de una síntesis superadora. Frente al prosaísmo de los ingleses, Heine exalta la espiritualidad alemana: “cuánto más alegre y comfortable es, por contraposición, nuestra querida Alemania” (DHA: 7.1, 215); así como ante la idealización del pasado y el exceso de espiritualidad alemanes supo defender la aspiración de libertad de los ingleses: “¿Pero son realmente los ingleses espíritus tan excelentes en la política? ¿En qué consiste su superioridad en este ámbito? Creo que ella reside en el hecho de que son criaturas archiprosaicas, que ninguna ilusión poética los induce al error, que ninguna ardiente *Schwärmerei* los ciega...” (DHA: 13.1, 78-79).

En su exaltación de las virtudes inglesas, los elogios de Heine permanecen al menos ambiguos. Y si bien pudo advertir dos de los fenómenos más importantes que se desarrollaban en la Inglaterra de aquel entonces –la fetichización de la mercancía y la alienación del hombre–, difícilmente pueda afirmarse que Heine ofrece, más allá de estos aspectos, una mirada innovadora de las costumbres o las circunstancias políticas en Inglaterra. Por el contrario, en la descripción del modo de hablar de los ingleses, en la crítica a la comida, en la indicación del individualismo y el egoís-

mo como características propias de este pueblo, en la exaltación desmesurada de George Canning, Heine reproduce, con ligeras variaciones, algunos de los lugares más comunes de los estereotipos nacionales.²⁰ También en el abordaje de Italia lo primero que se advierte, en su llegada a la ciudad de Trento, es la indicación del colorido, la vitalidad y la sensualidad del lugar.²¹

En contraste con los *Fragmentos ingleses*, la sección dedicada a Italia se ocupa en gran medida y con gran detalle –junto con la descripción de las costumbres, las gentes, los paisajes, las ciudades y el arte italianos– de discutir figuras contemporáneas alemanas (August Platen, Friedrich Schiller, Wolfgang Goethe, Karl Immerman, Eduard Gans, Gustav Hugo, Friedrich Carl Savigny, etc.). De hecho el propio Heine indica que en su viaje a Italia se ha llevado consigo sus “viejos dolores alemanes” (*die alten deutschen Schmerzen*) (Heine, 2003: 323). En esta sección, Heine comienza por oponer una cierta pesadez y tristeza alemanas a la alegría, la ligereza y la vitalidad italianas. Sin embargo, este marcado contraste se diluye prontamente, y Heine establece una clara analogía entre la situación contemporánea en Italia y el presente de Alemania: a la opresión política se corresponde el florecimiento del arte, en el que se expresa aquello que las condiciones sociales y políticas hacen imposible exteriorizar en la vida corriente.²² Pero, como complemento de esta analogía, Heine establece una diferencia fundamental en el desarrollo histórico de estos pueblos:

20 Cf.: “Here, as elsewhere, one sees the justice in Friedrich Sengle’s recent observation that Heine thought in terms of typological national characteristics” (Sammons, 1986: 623).

21 También en el cap. XXII de *Viaje de Múnich a Génova* encontramos el retrato de una escena apasionada y exaltada que se corresponde en buena medida con estos estereotipos nacionales.

22 Heine, 2003: 348-350; DHA: 71, 63-66.

Pero si se observa más de cerca a estas gentes, tanto hombres como mujeres, entonces se vislumbra en sus rostros y en todo su ser las huellas de una civilización, que se diferencia de la nuestra en que no ha surgido de la barbarie medieval, sino que aún procede de la época de los romanos, nunca destruida por completo (...). La civilización no tiene entre estas gentes un lustre reciente tan ostensible como entre nosotros, donde los troncos de roble han sido cepillados recién ayer, y todo huele aún a barniz (Heine, 2003: 336).

Heine retoma aquí un motivo común en la consideración *alemana* de Alemania: la falta de una tradición común y una cultura nacional como elementos constitutivos del ser nacional (cf. Lukács, 1955: 11). En relación con el escaso desarrollo orgánico dentro del ámbito germano, surge en la segunda mitad del siglo XVIII la oposición entre la poesía ingenua y la sentimental. Heine se hace eco aquí de esta distinción histórico-filosófica entre el poeta antiguo y el moderno, e identifica a este último con Lord Byron.²³ Para Heine, Goethe es –siguiendo las consideraciones de Schiller– la figura contrapuesta, el modelo del poeta ingenuo.

‘¿Conoces la tierra donde florece el limonero?’ / ¿Conoces la canción? Toda Italia está plasmada en ella, pero con suspirantes colores de añoranza. En su Viaje a Italia Goethe lo ha cantado con mayor detalle y, cuando pinta, tiene siempre el original ante los ojos y uno puede confiarse enteramente en la fidelidad de los contornos y del colorido (Heine, 2003: 342).

23 Cf.: “También al oír el parlamento del Marqués cobró voz en mi interior, y él, adivinando la burla que se dibujaba en mis labios, exclamó muy enfadado. ‘No me moleste. No tiene usted ninguna sensibilidad para captar la pura naturalidad. Es usted un hombre desgarrado, un alma desgarrada, un Byron.’ (. . .) Ay, querido lector, si quieres quejarte de este desgarramiento, entonces mejor quejarte de que es el propio mundo lo que está desgarrado en dos. Pues (. . .) el corazón del poeta es el centro del mundo” (Heine, 2003: 386).

Y Heine no prescinde aquí tampoco de las especulaciones de carácter filosófico-histórico ligadas al ámbito del arte; el poeta ingenuo es aquel que vivía “en la Antigüedad y en la Edad Media”, cuando “el mundo estaba entero” (ibíd.: 386); mientras que en el presente tal entereza –afirma el narrador– no es más que una mentira (id.). Se trata nuevamente de la distinción entre dos modos de desarrollo y formación de la persona, y de relación entre el sujeto y el mundo, ahora aplicada al ámbito del arte.

La figura de Goethe, y en particular su *Viaje a Italia*, tienen un peso en *Cuadros de viaje* que difícilmente pueda ser exagerado. Los *Cuadros* están repletos de referencias a *Viaje a Italia* y a *Wilhelm Meister*; Heine planeó su primer viaje por las montañas del Harz en 1824 para visitar a Goethe en Weimar, y luego persiguió sus pasos por Italia: de hecho el primer tramo de su *Viaje de Múnich a Génova* cubre casi el mismo recorrido del viaje de Goethe hasta Verona en 1786. En sintonía con el *Viaje a Italia* de Goethe el comienzo de la sección dedicada a Italia comparte en gran medida la representación de este país como lugar arcádico: de allí la insistencia en las citas de la *Canción de Mignon* de Goethe, cuyo *Viaje a Italia* estaba precedido por el lema *Et in Arcadia ego*. Sin embargo, al retrato bucólico sigue inmediatamente un desencantamiento: “Pero no vayas a principios de agosto, cuando por el día te achicharra el sol y por la noche te devoran las pulgas” (ibíd.: 345). Se trata de acotar la idealización artística en función del contacto con la realidad, y esto es válido tanto en lo que respecta a Italia como en lo referente a Goethe. La imagen bucólica del comienzo cede rápidamente el lugar a los comentarios mordaces sobre el país, en que los hosteleros son una desgracia, proliferan las pulgas en los hospedajes y el timo y el robo son moneda corriente. En cuanto a Goethe, a lo largo de los *Cuadros*, Heine defiende su panteísmo sensualista así como su maestría literaria. Le critica, en cambio, su incapacidad para apoyar un movimiento político progresista, aquello que en *La escuela romántica* denomina su “indiferentismo

político”, ligado a una determinada concepción de la independencia del ámbito literario, característica de lo que él mismo denominó el “período goetheano del arte”.

Los *Cuadros* recurren constantemente a las comparaciones de los pueblos, entre los italianos y los alemanes, los alemanes y los franceses, los franceses y los ingleses, etc. Sin embargo, esta confrontación rara vez aporta nueva luz a la comprensión de la especificidad del pueblo retratado, pues ofrece menos una visión innovadora de los países visitados que una importante fuente para el estudio de los estereotipos nacionales, tal como sucede muchas veces con la literatura de viaje.²⁴

Original es, en cambio, el modo en que Heine combina aquí dos modelos de viaje muy exitosos en la época, “el viaje de carácter romántico y pictórico y el viaje de carácter político-social” (Hernández, 2008: 127). Las reflexiones sobre la pintura italiana, el paisaje, las gentes, las costumbres y demás se encuentran entramadas con consideraciones sobre la connivencia de la nobleza y el clericalismo. La alianza entre los *nobili* y la Iglesia se asemeja aquí a la que tiene lugar en Alemania y que –según las expresiones de Heine– es el máximo enemigo a combatir: “Al menos nosotros, los alemanes, no arriesgamos nada; un poco más o menos de servidumbre no puede importar cuando se trata de obtener lo más elevado, la liberación de los restos del feudalismo y el clericalismo” (Heine, 2003: 357). Se trata en parte de desmitificar la visión idealizada de Goethe de Italia, en tanto “país mágico” (*Zauberland*) y patria de la poesía (Cook, 1996: 91) y de colocar la política en el centro de la discusión.

Con este aspecto de los *Cuadros* puede vincularse asimismo la recusación de Heine de la escritura y la lectura de

24 Cf.: “Es entonces el proceso de ficcionalización, del que hemos hablado antes, el que suele dar lugar al uso de estereotipos, de manera que la literatura de viajes puede llegar a ser una importante fuente para el estudio de estos fenómenos, aunque en teoría el conocimiento de primera mano debería ser un antidoto contra este pensamiento reduccionista” (Raposo Fernández, 2008: 113).

literatura de viajes a Italia, que encontramos en *Los balnearios de Lucca*,²⁵ y que indudablemente contiene un elemento de autoironía. Se subrayan de este modo las variaciones históricas motivadas por los acontecimientos políticos y que determinan –a sus ojos– un cambio también dentro de la esfera literaria.

Heine y el presunto cosmopolitismo del judío

La pregunta sobre el cosmopolitismo de Heine es –como señala con gran acierto Jeffrey L. Sammons (1986)– una cuestión fundamentalmente alemana. Después del nacionalsocialismo, el cosmopolitismo literario pasó a ser un valor a ser rastreado en la literatura de los siglos precedentes. La perspectiva cosmopolita en la investigación de la literatura se convirtió paralelamente en la adecuada y deseada. Abordar el tema del cosmopolitismo en Heine, tanto más porque se trata de un judío, es sin duda uno de los temas mejor considerados dentro del círculo bienpensante de la academia. Más aún porque este cosmopolitismo fue el blanco de un nacionalismo que derivó en el antisemitismo de la Alemania nacionalsocialista. Heinrich von Treitschke, el historiador que supo exaltar la virilidad y la grandeza de las naciones, identificaba el *Weltbürgertum* –la condición burguesa cosmopolita– de Heine con todo lo malo que traían los judíos: “el cosmopolitismo y la aversión al cristianismo, el sarcasmo exagerado y la corrupción de la lengua, la indiferencia contra

25 Cf.: “No hay nada más aburrido en este mundo que la lectura de una descripción de un viaje por Italia. . . , salvo el hecho de escribirla uno mismo; y lo único que puede hacer el autor para que resulte más o menos soportable es hablar lo menos posible de Italia en sí. A pesar de que aplico este recurso sistemáticamente, no puedo prometerle, querido lector, gran entretenimiento en los siguientes capítulos. Si te aburres con los tediosos asuntejos que saldrán en ellos, consuélate pensando en mí, que encima tuve que escribirlos. Te aconsejo que, en tal caso, te saltes algunas páginas y así acabarás antes el libro. ¡Ay, ojalá pudiera yo hacer lo mismo!” (Heine, 2003: 409).

la grandeza de la historia patria: todo esto era judío en este movimiento [la Joven Alemania]”.²⁶

Ya Adorno supo tempranamente, poco después de su regreso a Alemania, exaltar la lírica de Heine en función del origen judío del poeta.²⁷ Y hoy en día esta persecución del cosmopolitismo y la multiculturalidad se ha transformado en una moda vigorosa dentro de los estudios literarios. Con esta lógica, el carácter intercultural o multicultural de los textos pasa a ser considerado un valor supremo. De allí la proliferación de denominaciones que subrayan este aspecto: *Interkulturelle Literatur*, *Multikulturelle Literatur*, *Multinationale deutsche Literatur*, *Deutsche Literatur von außen*, *Literatur nationaler Minderheiten*, *Literatur in der multikulturellen Gesellschaft*, *Ausländerliteratur*, *Grenzüberschreitende Literatur*, *Literatur von Autoren nicht-deutscher Herkunft*, *Literatur der zweiten Migrantengeneration*, y la lista puede ser prolongada con facilidad.²⁸ Esto explica en gran medida la tendencia generalizada a exaltar el carácter cosmopolita de Heine.

Naturalmente no es difícil encontrar citas en su obra que sirvan de base para fundamentar tal cosmopolitismo, antiguamente criticado y hoy alabado, en ambos casos, por lo general, con poca distancia crítica. En *La escuela romántica* el elogio de la Ilustración alemana, de Schiller o Jean Paul, entre otros, provee elementos válidos para esta argumentación. Heine destaca aquí el cosmopolitismo de este movimiento, contrario a los intereses y las luchas nacionalistas de los románticos alemanes. También *Cartas desde Berlín* ofrece suficiente material para fundamentar esta tesis.²⁹ Sin embargo, si uno se detiene

26 Treitschke (1879-1894: 4, 434).

27 Sobre este punto, ver Setton, (2003).

28 Para un análisis de esta tendencia, ver Rossel (2007).

29 Cf.: “O deutscher Jüngling, wie finde ich dich und deine Worte sündlich und läppisch in solchen Momenten, wo meine Seele die ganze Welt mit Liebe umfaßt, wo ich Russen und Türken jauchzend umarmen würde, und wo ich weinend hinsinken mochte an die Bruderbrust des gefesselten Afrikaners! Ich liebe Deutschland und die Deutschen; aber ich liebe nicht minder die Bewohner des übrigen Theils der Erde,

en un análisis más detallado y observa esos pasajes en sus contextos, no es difícil advertir que se trata menos de una toma de posición ante la antítesis entre nacionalismo y cosmopolitismo que de la confrontación entre las fuerzas conservadoras y reaccionarias, que Heine identifica con los nacionalismos –tanto en Alemania como en Francia–, y las fuerzas revolucionarias o progresistas, que él asocia con una posición que favorecería el diálogo entre las naciones y la emancipación de los pueblos. Así, en *Viaje de Múnich a Génova* afirma:

¿Cuál es, en cambio, la gran misión de nuestro tiempo? / Es la emancipación. No solo la de los irlandeses, griegos, judíos frankfurteses, negros de las Indias Occidentales y demás pueblos oprimidos, sino la emancipación del mundo entero, especialmente de Europa, que ha madurado y ahora se deshace de los andadores de hierro de los privilegiados, de la aristocracia (Heine, 2003: 353).

En cuanto a su presunto cosmopolitismo, es dudoso que Heine haya tenido –como se suele indicar o sugerir– mayor interés o conocimiento de otros pueblos, otras literaturas o las diversas tradiciones y culturas que muchos de los integrantes del Romanticismo, presuntamente provinciano, atacado por él: por ejemplo, los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel o Ludwig Tieck, quienes efectivamente dedicaron gran parte de sus esfuerzos intelectuales a dar a conocer y traducir las literaturas inglesa, española, sánscrita, etc. En todo caso es clara la admiración de Heine por Francia, especialmente en relación con el ámbito político. Muchas citas dispersas en los *Cuadros* y todo *Ideas. El libro Le Grand* dan cuenta de su valoración de los acontecimientos políticos

deren Zahl vierzig mahl größer ist, als die der Deutschen. Die Liebe giebt dem Menschen seinen Werth. Gott lob! ich bin also vierzig mahl mehr werth als Jene, die sich nicht aus dem Sumpfe der National-selbstsucht hervorwinden können, und die nur Deutschland und Deutsche lieben" (DHA: 6, 37).

en el país vecino. Con esto se vincula su voluntad –subrayada muchas veces por él y hasta el cansancio por la crítica– de contribuir al entendimiento entre Francia y Alemania. En su introducción a *Kahldorf über den Adel in Briefen an den Grafen M. von Moltke* (“Kahldorf sobre la nobleza, en cartas al conde M. von Moltke”), de 1831, Heine trazó con lucidez un paralelo entre el desarrollo espiritual de Alemania y el desarrollo político de Francia, una idea que luego retomaría con variaciones en muchas de sus obras y que más tarde habría de establecerse con gran solidez en la historia de las ideas.

La finalización de *Cuadros de viaje* coincide con el cierre de una etapa en la formación intelectual de Heine, que precedió a su emigración a Francia (1831). Sus contribuciones más significativas al diálogo entre estas dos naciones fueron redactadas inmediatamente después: *Sobre la religión y la filosofía en Alemania*; *La escuela romántica*; *Situaciones francesas*, etc. La finalización de los *Cuadros* coincide además con el quiebre histórico que implicó la Revolución de Julio y, en el ámbito literario, con la finalización del “período artístico”. Tales cambios motivaron una significativa evolución en la literatura de Heine, que desde ese momento tomó un sesgo político más ostensible.

A partir de su emigración a París en 1831, los textos de Heine dejan percibir con mayor claridad en qué medida sus esfuerzos buscaron sintetizar aquellos elementos progresistas que él juzgaba característicos de estas dos naciones, divididas y unidas por el Rhin. Luego de la invasión napoleónica, una cantidad importante de literatos e intelectuales (entre ellos Johann Gottlieb Fichte, Ernst Moritz Arndt, Friedrich Ludwig Jahn, Theodor Körner) se pronunciaron apasionadamente contra Napoleón y Francia, e incluso luego de las denominadas “Guerras de Liberación” (*Befreiungskriege* / *Freiheitskriege*) prosiguió la antipatía contra Francia y todo lo francés. Contra estas ideas contemporáneas que destacaban las diferencias –y alimentaban la enemistad– entre los pueblos, Heine busco

la conciliación. Sin embargo, también aquí Heine sigue la tradición de los estereotipos nacionales. Alemania, como pueblo de pensadores y poetas; Francia, como la nación de la libertad y el progresismo político. Su posición respecto de esta síntesis deseable de tendencias políticas francesas y filosófico-espirituales alemanas es –como todas las posiciones de Heine en relación con el ámbito político– vacilante. En ocasiones, la unión se presenta como la alianza entre los pueblos elegidos, en contraste con otras naciones de Europa:

Soy el amigo de los franceses, así como soy el amigo de todos los hombres, si son razonables y buenos, y porque no soy tan tonto o tan malo para desear que mis alemanes y los franceses, *estos dos pueblos elegidos de la humanidad*, se destruyan para beneficio de Inglaterra y Rusia, y para la alegría maliciosa (*Schadenfreude*) de todos los hidalgos y frailes de esta tierra” (DHA, 4, 301; las bastardillas son nuestras) En otras, ve esta unión como sinécdoque del proceso de “hermandad universal de los hombres (Heine, 2007: 62).

En el mejor de los casos, puede verse en esta síntesis la suscripción de “las convicciones políticas de la Revolución Francesa de 1789 (...) las proclamaciones de libertad, igualdad y fraternidad para todos los hombres” vinculadas al “ideal humanitario de la Alemania del siglo XVIII” (Wolffhein, 1971: 22). Con esto se corresponde el llamado a la emancipación de todo el género humano y sus reclamos en particular por la igualdad de derechos de diversos grupos oprimidos –mujeres, negros, judíos, etc.– (cf. Wolffhein, 1971: 22-26). En el peor, una lucha contra un incipiente nacionalismo alemán, afín a tendencias xenóforas muy marcadas, tal como aparecen descritas en *La escuela romántica* (Heine, 2007: 63-65) y en *Ludwig Börne. Un obituario* (Heine, 2009: 152-155). En todo caso, con sus escritos publicísticos, centrados en el análisis de las vicisitudes políticas francesas y la crítica al pensamiento alemán,

Heine contribuyó enormemente a la preparación de los acontecimientos revolucionarios alemanes de 1848 (Lukács, 1951: 97 y ss.). Entre otras cosas, gracias a la fusión que lleva a cabo entre elementos de la filosofía de la historia de Hegel y una perspectiva materialista que colocó en el centro del debate la situación de los pobres y la denominada “cuestión del estómago” (*Magenfrage*). En ese sentido, quizá hoy sea más productivo volver a rescatar, como ya lo ha hecho Lukács en su momento, la figura de Heine en tanto *poeta nacional*, en tanto un representante consumado de las contradicciones de una etapa histórica determinada por los vaivenes revolucionarios y contrarrevolucionarios y, a la vez, como una suerte de eslabón intermedio entre Hegel y Marx (ibíd.: 97-124) en la serie del pensamiento progresista alemán.

“Un estudio patológico con forma épica”: Lenz, de Georg Büchner

Marcelo G. Burello (Universidad de Buenos Aires)

Adelantado en tantos aspectos a sus circunstancias, Georg Büchner (1813-1837) puede resultarnos anacrónico respecto de ciertas cuestiones puntuales de la literatura de su época. Ante todo, su firme decisión de querer consolidar simultáneamente su vocación artística y su profesión científica delata una empecinada voluntad de desarrollarse como un *homo universalis*, en contra de los acelerados procesos de especialización del trabajo y del saber que incluso en la retrógrada Alemania de la Restauración ya se habían echado a andar.¹ Y específicamente como autor, su apuesta fuerte y casi excluyente por el teatro anuncia la determinación de apelar a la escena en tanto intemporal tribuna pública (el joven Schiller aún la había designado “una institución moral”), dándole la espalda al notable ascenso –comercial, pero también artístico– de las formas narrativas y ensayísticas. En su meteórica carrera, en efecto, Büchner solo condescendió una vez a la narración, y el producto, como no podía ser de otra forma,

1 Sea dicho esto sin cuestionar ese emotivo retrato de Büchner que nos dejó Elias Canetti: “La pluralidad de sus talentos, que se sustituyen constantemente unos a otros, da testimonio de una naturaleza cuya inagotabilidad exigiría una vida infinita” (Canetti, 1994: 302).

resultó ser una pieza *sui generis* y profundamente idiosincrásica: el relato que hoy conocemos como *Lenz*.

Esta singular narración, que con buen tino Karl Viëtor supo designar un “estudio patológico con forma épica” y una “interpretación psiquiátrica como reporte novelístico” (Viëtor, 1949: 160 y ss.), fue concebida por el autor aproximadamente entre abril y mayo de 1835, mientras, ya huido de su Hesse natal tras la fracasada revuelta, se reinstalaba en Estrasburgo –donde antes había cursado estudios terciarios– y su *Muerte de Danton* comenzaba a recorrer el mundo editorial en busca de una imprenta que osara darlo a conocer. En carta del 12/5/1835, Karl Gutzkow le comunica que el drama está por publicarse y se refiere a “su novela corta (*Novelle*) *Lenz*”, prometiendo un editor también para esa obra, de la que por lástima no tenemos noticia previa. Según lo que se ha conservado del legado büchneriano (dañado por la intervención de propios y extraños, incluyendo la censura oficial y su novia), el ya veinteañero Georg hace su primera mención de J. M. R. Lenz y de su intención de escribir sobre él recién en la carta número 50 a su familia (octubre de 1835), en estos términos: “He estado tomando aquí una serie de notas interesantes sobre un amigo de Goethe, un desgraciado poeta llamado *Lenz*, que vivió aquí al mismo tiempo que Goethe y que se volvió medio loco. Pienso publicar un artículo sobre él en la *Deutsche Revue*”.² Esta confesión pareciera delatar que nuestro autor habría llegado a Lenz pasando por Goethe, uno de sus poetas dilectos (en la esquila se refiere dos veces a él), que habría tomado contacto con dicho personaje casi por casualidad (Estrasburgo había sido la sede del cenáculo donde surgiera el movimiento *Sturm und Drang*, en el que Lenz militara, y era ahora la patria adoptiva del refugiado), y que lo habría atrapado más su condición mental –sin ambages lo cali-

2 Aunque confrontando siempre con las ediciones de las editoriales Wegner, Hanser y Deutscher Klassiker, citamos la versión española de editorial Trotta (Büchner, 1992b). Aquí, la cita: p. 254.

fica de *halb verrückt* (“medio loco”)– que su obra en sí. Pero es sabido que muchas comunicaciones epistolares del joven se adaptaban a sus ocasionales receptores, por así decirlo, por lo que no habría que descartar que esta pedagógica explicación estuviera pensada para los padres, quienes, aun cultos como eran, no podían saber nada de aquel poeta –un letón de eufónico apellido–³ hasta entonces completamente olvidado, pese a la reciente edición (1828) de sus obras completas en tres tomos a manos de Ludwig Tieck y algunos breves comentarios del propio Goethe. En todo caso, lo que resulta sugestivo es que el plan original de Büchner fuera un “artículo” (*Aufsatz*), de índole informativa, y no un relato de ficción, como acabó siendo, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿y si lo que hoy tenemos no fuera más que una especie de boceto preparatorio, un juego con los materiales previo a ese artículo proyectado y jamás escrito?

Lo que sabemos luego es bien poco, y de nuevo, lo sabemos por Gutzkow –del que se han conservado al menos otras cartas donde menciona el proyecto– y no por Büchner mismo, que evidentemente dejó la idea en estado de boceto al enterarse de la prohibición preventiva –a fines de 1835– de la *Deutsche Revue*, órgano principal de la Joven Alemania, y la postergó hasta nuevo aviso, a favor de otros emprendimientos más remunerativos (sobre todo, traducciones de Victor Hugo). Finalmente, tras la prematura muerte del joven, Gutzkow recibió una copia del relato por intercesión de la prometida de Büchner, Wilhelmine “Minna” Jaeglé, y como no logró editarlo en forma de libro, acabó publicándolo en el periódico hamburgués *Telegraph für Deutschland* en forma seriada durante enero de 1839, bajo el título de *Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner*. Además de fijar ciertos datos formales incontrastables, tales como el subrayado de

3 Lenz vale por “primavera” en alemán poético.

ciertos términos y la singular sintaxis,⁴ en su presentación del texto Gutzkow fue más allá de ponerle arbitrariamente el ambiguo subtítulo de “reliquia” al escrito (que al parecer ni siquiera tenía un título), sino que además señaló que “Lamentablemente la novela corta se quedó en fragmento” (*Leider ist die Novelle Fragment geblieben*), dato que involuntariamente marcó para siempre a la singular pieza en tanto la dejó asociada al género de la novela corta y la condenó, por así decirlo, al carácter de obra inconclusa.⁵ Meses más tarde, asimismo, August Stöber –uno de los mejores amigos de Büchner– dio a conocer diversos materiales sobre el escritor Lenz, y no dejó de aludir a “la novela corta Lenz –que lamentablemente se quedó en fragmento– de mi difunto amigo Georg Büchner”. Cuando Ludwig Büchner, aquel de los hermanos de Georg que llegó a ser más célebre merced a su labor como filósofo materialista, logró imprimir el relato en forma de libro, en 1850, mantuvo el título y le agregó el epíteto de *Novellenfragment*, ya uniendo indisolublemente las dos marcas formales con las que la crítica especializada de alguna manera ha debido lidiar hasta hoy; en una edición de uso entre los estudiantes alemanes de nuestros días, por caso, se define al texto como en “avanzado estadio de progreso (...) pero inconcluso, parcialmente en boceto, parcialmente desarrollado, lleno de irregularidades formales”

4 La presunta falta de puntos y aparte del original ha sido atribuida incluso a la falta de papel que siempre acuciaba a Büchner, pero Werner Lehmann la toma por un “indicio estilístico”; ver Lehmann en Büchner, 1967: 24 [“Prolegomena”].

5 En su útil informe sobre los estudios en torno de este singular relato, Jan Thorn-Prikker observa en este sentido que Gutzkow “proporcionó con él [el comentario *Leider ist die Novelle Fragment geblieben*] dos palabras clave que siempre ocuparon a la investigación: el examen del texto bajo el punto de vista formal de la novela corta y del fragmento. En el caso de Gutzkow se puede partir del hecho de que, tras haber oído los planes de Büchner, esperaba una novela corta sin haber visto aún el texto. Y se quedó con la denominación incluso después de recibir el texto de Büchner. Su juicio es un pre-juicio, o sea un juicio sobre un texto que él aún no conocía. . .” (Thorn-Prikker, 1981: 181).

(Gersch, en Büchner, 1984: 59).⁶ De allí en más, el texto conoció prácticamente todas las mismas peripecias editoriales que el resto de la producción büchneriana, y ha llegado a nuestros días tras largas discusiones filológicas, tanto más frustrantes e interminables dada la falta de un manuscrito fehaciente como prueba última.⁷

Hemos de reconocer, no obstante, que si la fuerte tendencia de los siglos XVIII y XIX a configurar prescriptivamente las formas narrativas atrapó a este precioso espécimen en sus redes, imponiéndole criterios cada vez más estandarizados,⁸ el rótulo de inacabado le ganó cierta condescendencia,

-
- 6 Benno von Wiese, uno de los más caracterizados tipificadores de la *novelle*, se refiere a *Lenz* dudando inicialmente de su pertenencia al género y finalmente reafirmando. Cito dos de sus declaraciones puntuales: “La narración [*Erzählung*] ‘*Lenz*’ de Georg Büchner, comenzada a inicios del año 1836, se entiende mayormente como un fragmento en prosa realista (*realistisches Prosafragment*) (...). Al principio puede sorprender que acojamos esta pieza en prosa (*Prosastück*) dentro de una serie de interpretaciones de novelas cortas. Pues una novela corta en el sentido usual, con un acontecimiento claramente delineado y un conflicto que le está subordinado y que surge de fuerzas opuestas, esta narración seguramente no es” (von Wiese, 1962: 104-105); “El fragmento en prosa (*Prosa-Fragment*) *Lenz* de Büchner (1836), que, si bien a su particular modo, pertenece igualmente a una historia de la novela corta alemana” (von Wiese, 1982: 67). Asimismo, respecto de la calidad de fragmento observa: “¿Pero acaso es un todo? ¿No se ha quedado más bien en fragmento? Tendremos que demostrarlo: el ‘*Lenz*’ de Büchner posee una estructura cuidadosamente compuesta, un lenguaje de formas y una serie de motivos conductores que llegan a lo simbólico, e incluso ese definido y concentrado modo de narrar en la extensión entre realidad objetiva y configuración subjetiva que son rasgos típicos del estilo de la novela corta (*novellistischer Stil*)” (1962: 105). Muy lúcida es su apreciación de que en la literatura hay fragmentos “casuales”, producto de la súbita muerte del autor, y fragmentos “necesarios”, que obedecen a la propia lógica del material que tratan, siendo que el *Lenz* de Büchner sin duda integra esta segunda categoría (ibíd.: 106).
- 7 Para un estado actual de la cuestión, ver los paratextos de H. y R. Poschmann en la edición de DKV (Büchner, 1992a: 791 y ss.).
- 8 De vaguedades como “reliquia” y “documento”, el texto pasó progresivamente a ser tratado como “novela corta”, y más aun, “novela corta de artista” (*Künstlernovelle*), en tanto el protagonista es un poeta y en la obra se discuten problemas artísticos y se mencionan otros escritores (como Stilling y Lavater). Discutiendo la inclusión en el subgénero, empero, Josef Kunz señala que “el motivo [de lo artístico] no es lo bastante sustancioso como para generar una acción novelística [*Novellenhandlung*] en el sentido de la preexistente tradición de la novela corta”, y remata diciendo: “Si se quiere captar esta novela corta en su contexto temático, hay que prestar menos atención a la elección y disposición de motivos y más a los procesos internos. Así visto, el tema de la novela corta es en definitiva el de la angustia y el aburrimiento” (Kunz, 1970: 35 y ss.).

confiriéndole en el siglo XX hasta un mayor interés, e incluso –si cabe el término– cierta aura de “modernidad”, llevando a que Arnold Zweig dijera en 1923 que “con *Lenz* comenzó la moderna prosa europea” (citado por Poschmann en Büchner, 1992a: 816).⁹ Lo cierto es que si lo confrontamos objetivamente, el relato muestra una intensa cohesión, y de ningún modo puede asumirse que su estilo conciso y paratáctico no sea deliberado. Su *tempo* por momentos frenético (ya la segunda oración es un paradigma de ello)¹⁰ acaso pretende representar –¡y lo logra!– la degradada condición mental del protagonista, cuya percepción hiperestésica le impide abstraer y conceptualizar, dejándolo presa de sus impresiones directas y sus emociones espontáneas, que se suceden rapsódicamente, sin orden. Recién en la última carilla podemos percibir –y esto hoy queda fuera de discusiones– un quiebre en el texto.¹¹ Pues más allá del artificio tipográfico que se escoja (raya, línea punteada, asterisco, mero espacio en blanco), es evidente que algo falta entre la aparición de la “lívida niñera” y el viaje en coche, lo que no significa que esa carencia no consolide su efecto de lectura.¹² En el texto fuente, la crónica del pastor Oberlin, es

9 No hay duda de que la falta de un cierre formal, que a la vez siempre implica una cierta clausura del sentido, también permitió que el *Woyzeck* se prestara a tantas reapropiaciones.

10 “Cumbres y altas laderas cubiertas de nieve, abajo, en los valles, piedra gris, espacios verdes, rocas y abetos” (Büchner, 1992b: 137). Existe al menos otra versión en español de este relato, la de Rodolfo Modern (ver bibliografía), más alejada del original.

11 En la edición büchneriana de Hamburgo, Lehmann ofrece –con insuperable celo filológico– el texto íntegro de *Lenz* dos veces: la primera, solo, pero intercalando grandes carteles que anuncian “baches en el texto” o “texto arruinado”; la segunda, confrontándolo en paralelo con el informe de Oberlin. La edición de DKV, en cambio, pone en duda el primer “bache” (negando que se trate de “notas para desarrollar después”, como afirmara Gersch en la *Studienausgabe*, y alegando que se trata de “oraciones acortadas” que son “elementos estructurales característicos del texto”; Poschmann (en Büchner, 1992a: 823), ignora el segundo, y solo reconoce –como es obvio– el último. En la edición española (Büchner, 1992b), los presuntos baches se hallan en pp. 140 (desde “Cuando Oberlin...” hasta “familiaridad”), 148 (entre “no tengo paz...” y “Como una niña”) y 155 (marcado con asteriscos).

12 Así opina von Wiese, por ejemplo: “No considero que eso sea un bache, sino una omisión deliberada. (...)”

por demás fácil hallar el corte, dado que justamente aquí Büchner ha sido casi literal: en el informe de Oberlin se dice que “La niñera llegó lívida y temblando con todo su cuerpo” (luego siguen varias páginas hasta el final); en el relato, a su vez, leemos “Lívida y temblorosa llegó la niñera” (Büchner, 1992b: 155),¹³ y luego saltamos abruptamente al viaje de vuelta a Estrasburgo, que enmarca un desenlace consumado. El sintagma final, “Así transcurrió su vida” (Büchner, 1992b: 155),¹⁴ es perfecto para abreviar una continuidad predecible: el lector ha conocido la etapa de crisis, de brote de la locura y ha presenciado los hitos determinantes; lo que sigue es más o menos todo igual, y basta con imaginárselo. De modo que si bien el estado incompleto del texto es prácticamente irrefutable a la luz de algunos quiebres internos, es igualmente cuestionable que este final, abierto *ma non troppo*, no fuera el definitivo. En suma: puede que el texto esté inconcluso, pero solo por algunas minucias, y no porque le falte precisamente una digna conclusión.

Como motor de especulaciones, la cuestión de la forma es tan rica como la cuestión del tema, a saber: el enloquecimiento del poeta Jakob Michael Reinhold Lenz (Sesswegen, Letonia, 1751-Moscú, 1792), encarnación pura y consecuente del tipo del “genio” idealizado por su generación y en especial por el cenáculo en el que se desarrolló, que la posterioridad conocería como *Sturm und Drang*. En la tercera parte de su *Poesía y verdad*, Goethe ha dejado una ambigua imagen (¡cuándo no!) del Lenz histórico, lo que para la época de la

Al poeta ahora le basta con el sucinto final. De Lenz en sí ya casi no se habla” (von Wiese, 1962: 125).

13 Respectivamente: “Die Kindsmagd kam todtblass und am ganzen Leib zitternd” y “Die Kindsmagd kam todtblass und ganz zitternd” (Büchner, 1992a: 974 y 250).

14 De hecho, mucho más apretado en el original: *So lebte er hin*. H. E. Nossack –quien en 1935 escribió una obra teatral titulada *El mensajero rural de Hesse*, en homenaje a la fallida insurrección promovida por Büchner– ha elogiado en particular este sintético y elocuente desenlace en su discurso como recipiendario del Premio Büchner, justamente, definiéndolo como “la conclusión más definitiva que se pueda pensar” (en Goltschnigg, 2002: 309).

Restauración era casi el único documento al que remitirse para tener una noticia –quiera minúscula– del escritor, del que solo se sabía a ciencia cierta que había muerto miserablemente en Rusia antes de 1800. El “olímpico” Goethe lo define allí por oposición a sí mismo y a sus camaradas del círculo estrasburgués, caracterizándolo como alguien que “adolecía de una resuelta propensión al enredo” y que “buscaba, por los medios más absurdos, dar realidad a sus simpatías y antipatías” y, sin negar que “descollaba su talento en verdadera profundidad”, agrega que “todo ello, pese a su belleza, resultaba de todo punto achacoso” (Goethe, 1991: 774).¹⁵ Tras compararlo con F. M. Klinger, que llegó a longevo y se consagró como diplomático y militar en Rusia en vez de acabar maniático y famélico, Goethe concluye sentenciando que Lenz, “al modo de un meteoro, solo cruzó un momento el horizonte de la literatura alemana, sin dejar rastro en la vida” (ibíd.: 776). Por cierto, que Lenz no había de ser una persona de trato fácil y ameno lo sabemos por su propia confesión a Herder de que era “un enigma para los amigos”.¹⁶

Lo que primero debió atraer la atención de Büchner respecto de Lenz como personalidad histórico-literaria fueron ante todo dos fuentes: la familia Stöber, por un lado, que poseía el informe del pastor Oberlin y cartas inéditas del malogrado poeta báltico, y el pastor Johann Jakob Jaeglé, que había frecuentado al propio Oberlin como admirador y discípulo (al punto de que en 1826 había pronunciado su oración fúnebre). La penosa situación económica del autoexiliado Georg Büchner en suelo francés, obligado a depender ahora de las eventuales remesas de dinero que le eran enviadas por su familia, le imponía el deber de considerar

15 Una rica discusión sobre la tensa relación entre Lenz y Goethe (sobre todo respecto de sus estrategias poéticas) puede consultarse en Winter (1995).

16 Cit. en Luserke (2003: 265). En este librito, aprovecho para señalar, se encuentra un muy actualizado perfil literario de J. M. R. Lenz (265–310).

seriamente la posible rentabilidad de su pluma, sin desatender sus intereses médico-filosóficos y políticos:¹⁷ colaboraciones para diarios y revistas, traducciones y hasta participaciones en concursos literarios se volvieron entonces los mecanismos privilegiados para movilizar su creatividad. En este contexto, no ha de ser casual que el carenciado y emigrado Büchner haya pensado en el malogrado y emigrado Lenz, en cuya imagen como poeta bien podía reconocer ciertos rasgos propios,¹⁸ habida cuenta del confuso –y por ende más digno de explorar– caso clínico que cifraba el lamentable episodio: en tanto dramaturgo y desquiciado a la vez, el incomprendido Lenz tenía que poseer un doble valor para Büchner, dramaturgo y neurólogo en vías de formación (no por azar, en el breve corpus büchneriano las psicopatologías son un tema omnipresente). El “amigo medio loco de Goethe” de la carta antes mencionada constituía, entonces, un terreno más que fecundo para adentrarse y explorar, y de ninguna forma se trataba de una ocupación fortuita, por motivos pecuniarios: el “doble talento” del infatigable joven debió sentirse atraído con todo su ser por aquel exótico colega caído en desgracia.¹⁹ En este sentido, la decisión de abordar el asunto *in medias res*, tomando el momento clave de la biografía del malogrado dramaturgo, cuando el brote psicótico evoluciona hacia una esquizofrenia irremediable, es un proverbial hallazgo de doble condición: artística y científica. Artística, porque con la sinécdoque se gana en una inusitada intensidad, que literalmente

17 Ver las cartas 33, donde le pide una “limosna” a Gutzkow, y la 34, donde le anuncia a su familia que ha cruzado la frontera y cuáles son sus planes.

18 La asociación biográfica entre Georg Büchner y Jakob Lenz fue explícitamente instalada como tópico ya por el hermano, Ludwig Büchner, en su selección de 1850. Entre los diversos datos biográficos que los acercan está, predeciblemente, el del fallecimiento temprano. En el caso del relato *Lenz*, en efecto, tenemos que un dramaturgo genial y enloquecido tempranamente es retratado por un dramaturgo genial prematuramente muerto.

19 Viëtor (1949: 215–216) desarrolla la idea del doble talento artístico y científico de Büchner.

deja sin aliento al lector; científica, porque para el registro casuístico se trata de la crisis que define la enfermedad (delirio místico, ideación suicida, etc.); el concepto de “punto de inflexión” resume al mismo tiempo el logro médico y narrativo del singular relato que, con sus análogos comienzo y final, revela la decisión de aislar un suceso sintomático dentro de un ciclo mayor.²⁰

Este doble objeto de interés le permitía a ese amante de la naturaleza que era Georg Büchner, de paso, agregar de su propia cosecha personal una vívida descripción de la región de los Vosgos, que conocía de primera mano como fruto de sus excursiones. En la carta 13 (8/7/1833) había comentado con entusiasmo su excursión por esa región alsaciana en compañía de los hermanos Stöber; en la carta 52, ya en 1835, le confesaría a Gutzkow su devoción por la zona, que para él estaba esencialmente ligada a dichos hermanos y a los alsacianos en general (el dolor de que ese territorio quedara puramente en manos francesas ya enardecía los ánimos de muchos nacionalistas alemanes, incubando el conflicto que haría eclosión décadas después). Evidentemente, el impacto sublime que esa región en particular le producía al autor ha sido otro de los desencadenantes del relato, si bien el personaje central, cuya psique oscila entre la ataraxia y la paranoia, se desliza por ese entorno como quien transita un decorado.²¹

20 Cf. Büchner (1992b: 137) (“Él continuó con indiferencia, no le interesaba el camino...”) y 155 (“Le daba igual a dónde lo llevaban”).

21 La sintomática relación que el personaje de Lenz mantiene con la naturaleza es objeto de las más variadas interpretaciones por parte de la bibliografía crítica, desde la postura de quienes ven que el entorno es un factor de agresión hasta quienes opinan que es el único reparo que le queda al débil mental. Más allá de esa diversidad de criterios, que sin duda se explica porque el relato promueve *ambas* polaridades y excluye la indiferencia, quiero destacar que muchos apelan al personaje de Werther para formular comparaciones. Es obvio que el impacto de Rousseau había hecho todo un tópico de esta relación, en especial al narrar “vidas de artistas”. Deducir lo que Büchner pensaba de la naturaleza a partir de cómo utiliza la representación de la misma en esta historia ya me parece, en cambio, una osadía.

Al gusto por reflejarse en el personaje de turno y por volcar experiencias personales hay que sumarle –como es rigor hacerlo en toda la obra de nuestro autor, con excepción de la comedia *Leoncio y Lena*– el recurso que se conoce como “documentalismo”: la reelaboración de fuentes y materiales de archivo con fines no exclusivamente pero sí mayormente estéticos,²² denunciando así que “la ficción ya no está en condiciones de representar satisfactoriamente ciertos aspectos de la realidad” (Barton, 1987: 1). En esto, se reconoce a Büchner como un verdadero pionero, en tanto *La muerte de Danton* ha sido la obra que definitivamente dejó incorporado este provocativo recurso al arsenal de la moderna literatura alemana, y en especial al drama. Así como en *Danton* la historia francesa ingresa citada literalmente de la mano de los historiadores A. L. Thiers y F. A. Mignet, además de la serie de divulgación *Unsere Zeit*; así como las actas forenses de los doctores Horn y Clarus informan el *Woyzeck*; así se apoya *Lenz* en un documento: el informe del pastor J. F. Oberlin, un filántropo con ciertos poderes terapéuticos, que se ocupara de Lenz cuando este comenzó a perder ostensiblemente la razón y lo acogió durante casi tres semanas en Waldbach (hoy Waldersbach) im Steintal, pequeño poblado de Alsacia. Dicho informe estaba en propiedad de los hermanos Stöber (August Stöber recién lo publicaría íntegramente en la revista *Erwinia*, en 1838-1839) debido a los vínculos fraternos que su padre había tenido con el pastor. Y es que Stöber padre, Oberlin y Jaeglé padre estaban unidos por la orgullosa tradición regional del pietismo alsaciano, por lo que seguramente aparecían como una sólida unidad a los

22 Nadie menos que Peter Weiss ha elaborado un útil recuento de cuáles podrían ser dichos materiales, a saber: “Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la Bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios...”; en Weiss (1976: 99).

ojos del joven Büchner.²³ En términos objetivos, se trata de un escrito cuya extensión es más o menos la mitad del relato *Lenz*, con forma de reporte cronológico y cuyo propósito, a juzgar por el final, es en parte informativo-explicativo y en parte apologético: conocido por su piedad y por sus obras filantrópicas, el pastor Oberlin había aceptado cuidar del poeta Lenz cuando este había empezado a mostrar síntomas de un incipiente padecimiento psíquico, pero debió rendirse ante la evidencia de que el enfermo empeoraba raudamente e, impotente, lo envió de vuelta tras apenas unos veinte días. Así se explica el resignado colofón del cierre: “Todo lo que aquí hicimos, lo hicimos ante Dios, y tal como según las circunstancias siempre creímos que sería lo mejor” (Oberlin, en Büchner, 1992a: 980).

Evidentemente, a Büchner le ha interesado más el registro objetivo y distanciado del proceso de enloquecimiento que el registro subjetivo, estandarizado en el subgénero que podríamos llamar el “diario de un loco”, basándonos en el relato de N. Gogol, al estilo de E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe y Guy de Maupassant;²⁴ por ende, ha retomado el formato y la perspectiva del documento original, dándole mayor ilación a lo narrado e intercalando descripciones más acabadas de los paisajes y las gentes.²⁵ Redactado en primera persona, el relato seguramente

23 Stöber padre, incluso, había publicado una biografía del célebre pastor: *Vie de J. F. Oberlin* (1831), que el joven Büchner sin duda conocía.

24 Con este concepto también aludo al film homónimo de R. Le Borg (*Diary of a Madman*, de 1963), protagonizado por Vincent Price y basado en *El horla* de Guy de Maupassant. Se trata de una estructura ya algo estereotipada, que a menudo parte de la técnica del “papel encontrado” (según la instituyera modernamente el *Manuscrito hallado en Zaragoza*, de Jan Potocki), y que pone al lector frente a un informe —lógicamente, enunciado en primera persona del singular— donde un perturbado relata su desequilibrio, delatando gradualmente su calidad de “narrador no fiable”.

25 En 1973, imposibilitado de dictar clases por su participación en “actividades inconstitucionales”, Peter Schneider publicó su relato *Lenz*, que dialoga muy elípticamente con la obra de Büchner y que apenas atiende al Lenz histórico: el epónimo de Schneider es un activista del movimiento estudiantil, a fines de los años sesenta, que sufre un colapso al ser abandonado por su novia y se marcha a Italia, en busca de la perdida *joie de vivre*. Menciono este texto, que tuvo cierta resonancia en su momento, como un ejemplo de

habría generado más empatía con el (anti)héroe, promoviendo un montaje de escenas de patetismo y experiencias de lo sublime sin solución de continuidad; pero en tercera persona se presta a la observación descarnada propia de un informe forense (Benno von Wiese habla incluso de un “protocolo psicológico”), de modo que podemos decir que no solo la elección del tema indica la progresiva inclinación del autor hacia la neurología, sino también la repetición del punto de vista del texto fuente. Asimismo, la focalización del relato concede cierta importancia al personaje del párroco y anfitrión, impidiendo una narración monológica; Walter Hinderer ha señalado, al respecto, que así como en *La muerte de Danton* asistíamos a un contrapunto entre Danton y Robespierre, aquí asistimos a un enfrentamiento entre Lenz y “el activo, religioso Oberlin, que posee todo lo que le falta a Lenz (por ejemplo, una función en la sociedad)” (Hinderer, 1980: 316). Pensemos lo mucho que el solo título elegido por Gutzkow desvía nuestra atención respecto del *partenaire*, que sin embargo es un personaje fundamental, tanto en el plano de la historia (donde es el testigo único)²⁶ como en el de la ficción (donde es la contraparte).

Además del documento básico de apoyo, sería oportuno recordar las influencias directas de la propia obra de Lenz

trabajo muy indirecto con las fuentes. (Lo opuesto puede decirse de Wolfgang Rihm y su ópera de cámara *Jakob Lenz*, de 1978, que se basa en el texto de Büchner.)

- 26 A propósito de esto, hago notar que la autoridad moral del buen párroco ha hecho que ni en la crítica ni en la historia literaria se invoque el principio elemental de *testis unus, testis nullus*, permitiendo que al menos se haya puesto en duda la exactitud del reporte, ya que no su intención de objetividad. No caben dudas acerca de cierto trastorno en Lenz, ¿pero cómo saber si Oberlin no exageró los sucesos, en especial cuando consideramos que ciertamente no tenía experiencia en casos fronterizos y que lo reenvió sin haber pasado siquiera un mes con él? Lamentablemente, Jakob Lenz no ha tenido un especialista que se abocara profundamente a cuestionar el diagnóstico de los contemporáneos, como sí lo ha tenido Hölderlin en Pierre Bertaux (v. *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1978). Aunque mayormente influido por el abordaje de Bourdieu, H. Tommek analiza, sin embargo, algunos aspectos del problema (ver Tommek, 2003). Dentro del movimiento de psiquiatras que hoy bregan por redefinir la esquizofrenia como un trastorno que por principio no exige la internación y la reclusión, James Crighton discute el asunto pero no en atención a Lenz, sino enfocándose en Büchner como “diagnostificador” (1998).

en Büchner, que de ninguna manera se acotan a su relato. En la carta 23 (mediados de marzo de 1834) a Wilhelmine Jaeglé, de hecho, el joven cita el poema “El amor en el campo” de Lenz, seleccionando algunas estrofas a modo de “canción de cuna” para su amada (por aquellos días, la pareja estaba separada: él, entre Giessen y Darmstadt, y ella, en Estrasburgo). El poema había sido escrito por Lenz para Friederike Brion, a la sazón ex novia de Goethe y ahora pretendida por el desdichado, y finalmente había sido publicado por Schiller en el “Almanaque de las Musas” de 1798. Aunque Tieck no lo había recogido en su edición lenziana de 1828, Büchner y su prometida lo conocían porque el pastor Jaeglé también había publicado un poema en aquel mismo Almanaque de 1798 y por ende había conservado un ejemplar.²⁷ Fuera de esto, las coincidencias entre las piezas teatrales de ambos dramaturgos son por demás llamativas, y sería absurdo negar que Büchner abrevó, conscientemente o no, al menos de las dos obras más conocidas de Lenz: *El preceptor* (1774) y *Los soldados* (1776), habida cuenta del reconocible aire de familia que su teatro guarda respecto del teatro del *Sturm und Drang*.²⁸ El catálogo de referencias y reminiscencias incluye locaciones (el estanque al final del *Preceptor* y *Woyzeck*), situaciones (la compra de veneno por Stolzius para matar a Marie, en *Los soldados*, y la compra del cuchillo por Woyzeck para matar a... Marie), personajes (el Capitán Pirzel de *Los soldados* y el Capitán de Woyzeck), y hasta locuciones (la cita bíblica de Mateo 18, 7: “Es preciso que haya escándalo, pero ¡ay del que causa el escándalo!”

27 Más aun: los dos primeros versos de ese poema –“Un candidato bien alimentado / Que aún no tuvo un tropiezo”– habían funcionado como contraseña entre el grupo de activistas en torno del *Mensajero rural de Hesse*, posiblemente por sugerencia del propio Büchner.

28 En su monografía de 1929, E. Scheuer ya ha demostrado contundentemente la influencia de la “forma dramática abierta”, propia de todos los dramaturgos del *Sturm und Drang*, sobre la dramaturgia de Büchner. No caben dudas de que el *Götz* de Goethe es el pionero de dicho recurso en la historia del teatro alemán, pero Lenz no es una figura menor en este aspecto formal.

enunciada en *El preceptor* y en *La muerte de Danton*). La pregunta sería, en vista de la sobrada evidencia, por qué Georg Büchner jamás reconoció a J. M. R. Lenz como una fuente de inspiración, o dicho borgesianamente, como un “precursor”. Pareciera que en sus invocaciones a Shakespeare y a Goethe como modelos no quedaba lugar para un pobre enfermo y olvidado, un marginal sin gloria ni patria (recordemos que Lenz había nacido en la oscura Letonia y había muerto más oscuramente en Rusia), del que, sin embargo, no vaciló en tomar tantas cosas; evoquemos, siquiera, aquella teoría de la producción artística según la cual un escritor no crea pensando en sus máximos referentes, porque esos son más bien quienes le *impiden* escribir, sino teniendo en mente a ciertos queribles “segundones”, sobre los que puede apoyarse sin mayor culpa: en su filiación autoral, Büchner se sentía hijo de dos colosos, pero parece haber adoptado a Jakob Lenz como una especie de tío compinche, ante quien no se rinden cuentas. Lo cierto es que a la historia literaria ya no le pasa inadvertida la relación, como lo demuestra este comentario en medio de un estudio sobre Lenz: “Las circunstancias sociales que produce una ‘situación’ son los temas y los impulsos autorales característicos del escritor Lenz, que lo distinguen de la tradición literaria y que también lo delimitan respecto de los demás autores involucrados en la ‘revolución literaria alemana’ de los años 70 del siglo XVIII; son los que identifican a un Georg Büchner –y a otros posteriores– como sus sucesores” (Kreutzer, 1978: 214).

De la intertextualidad específicamente lenziana debemos pasar a mencionar otra intertextualidad, más general. Como ya lo había hecho en su fracasado panfleto revolucionario *El mensajero rural de Hesse*,²⁹ en *Lenz* el férreo materialista Büchner también apela continuamente a la Biblia,

29 Me permito remitir a mi versión anotada del texto, en Vedda (2009b).

no solo explicitando la intensa relación del transido héroe con las Sagradas Escrituras (cf. Büchner, 1992b: 140 y 143, por caso), que busca en ellas su *ultima ratio*, su tabla de salvación personal, sino recurriendo a textos litúrgicos³⁰ y “escenas primordiales” con claras resonancias bíblicas. Y no lo hace por conveniencia y oportunismo, para captar más fácilmente la atención de los eventuales lectores al aludir a elementos ya instalados en la conciencia colectiva, sino por una evidente atracción estética respecto del texto sagrado, cuya imagería y cuyo laconismo sin duda lo impactaban.³¹ En términos biográficos, cabe acotar, el joven no solo *no* evitó el trato con las autoridades religiosas, sino que parece haberlo cultivado al máximo (su “socio” en la intentona revolucionaria fue nada menos que un pastor, F. L. Weidig, y su locador –y futuro suegro– en Estrasburgo también fue un párroco: J. J. Jaeglé). Llevada por los exabruptos ateos del autor y sus personajes (en lo que Lenz no es una excepción), gran parte de la crítica tiende a pasar por alto este aspecto estético-ideológico, que en el único relato de Büchner es determinante: a tal punto, que bien podríamos sospechar que ni la vocación artística ni la locura son el tema principal de la obra (desde el comienzo vemos que el protagonista reniega de su producción literaria y que ni el impersonal narrador ni nadie en ese perdido valle de Alsacia se manejan con criterios medianamente psiquiátricos), sino la religión, mediante la cual el perturbado procura *re-ligarse* al universo. De aquí se desprende que ante esa gente que no lo conoce quiera acreditarse como teólogo y

30 Aludo al cántico “Brote en mí. . .” (Büchner, 1992b: 142). No es el caso de la canción “Yo en el mundo” (ibíd.: p. 148), de conocida raíz popular y anónima. Y respecto de la tercera estrofa intercalada, “En la onda. . .” (ibíd.: p. 151), la crítica postula una invención del autor pero intencionalmente imitando el tono de la liturgia pietista (estrategia, por otro lado, cara al Romanticismo alemán).

31 Una referencia en este sentido sigue siendo el clásico estudio de Northrop Frye *El gran código* (1982), que describe y fundamenta la vigencia del impacto de la Biblia en la cultura occidental.

no como escritor, de aquí que cuando está solo rece y lea la Biblia, de aquí que en Fouday quiera obrar el milagro de la resurrección, cual Jesucristo.

Pero más allá de los detalles que confieren a esta singular narración su especial encanto y atracción, no puede dejar de mencionarse su valor como puntal de la particularísima poética büchneriana, un auténtico hito en la historia literaria germánica y europea toda. Para distinguirla del ya gigantesco y por ende indefinido concepto de “realismo”, podríamos llamar a esa postura una estética del “realismo crudo” o “en bruto” (así como Brecht proponía –para delatar la falsa lucidez del sentido común– un *plumpes Denken*, un “pensamiento en bruto”). Georg Büchner ha expresado rotundamente esta concepción artística descarnada al menos en tres ocasiones distintas a lo largo de su exigua obra, pero nunca en un texto bien argumentado (Hans Mayer ha denunciado oportunamente la carencia de una ensayística digna del resto de la producción por parte del joven Büchner),³² sino en un drama, una carta y un relato (o peor aun: en un “fragmento en prosa”), forzando así una discusión sobre la presunta unidad –y *a fortiori*, la coherencia– de su poética personal. En *La muerte de Danton* (acto I, escena 1), el autor pone en boca del personaje de Camille Desmoulins la siguiente alocución: “Las formas de gobierno tienen que ser como una túnica transparente que se amolda al cuerpo del pueblo. La dilatación de las venas, la tensión de los músculos, la contracción de los tendones: todo ello

32 “Puede causar sorpresa que justamente se designe a la *estética de Georg Büchner* como representativa de la nueva voluntad literaria de la primera generación posgoetheana. Claro que el autor, tan tempranamente consumado, nos ha dejado una obra inmensamente polifacética, pero en ella no se hallan auténticos ensayos de contenido crítico-literario o teórico-literario. Conocemos al Büchner dramaturgo y al narrador de la novela corta *Lenz*, al traductor, al filósofo, al científico y al autor de *Mensajero rural de Hesse*. Por lo demás, entre los grandes escritores de su época y de las décadas previas Büchner parece constituir una excepción, en la medida en que no ofrece una obra ensayística equivalente a su obra poética” (Mayer, 1972: 408 y ss.).

tiene que dejar su impronta. El cuerpo [*das Ganze*] puede ser feo o hermoso, pero en todo caso tiene derecho a ser como es, y a nosotros no nos está permitido confeccionarle una levita a nuestro gusto” (Büchner, 1992b: 81). En la carta 45 (28/7/1835), el joven emigrado le dice a su familia, en defensa del drama:

En cuanto a la pretendida inmoralidad de mi libro, tengo que decir lo siguiente: el dramaturgo para mí no es otra cosa que un historiador, pero *superior* a este por cuanto recrea otra vez la historia para nosotros y, en lugar de ofrecernos una seca narración, nos introduce en seguida, de manera inmediata, en la vida de una época, ofreciéndonos, en lugar de características, caracteres, y en lugar de descripciones, personajes. (...) Su libro no puede ser ni *más moral* ni *más inmoral* que la *historia misma*, pero la historia no fue creada por Dios para ser leída por jovencitas, y por eso a mí tampoco tiene que reprocharme nadie que mi drama no sea una lectura de ese género (Büchner, 1992b: 249 y ss.).

Y last but not least, leemos en la áspera confrontación entre Lenz y Kaufmann (escena que es una absoluta invención de Büchner, pues en el diario de Oberlin no hay nada semejante):

Durante la comida, Lenz estaba otra vez de buen ánimo, se habló de literatura, él se hallaba otra vez en su terreno; empezaba entonces el período idealista,³³ Kaufmann era partidario de esa corriente, Lenz se oponía violentamente a ella. Decía: los escritores que pasan por saber reproducir la realidad tampoco la conocen y sin embargo son más soportables que

33 El dato es históricamente incorrecto, en tanto el “idealismo” como tendencia comenzó años más tarde; Büchner, por supuesto, lo sabía bien, pero juega intencionalmente con el anacronismo.

los que quieren transfigurar esa realidad.³⁴ Decía: Dios ha hecho el mundo, ciertamente, tal y como debe ser, y nosotros no vamos a intentar mejorarlo poniendo remiendos, nuestra única aplicación será, ciertamente, imitarlo un poco. Yo exijo vida en todo, posibilidad de existir, y entonces está bien; no nos compete preguntar si es hermoso o feo, la sensación de que lo que se ha creado tiene vida está por encima de los otros dos aspectos y es el único criterio en materia de arte. Un criterio, por cierto, que nos sale al encuentro raras veces, lo hallamos en Shakespeare, y en las canciones populares se nos presenta en su totalidad, en Goethe a veces. Todo el resto se puede arrojar al fuego. Esas gentes ni siquiera saben dibujar la caseta de un perro. Ello quieren crear personajes idealistas pero todo lo que yo he visto son monigotes de madera. Ese idealismo es el más ignominioso desprecio de la naturaleza humana (Büchner, 1992b: 143).

El denominado “diálogo artístico” inserto en *Lenz*, como se ve, es la mejor exaltación de la representación de la realidad social y humana que para esa época comenzaba a despuntar mayormente en la literatura francesa (recuérdese la conocida tesis de Auerbach respecto de Stendhal y Balzac en su clásico *Mímesis*), y ciertamente no tanto en la de otros países vecinos, por mucho que Büchner invocara como paradigmas a Shakespeare y a Goethe –a quienes habría que agregar a Herder, que parece ser recordado aquí en la alusión a las “canciones populares” (*Volkslieder*)–. Y es que Georg Büchner, dicho en términos nacionales, y por ende algo simplistas, era un patriota alemán, sí, pero con una fortísima formación francófila (abrevada, de hecho,

34 El verbo vertido como “transfigurar” es *verklären*, que también vale por “glorificar” o “exaltar mejorativamente”. Jochen Schmidt expande el arco de “enemigos” de esta imputación estética mucho más allá de Schiller, e incluye a románticos como Novalis y –curiosamente– a presuntos realistas como Gottfried Keller y Th. Fontane (cf. Schmidt, 1988: 48 y ss.).

de su padre): ironías del nacionalismo moderno, a fin de cuentas, a las que en el caso de nuestro autor podría imputárseles parcialmente la cualidad casi experimental de sus producciones.³⁵

Como sea, este singular diálogo ha sido profusamente analizado en sus efectos internos al relato (puede verse en él un comentario autorreflexivo respecto de toda la obra, o bien un claro punto de inflexión narrativa, o bien un mero episodio más en la crónica del trastorno de un escritor),³⁶ pero más aun se lo ha considerado por su acción exógena, en tanto la suprema profesión de fe poética del autor (y por lo tanto la carta de intención –por así decirlo– del Naturalismo posterior, que reivindicó en Büchner a su profeta). Conforme esta tesis, Büchner no estaría haciendo hablar al personaje de Lenz con las palabras e ideas de Lenz, que como sabemos conocía bien, sino con las suyas propias. “No es el Lenz histórico quien habla así; así habla el de Büchner, aquí hemos oído la voz de Büchner”, ha señalado Paul Celan

35 Utilizo la palabra “experimental” solo para señalar el carácter novedoso del breve corpus büchneriano, al que considero surgido de una situación paradójica en la historia de la estética occidental: Büchner escribe en tiempos en que se ha desautorizado la preceptiva clásica del *prodesse et delectare*, dividiendo a “comprometidos” y “esteticistas”, y su postura ideológica lo lleva a querer apostar por el *prodesse* no sin una esmerada conciencia *técnica* de las necesidades formales apropiadas para tal fin. De aquí que, en su afán de perfeccionar la observación artística de la realidad (o sea, el papel “instructivo” del arte), haya pergeñado productos sistemáticamente *sui generis* y originales, los cuales, a su vez, suelen ser mejor recibidos por los abogados del “deleite”.

36 Contra los que ven caos y desorden en el texto, Benno von Wiese insiste en que este diálogo aporta, además de la consabida autorreflexión, una partición proporcionada a la obra, dividiéndola claramente en dos partes: “Pues todo lo que sucede *antes* de dicho diálogo, pese a la amenaza cada vez mayor, muestra aún el dionisiaco júbilo de existir, lo esencial e indestructible de toda realidad, mientras que recién *después* del diálogo se vuelve inevitable el movimiento de caída en el elemento destructor, escurridizo e insustancial” (von Wiese, 1962: 109). Thorn-Prikker ofrece un panorama contrastivo de las posturas evaluativas (en Thorn-Prikker, 1981: 185), solo que toma a G. Baumann por referente de la tesis según la cual la obra es pura “falta de estructura (*Strukturlosigkeit*)” basándose en un viejo artículo de este estudioso, y sin haber llegado a leer el volumen *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt* (1961), donde –a pesar del título– se dedican numerosas páginas al relato, con un análisis menos sesgado.

en 1960, en el que probablemente sea el más célebre discurso con motivo de la concesión del Premio Büchner (Celan, 1999: 502). Y ciertamente, el epistolario avala esta exégesis autobiográfica, solo que al obrar así olvidamos demasiado fácilmente –*more goetheano*– la a menudo olvidada poética del propio Lenz, la que convendría repasar al menos como soslayada y problemática fuente inspiradora del propio Büchner (y de paso, como programa dramático del *Sturm und Drang*); la bibliografía más reciente aún nos recuerda que “tan determinante como fue la reorientación exigida por Lenz para la poética del naturalismo y del teatro moderno de Büchner hasta Brecht, dicha reorientación siguió siendo marginal en su época. Lenz fue una figura ejemplar en la historia de la idea de genio más por su destino que por su propuesta poetológica” (Ortland, 2001: 692).³⁷

El papel que el diálogo artístico tiene en función del relato y el que este tiene en relación con toda la producción literaria del autor, a su vez, nos invitan a pensar, como ante un juego de cajas chinas, en el sentido de la labor artística de Büchner de cara a su parejo desempeño en la política y en las ciencias. Huelga decir que también sobre esto han corrido ríos de tinta, y que mayoritariamente se ha pretendido encontrar una unidad en esa triple faceta (¿cómo dividir, cómo periodizar, siquiera, una vida tan intensa y tan concentrada?). Así, por ejemplo, Viëtor ha sido algo general –pero elocuente– en su caracterización de la unidad del íntegro pensamiento büchneriano: “Al poeta y al científico Büchner los impulsa el mismo ímpetu: el imperioso apetito

37 Lenz es también un gran olvidado del mercado hispano parlante, pero de su importantísimo ensayo *Observaciones sobre el teatro* (1774), al menos, hay traducción al español en Rohland de Langbehn, y Vedda (2004: 269-308). Dicho texto expresa un perspectivismo –por no decir un redondo subjetivismo– que Büchner en el fondo rechazaba, y obliga a pensar en las coincidencias prácticas y en las disidencias teóricas de ambos dramaturgos.

de verdad de lo real” (Viëtor, 1949: 215 y ss.);³⁸ mientras que Hans Mayer, por su parte, ha hallado el nexo que todo lo une en las “decisiones fundamentales del político Büchner” (Mayer, 1972: 23), declarando que en su libro sobre el escritor “se afirmará la unidad de las diversas esferas de la vida y la actividad de Büchner” (ibíd.: 24).

Lo primero que habría que decir de alguien que murió a los 23 años de edad y que pretendió ocuparse de asuntos muy diversos es, como resulta lógico, que prácticamente todo cuanto hizo quedó de alguna manera en estado de proyecto, o bien de “fragmento”. Y no solo la literatura: como activista político, Georg Büchner solo pudo actuar unos pocos meses, y como catedrático, apenas unos días; la policía, la censura y el tifus fueron los agentes de sus múltiples malogros. No obstante el reducido lapso y la admirable intensidad con los que nos enfrentamos al examinar la vida y la obra de Büchner, que piden ser leídos como una unidad, podemos poner el *Lenz* en su contexto acotado y entenderlo como un eslabón en una serie. Concebir dicha serie como una progresiva “desactivación” en el campo de la política por parte de Büchner acaso sea una simpleza malintencionada, toda vez que el joven ya no pudo moverse con cierta soltura tras su

38 Nótese la omisión del accionar político. Aunque el ataque de Lukács a Viëtor no incluye el volumen íntegro que este investigador dedicara a Büchner después de la Segunda Guerra, la acusación lukácsiana de que Viëtor presenta al joven agitador como un desesperado y resignado (cf. Lukács, 1970) también podría aplicarse a dicha obra: Viëtor detalla el compromiso político de Büchner, pero lo trata cronológicamente, supeditándolo a la frustrada revuelta de Hesse, y concluye detectando en sus dramas “catástrofes de la fe” (*Glaubenskatastrophen*) y “ataques de desesperación” (*Verzweiflungsausbrüchen*) (Viëtor, 1949: 296). En ese mismo libro, empero, habida cuenta de que no se oculta ni se niega la voluntad revolucionaria y radical del autor, se habla del *Mensajero rural* como “del más agudo y resplandeciente de todos los panfletos políticos de la época de la Reacción alemana” (ibíd.: 92). A mi entender, la unilateralidad con la que Lukács administra el calificativo de “fascista” y se autoatribuye la comprensión cabal del “verdadero” Büchner ha de comprenderse en el crispado contexto de la lucha contra el nazismo. Por lo demás, es difícil de negar un cierto rasgo de Büchner que podríamos llamar —*faute de mieux*— su “ciclotimia”, que si no valida las interpretaciones dispares, al menos las promueve.

emigración.³⁹ En cambio, sí es lícito postular, admitiendo sin ambages su verdadera pasión por la realidad, que el conjunto de su pensar y proceder demuestra un tránsito –demasiado breve, pero ostensible– de la *transformación* de la realidad a su *observación*, lo que ciertamente no equivale a pesimismo y parálisis. El primer Büchner, adolescente, pensó más bien la literatura en una dimensión “operativa” –como se acostumbra decir en el ámbito germánico– y adversa a la kantiana “complacencia desinteresada”: una dimensión tendiente a modificar la actitud práctica del eventual lector; a este período pertenecen sus escritos juveniles, como el “Discurso en defensa de Catón de Utica” e incluso el panfleto *Mensajero rural de Hesse*. Ese muchacho entusiasta no soporta la injusticia de la realidad (máxime cuando regresa a su patria chica y advierte las diferencias de desarrollo socio-político entre Francia y su país), y quiere cambiarla cuanto antes y cueste lo que cueste. Pero de inmediato sus sueños colapsan (qué doloroso debe haber sido para él enterarse de que la policía no había interceptado la distribución de su panfleto, sino que los propios campesinos a los que se les entregaba lo denunciaban voluntariamente ante las autoridades), y de nuevo en Estrasburgo, por un proceso íntimo que algo tiene de desencanto y algo de maduración (no en vano ambas experiencias están ligadas), orienta sus cañones hacia el estudio... de la realidad desnuda. De pronto lo apasiona la anatomía, las autopsias, la cosa en sí: no será un escritor independiente, será un médico, como su padre, pero seguirá escribiendo, no manifiestos políticos, pero sí textos con un cierto tipo de *efecto* político, mediado, pero firme. Y en medio de ese

39 He analizado la singularidad del “exilio” del segundo período estrasburgués de Büchner en un trabajo anterior (cf. Burello, 2005). Baste decir aquí que el pasaje que implica la escritura del *Mensajero rural* a la de *Danton* no parece haber implicado para el autor una triste renuncia a las preocupaciones sociales, sino algo así como “la continuación de la política por otros medios”, a saber: la literatura, y más específicamente, el teatro histórico-documental.

pasaje interno es que ha sido redactada, a las apuradas y fatídicamente sin concluir, esa extraña narración llamada *Lenz* por mano ajena. Dios no parece dispuesto a intervenir en la vida de los hombres, los escritores sin vínculos estables y con ideas innovadoras pueden enloquecer, la naturaleza es tan bella como sorda y muda: sobre todo esto se despachó, en forma casi autoadmonitoria, Georg Büchner en aquellos meses de 1835. Era un joven brillante y tenía un futuro más que promisorio. Luego de abandonar esa obrita, siguió traduciendo y escribiendo piezas teatrales en su tiempo libre (*Leoncio y Lena*, que no llegó a participar del concurso para el que fue escrita; *Pietro Aretino*, un proyecto que se perdió por completo; y *Woyzeck*, que también quedó inconclusa); y la mayor parte de sus días la dedicó a formarse como neurólogo y ganar un puesto de catedrático en Zurich, sugestivamente en la neutral Suiza donde, al parecer, planeaba “sentar cabeza” y formar una familia con su querida Minna Jaeglé. Así transcurrió su vida.

Necesarias transiciones identitarias. Sobre algunos aspectos de *Las cosas superfluas de la vida* (1839), de Ludwig Tieck

Mariela Ferrari (Universidad de Buenos Aires)

En cuanto doy alto sentido a lo ordinario,
a lo acostumbrado, una apariencia misteriosa,
a lo conocido, dignidad de desconocido y apariencia
infinita a lo finito, con todo ello romantizo.

Novalis, *Fragmentos sobre poesía*

Peter: ¿Quiénes sois?

Valerio: ¿Por ventura lo sé? (se va quitando, una tras otra,
varias máscaras) ¿Soy este? ¿O este? Realmente tengo
miedo de deshojarme y de pelarme todo entero.

Georg Büchner, *Leonce y Lena*

Fair is foul and foul is fair.

William Shakespeare, *Macbeth*

Metapoética utopía romántica, e inversión sobrenatural,¹ como en el admirado autor inglés, el arte, y especialmente la literatura, expresan una transformación que, lejos de significar una huida de la realidad, se ve impulsada por esta y va a su encuentro, descubriendo un sentido de su tiempo. Metamorfosis objetiva o transformación de los objetos reconvertidos en naturaleza (segunda), y de los sujetos que se autoconstruyen escindidos en sus papeles sociales y singulares, como en una obra a representar, la literatura, construida ella

1 En tanto solo puede realizarse más allá de los límites de lo “natural” —lo naturalizado como convencional, prosaico—, es decir, solo puede llevarse a cabo recreando lo transfigurado en creación *ad hoc* (por parte de Heinrich y de Clara, en su idealización idílica) en un microcosmos aislado, pero que se revela asimismo, en términos realistas, forzado por las circunstancias restringidas de su configuración (Lillyman, 1973: 394 y ss.).

misma de discursos, se transforma en un espacio vital donde las relaciones se trastocan, imitan en abismo su propia cualidad estética, e intentan (re)crear a un individuo pleno, libre, en el espacio más exiguo, el íntimo, en tanto su único ámbito posible de realización.

Sin embargo, al realizarse, esta transformación forzada, que se escinde de la realidad prosaica, cuenta otra historia, y trastoca poética y palpablemente la materialidad de sus objetos y circunstancias. La devolución de estos a su estado “natural”, a su cualidad más inmaterial,² que también “pretende” devolverles su valor espiritual, se revela, en el mismo movimiento, como necesidad material, en un gesto autorreflexivo, irónico, e incluso grotesco que expone, en términos realistas, esta necesidad y las circunstancias míseras de la configuración sobre las que se asienta tal idealización. De esta forma, la transformación forzosa manifiesta autorreflexivamente su propia labor en esa realidad astillada y mágicamente coaccionada, en la reconciliación final.

Utilizando algunos de los índices de lo “real” que marcarán distintivamente las formas artísticas contemporáneas y posteriores, pero reconvirtiendo estos, en conexión con la denominada “poesía trascendental”, a partir de las nociones centrales de la inversión y la puesta en abismo, como formas del arte poético o literario, en general, que constituye el eje nuclear autorreflexivo del Romanticismo,³ *Las cosas superfluas*

2 Al costo de su destrucción objetiva, o su (des)mercantilización aurática.

3 Además del principio de inversión (Kluschmann, 1969), otras nociones asociadas a lo metaficcional y la poética romántica son las de lo grotesco (von Wiese, 1956: 128), la ironía (Tillyman, 1973: 405) y el humor (Lockemann, 1957: 61). Este inventario de formas poéticas está en confluencia con la interpretación de Ingrid Oesterle, para quien la forma de la novela corta se plantea modélicamente en esta obra en tanto forma mixta, en la medida en que reúne géneros diversos en sí misma, retomando los modelos clásicos (Oesterle, 1983: 242 y ss.). Para von Wiese, la caracterización del estado paradisiáco de los enamorados se construye a partir del paradigma romántico del idilio y para Oesterle, la narración realiza una contaminación de dos modelos literarios: el de la “isla poética” en la ciudad y el del idilio romántico limitado por la sociedad. Tal interpretación confluye con la noción de la *poesía trascendental*, en el Romanticismo, de

de la vida (publ. 1839), la novela corta tardía de Ludwig Tieck, desarrolla las transformaciones artísticas e intelectuales de su época, a partir de una representación de lo cotidiano (y de lo histórico-social), que culmina en “el triunfo” reconciliador de lo poético, como en nuestro primer epígrafe, adaptado en su forma y en sus contenidos a los tiempos que corren, como “imagen de época” (Jung, 1997: 104).

Escrito en una época igualmente ambivalente en sus denominaciones y lecturas, la obra de Tieck plantea simultáneamente formas de continuidad con respecto a la obra temprana del autor, y de ruptura, en conexión con su contexto contemporáneo, y con respecto a dichas fases anteriores de su producción.⁴ No solo en términos temporales, entre el Romanticismo tardío y el Realismo Poético, sino esencialmente en relación con su construcción y sus interpretaciones, la novela corta se manifiesta problemáticamente como una obra de transición, en donde elementos románticos y elementos realistas se funden, superponen y entremezclan.

En el presente aporte, desarrollaremos los aspectos en tensión que representan esta transición en la novela corta de Tieck, con respecto a la temática central de la identidad individual y social, así como su propia problemática identidad o identificación textual, en conexión con los dos momentos mencionados, teniendo en cuenta la estructura de novela corta, algunos de sus procedimientos, temáticas y motivos

acuerdo con la cual la poética romántica reúne y mezcla diversas formas genéricas en una autorreflexión poética, que intenta dar a lo desgarrado una forma artística verídica o fiel (Jung, 1997: 104).

- 4 En *La escuela romántica*, Heine diferencia tres fases en la producción de Tieck. La presente narración pertenecería a la tercera, en la que Tieck, como “hombre razonable”, se transforma en representante de la moderna vida burguesa, (Heine, 2010: 145). Heine sostiene que, además de Cervantes y Shakespeare, el autor cuya influencia es más perceptible en la obra tardía es el mismo Goethe, de quien percibe “la misma artística claridad, la misma alegría, la misma serenidad, la misma ironía” (Heine, 2010: 145). El texto de Tieck culmina efectivamente en una artificiosa reconciliación que recurre en la imagen de Heine del matrimonio entre la descabellada fantasía (de los personajes) y la burguesa y utilitarista serenidad conciliadora.

conductores (*Leitmotive*), en las discusiones críticas dedicadas a su delimitación e interpretación, y la comparación transversal con su producción temprana y con alguno de sus contemporáneos.

Algunas diferencias significativas separan esta obra de buena parte de la producción temprana de Tieck, ya desde su inicio. A diferencia de muchas de sus anteriores obras más reconocidas, como *El rubio Eckbert* (1797), *La montaña de las runas* (1804) o *Los elfos* (1812), los primeros párrafos de la novela corta, su marco narrativo abierto, demarcan: en primer lugar, una localización temporal y espacial explícita y diversa de las narraciones mencionadas; en segundo lugar, la paulatina focalización en el acontecimiento, desde una perspectiva “social”, hacia una particular; y finalmente, el énfasis en el plano de lo narrativo, y las formas diferenciadas de narrar, crear o “conocer” el objeto o acontecimiento, mediante un contraste explícito de los dos primeros párrafos (ámbito textual del tumultuoso rumor y la opinión pública) frente a los siguientes (el espacio del narrador legítimo, sapiente y autorizado).

La coordenada temporal explícita (febrero, invierno) y, especialmente, el emplazamiento urbano se encadenan aquí con una representación de la opinión pública (la opinión de “todo el mundo”) y su forma de construcción narrativa incierta, el rumor, que se confronta a una idea de narración basada en un conocimiento auténtico, cierto o seguro. Frente al conocimiento “cierto” o “real” del narrador, el rumor, en tanto explicación de la *doxa*, asociado al tumulto social, en un doble sentido, es producto del humor y la fantasía, en oposición a la “verdad”. La ironía del narrador se expresa en el movimiento que va desde la representación inicial del acontecimiento como “tumulto”, asociado a la revolución o a la rebelión, pero que se muestra posteriormente, en realidad, como la mera creación de ese otro “tumulto” (de gente, como la bulla o el alboroto de la masa), es

decir, el producto o la obra de la opinión pública. Cuando la estructura circular de la novela corta vuelva sobre estos sucesos, el jefe de policía se referirá a “la turba ruidosa de papamoscas”, y el narrador hablará del “populacho excitado” y de los “haraganes”⁵ que arman un buen alboroto “de pura malicia” (Tieck, 1977: 106 y ss.).

Este posicionamiento inicial, no falto de ironía, muestra un primer sentido del carácter transicional del relato de Tieck, en relación con la utilización de procedimientos de “verosimilización” y en la escenificación y focalización de la opinión pública, una de las temáticas centrales del *Vormärz*. El relato del narrador, que comienza y termina circularmente⁶ con este tumulto, se distancia del discurso público en tanto rumor, definiéndolo en términos de fantasía y desconocimiento de los hechos “objetivos”, ajeno al secreto de los protagonistas, e ignorante de su auténtica identidad. El narrador resitúa la asociación del humor (el capricho) y la fantasía, centrales en la producción romántica, enlazándola con el discurso de la masa urbana, en donde “lo común toma el colorido de la fábula” (ibíd.: 65). En lo que podría ser una perífrasis irónica de la definición de Novalis, se percibe el juicio del narrador con respecto a la producción fantasiosa del tumulto-masa urbana, frente a la legitimidad de su relato, inversamente basado en “lo cierto”. La caracterización del rumor, el relato público, como pura fantasía, muestra también ese pasaje desde el Romanticismo, ámbito pleno y legítimo de la fantasía subjetiva que expresa una forma de verdad

5 La alusión a la haraganería repone un aspecto que luego analizaremos: el problema de la delimitación de la identidad social, definida en relación con la profesión, el oficio y la ocupación, así como la valoración de los individuos en la sociedad representada.

6 “Todo saber auténtico, toda obra de arte y todo pensamiento metódico siempre deben unirse en un círculo y vincular lo más íntimamente posible el comienzo y el fin, así como la serpiente se muerde su cola” (Tieck, 1977: 68). Explicitando en abismo su propia naturaleza artística, en tanto “obra de arte”, la novela corta obedece a esta circularidad, símbolo de lo acertado y auténtico en el arte de los narradores (Heinrich y el externo).

más alta, por encima de los hechos comunes, al *Vormärz*. Así, desde la perspectiva del primero, lo popular-auténtico de los relatos tradicionales se degrada en esta época tumultuosa y en este ámbito urbano, al rumor inauténtico de la turba urbana, que llega hasta el desconocimiento de los mismos “fundamentos objetivos” de su propio relato: los hechos y los sujetos involucrados, en conexión con la idea de anonimato y las noción de enigma y secreto, centrales en la obra.

Como sostiene Oesterle (1983: 236), la perspectiva y la focalización narrativas, que van desde el rumor de la multitud hacia el relato del narrador particular, y la temática del conflicto, pasan rápidamente de lo público o social-“fantástico” a lo privado-“real”. Así, en este primer desplazamiento, aunque el conflicto aparente ser del orden de lo público y social, el narrador singular lo relocaliza y reconstituye los acontecimientos, en un tono lúdico y jocoso, con una mirada que va desde lo más externo hacia lo interno, en su ámbito correspondiente, la esfera privada,⁷ o el ámbito íntimo del *Biedermeier* (aunque carente de su profusión mobiliaria burguesa), tal como se percibe en la focalización progresiva que va desde el exterior de la casa o su fachada, hacia el pequeño cuarto que comparte la joven pareja, donde se desarrolla la mayor parte de la “acción”, casi únicamente narrativa de la novela corta.

Este inicio, que parte de la profusión contradictoria de opiniones de los habitantes del suburbio y sus rumores infundados, basados en el desconocimiento, resalta una noción que resulta una constante en el género de la novela corta: la preeminencia de lo discursivo y lo metaficcional. La

7 Si bien la destrucción y el uso de la escalera por parte de Heinrich deberían permitir evaluar “objetivamente” el conflicto como criminal, en tanto “atentado contra la propiedad privada”, la focalización del narrador y su tono enfatizan positivamente el carácter privado de este simulacro de conflicto y su reordenamiento. La resolución (fantástica en tanto artificial) se establece mediante la mágica aparición del bondadoso amigo y la reconciliación familiar, con lo que las relaciones privadas, íntimas restauran el orden, de manera conciliadora.

acción central de la misma, casi exclusivamente discursiva, se configura, desde el inicio, como un entramado de rumores y diálogos, narraciones intradiegeticas, discusiones filosóficas, citas explícitas e implícitas, y cuya predominancia llegará al paroxismo en la escena final en la que Heinrich amenaza retóricamente con hacer estallar una revolución social; amenaza que es un puro “acto de habla”, una *performance* improvisada por el burgués “revolucionario”, que se apropia así de esos otros discursos sociales en circulación en la época, y en la narración, a fin de lograr su supervivencia.

Así como el objeto que contiene esos otros discursos –el volumen de Chaucer– circula de mano en mano, los discursos circulan, se entrecruzan y se diferencian en términos valorativos⁸ en la obra, como vemos en la apreciación del narrador omnisciente con respecto a los rumores de la gente y su objeto. Estos discursos del inicio se centran en el enigma de la identidad del protagonista, enigma que genera una serie de preguntas focalizadas en su profesión y su origen (Tieck, 1977: 66) y la atribución fabulada de su filiación política o religiosa (ibíd.: 65), es decir, su ubicación social. En conexión con las ideas de circulación e intercambio y el problema del valor, en el comienzo, la presentación del personaje enigmático se relaciona con el saber o conocer en confrontación con el desconocimiento.

El anonimato de la pareja se conecta con dos formas contrapuestas de la noción de enigma. Si al comienzo se plantea una forma de anonimato urbano, social, y, por ello, contingente, al final se trata de la participación en un secreto trascendental, “el secreto de la vida”. El tópico del enigma, el misterio o el secreto, se desarrolla a lo largo de toda la novela corta, que va desde el enigma de la identidad de la joven

8 Así como el objeto-libro, continente de discursos, recibe diversos valores de cambio, para diversos sujetos (el librero avaro, el dueño legítimo, su amigo o el librero coleccionista en cuyo negocio este encuentra el ejemplar).

pareja (y del anónimo revolucionario) hasta los secretos de la vida humana, pasando por “la enigmática vida empapada del espíritu”, el “secreto del estado mismo” (ibíd.: 94 y ss.), y el enigma amoroso o el secreto de las cartas dejadas atrás, que descubre o empeora el caso, como en los pleitos, según Heinrich. El arte, la escritura (de las cartas) “pinta con tinta y pluma esos rasgos que dan significado al alma” (ibíd.: 78). La perspectiva positiva de este *plus* enigmático constitutivo de la divina totalidad del ser, en los últimos ejemplos, se opone, en términos de valor, al enigmático anonimato tematizado por la multitud, en términos prosaicos. La revelación de las cartas también es vivida y representada como crimen social, y muestra la propia identidad del protagonista ambiguamente caracterizada, en tanto los altos ideales éticos y poéticos del personaje se sustentan sobre la base de una existencia “parasitaria”.

El aislamiento y el anonimato de la gente en la ciudad y su consecuente amenaza velada, pública o social (el imaginado revolucionario), pero también individual (el supuesto criminal) –encubierta, aunque siempre presente–, sustenta el desconocimiento de los hechos por parte de la multitud, en conjunción con la asociación entre criminalidad, anonimato y masa, tema desarrollado hacia la misma época por autores tan disímiles como Edgar Allan Poe (*El hombre de la multitud*, 1840), y Anette von Droste-Hülsoff (*El haya del judío*, 1842). Este aislamiento es intensificado estructuralmente por la construcción arquitectónica del cuarto en el que convive la joven pareja, y tematizado en la destrucción de la escalera, cuestión que es leída simbólicamente en más de un aspecto (ponderación del aislamiento llevado al extremo, retorno al topos natural, “el bosque”), por von Wiese (1956: 124) y Oesterle (1983: 246).

La cuestión del enigma identitario, creador del suspenso inicial en la novela corta, abordado desde un punto de vista prosaico, desde la perspectiva de la multitud, es retomada

entonces, por parte del narrador, al final en términos trascendentes.⁹ Así, el aislamiento de los protagonistas los convierte en el blanco predilecto de los rumores sobre la confabulación (fabulación ellos mismos), que esconden o encubren otro secreto, uno que cuenta con la complicidad narrativa: la huida y el ocultamiento de la pareja. Así, en este segundo aspecto, el narrador desplaza el acontecimiento desde el eje social o público y lo resitúa en el ámbito privado. En el final, la historia no representa un enigma social (revolución o crimen), sino que se trata de un mero enigma de amor, o lo que constituye, como mencionamos, según el narrador, la esencia de la vida humana y uno de los secretos de la existencia.

Como reacción frente al desencantamiento del mundo, Rüdiger Safranski (2009: 51 y ss.) se refiere al Romanticismo como la época en la que el misterio y el gusto por lo enigmático tuvieron su coyuntura, bajo diversos aspectos como, por ejemplo, en la novela corta romántica fantástica, donde la transformación de lo común en extraordinario se realiza en ese potencial enigmático, fantástico y sobrenatural, inherente a lo común-familiar (*un-heimlich*), que sale a la luz gracias a la fantasía del sujeto. Aquí, esta percepción enigmática, siniestra, del otro y lo otro está ejemplificada, de manera no fantástica, en la reflexión de Heinrich sobre la risa angelical de Clara y los ecos estremecedores que puede despertar la risa de un hombre conocido, como resonancia de lo vulgar escondido en el fondo del ser. Lo enigmático fantástico en *El hombre de arena*, deviene aquí expresión de un sentido vulgar, general o prosaico, en lo cómico desencadenado, generalizado o vulgarizado (Tieck, 1977: 75).

Otro aspecto del desplazamiento del eje desde lo social-público hacia lo privado también se plantea en el comienzo,

9 En oposición a lo "intrascendente" del asunto mismo, un dilema "meramente" privado. Se percibe aquí también la crítica a la publicidad (la producción de y para la opinión pública), que crea revoluciones donde no las hay, o se hace eco de ellas de manera infundada.

en las interpretaciones sobre el acontecimiento mismo, y que están ejemplificadas en la polivalencia y el recorrido del campo semántico del lexema “fuego” y sus diversas asociaciones. En la estructura circular de la novela corta, lo que al comienzo se interpreta como el inicio del fuego revolucionario, en la acción del rebelde o supuesto cabecilla de la revolución mundial, se revela como el hecho material y concreto de la quema de la escalera, justificado en términos de supervivencia. Una tercera alusión y utilización del campo semántico del fuego se plantea en el centro de este proceso de un polo al otro, cuando Heinrich intenta justificar la destrucción de la escalera frente al dueño de la casa, por el peligro o la amenaza de un posible incendio.

Desde este punto de vista, y en conexión con la configuración de la novela corta como un entrecruzamiento de discursos, el protagonista prueba ser un maestro en la utilización de esos discursos sociales, artísticos y filosóficos, en el aprovechamiento de estos para su propio beneficio (o su supervivencia). Dentro de la tradición española del pícaro,¹⁰ o entre un Eulenspiegel y un Krull, en la tradición alemana, el discurso de Heinrich invierte el sentido de su uso “personal” de la escalera, en pos de la supervivencia, y lo convierte en un bien a la comunidad, un acto de generosidad y cuidado hacia el dueño de casa, en pro del bien social, un beneficio para la ciudad y el Estado, mientras la escalera se transforma discursivamente en el peor de todos los males. La inversión de Heinrich consiste en hacer de la falta un *plus*, el movimiento convierte el menos en más, tal como lo hace cuando

10 Oesterle (1983: 243) desarrolla una interpretación que relaciona el episodio completo (el crimen y su protagonista) con el género picaresco y la figura del estafador, en la literatura española. Aunque existan diferencias entre ambos géneros, en los libros populares de la tradición alemana ya aparecen ciertos rasgos que se relacionan con la caracterización posterior de la figura tópica del pícaro, en el Siglo de Oro español, tal como se percibe en el anónimo *Till Eulenspiegel*. La cuestión de la supervivencia y el aprovechamiento de las condiciones en actos “al margen de la ley” los emparentan, así como sus habilidades retóricas.

idealiza la pobreza como el estado más puro de disfrute, en la que un mendrugo de pan se convierte en un manjar exquisito, y un cuartito miserable, en el paraíso terrenal; una operación que, aunque no resulte efectiva para el público interno de la novela corta, sí resulta graciosamente premiada narrativamente, en el *deus ex machina* final. Así, tal como, de manera generalizada, Heinrich procede invirtiendo las funciones de los objetos y sus propias condiciones “reales” de existencia, él asume dicha inversión como operación de lectura consciente, en su elección de releer su diario comenzando desde el final e ir preparándose paulatinamente para el comienzo.¹¹

Así como, desde este punto de vista, tal como en nuestro epígrafe de Shakespeare, el bien es mal y el mal es bien, o lo bello es feo y lo feo es bello, de la misma manera, en la presentación de Heinrich, lo superfluo se convierte en necesario y lo necesario, en superfluo. El personaje de Heinrich generaliza el procedimiento en una inversión de valores, que convierte la baranda y la escalera toda en un lujo innecesario, de la misma manera en que la huida “obligada” de los jóvenes amantes y la miseria concreta y material son transformadas, por la idealización amorosa, en un estado de pura felicidad espiritual y plenitud, en el *carpe diem* del momento presente.

Por otro lado, una inversión paralela a la inversión de valores por parte de Heinrich es retomada en dos aspectos más. En primer término, en el sueño del protagonista, se presenta el carácter utilitario del sujeto convertido en objeto, cosificado, en una sociedad crecientemente capitalista. En este tercer nivel del relato, el motivo onírico, tipificado por el Romanticismo en tanto “realidad otra” que revela las

11 “Me interesa estudiarlo al revés” (Tieck, 1977: 68). La circularidad del relato permite recomenzar la historia de los enamorados “como debe ser”, como una joven pareja aristocrática, y no como otra pobre pareja perdida en el anonimato de la gran ciudad. El texto narra el proceso de realización de esa transición de un estado al otro.

partes nocturnas de lo real, se conecta y simultáneamente se diferencia de su uso generalizado en obras más tempranas del autor. En estas, el sueño es un elemento que revela, en términos fantásticos, los índices subconscientes de la culpabilidad subjetiva, tal como lo analiza Albert Béguin (1996: 271-296) y, como dirá Lillyman, también con respecto a este texto, en relación con la culpabilidad, la autosubestimación o infravaloración y la crisis conservadora de Heinrich (Lillyman, 1973: 398 y ss.). Sin embargo, antes que la expresión de una culpabilidad por parte del protagonista, debida a la violación de las reglas de un orden social jerárquico, establecido y respetado, según Lillyman, percibimos aquí una crítica social, en forma satírica, que se dirige a los valores sociales e institucionales imperantes, con lo cual el sueño también representa cómicamente, en términos negativos, el sentido de una “verdad superior”.

En el sueño, podemos diferenciar tres cuestiones centrales interrelacionadas: el problema del valor, junto con la ya enigmática cuestión identitaria del hombre, y la dicotomía utilidad/inutilidad. En principio, la subasta o remate de sujetos los pone en un plano de *permutabilidad* o intercambio con respecto a su valor de cambio o valor comercial. El problema de la utilidad y la inutilidad social del diplomático y novel escritor se explicita a partir de la evaluación de sus cualidades intelectuales y personales, que lo sitúan, de manera irónica y ambigua, en el mismo lote que los tres periodistas, categorizados, implícita y conjuntamente, como modernos “intelectuales a sueldo”.¹²

12 Con respecto a esta cuestión, Werner Jung menciona la crítica de Tieck (en *Franz Sternbalds Wanderungen*) a la mercantilización del trabajo artístico, la comercialización de la obra como mercancía y la valoración del trabajo del artista en términos monetarios (Jung, 1997: 98). Allí, Tieck parte de la separación y contraposición en la vida terrenal, entre espíritu y materia, y se lamenta de que el artista-esclavo, en su necesidad, “deba comerciar con lo que brota de su corazón” (Tieck, cit. en Jung, 1997: 97). En la obra temprana, la mercantilización del producto artístico y el trabajo asalariado del artista y del intelectual culminan en una forma de esclavitud, y esta esclavitud, en su obra tardía, se materializa oníricamente

En continuidad con el sentido del enigma identitario planteado más arriba, la figura de Heinrich puede interpretarse como la del intelectual contemplativo, netamente romántico o idealista (según von Wiese), la del hombre pragmático (tal como sostiene Lillyman) y la del charlatán (o el pícaro, en los términos de Oesterle). Esta ambivalencia identitaria se relaciona, por un lado, con el manejo discursivo del personaje, que se mueve en diversos niveles y planos sociales y, por otro, en conexión con la interpretación de la identidad en términos sociales, como una marca del oficio, el diplomático, político moderado y coyuntural, siempre parece “caer bien parado”, en la medida en que se acomoda de la mejor manera a todas las circunstancias. La problematización identitaria de Heinrich se expone también en la narración de la huida, en términos reveladores. Allí, el protagonista, como un criminal, adopta un nombre falso, un seudónimo, y utiliza uno de sus “varios” pasaportes (Tieck, 1977: 75 y 77), lo que implica algo más que una mera improvisación.¹³

La inversión de sujetos en objetos o la cosificación del sujeto es explícita en relación con su valor de uso, como mobiliario (biombo, cariátide, reloj o araña), pero sobre todo en la infravaloración de sus cualidades intelectuales y espirituales, en tanto incapaces de manifestar una forma de productividad concreta, material, o de prestar un servicio “tangible”, como el que suministran los objetos, en términos de su “oficio”, y en la medida en que fueron creados para tal servicio. Cuando el objeto Heinrich actúa por propia iniciativa, adelantándose hacia su criado, el rematador subraya la

en su propia cosificación, como sátira social del pretendido “artista”, que no solo comercia con su obra-objeto, sino consigo mismo, en otra forma de inversión, entre sujeto y objeto. Otra interpretación paralela del sueño es que la cosificación de Heinrich se realiza también en su propio casamiento (en tanto se subasta al mejor postor, a la aristocrática Clara), interpretación apoyada por la inversión de los papeles identitarios sociales femeninos (activos) y masculinos (pasivos) en la subasta.

13 O, al menos, una clara complicidad narrativa, en términos de verosimilitud interna, en la elección de la profesión del protagonista.

necesidad del cumplimiento de las obligaciones de su oficio (en tanto objeto), es decir, permanecer inmóvil (ibíd: 90). Así como Heinrich invierte ideológicamente sus condiciones existenciales míseras en un estado paradisíaco, desde la perspectiva pervertida de esta (segunda) naturaleza social, se invierte el sentido de su propia existencia y su utilidad social. De esta forma, la profesión, el oficio, la ocupación o el “uso” social definen de manera generalizadora la identidad y el valor, subestimando la individualidad y la singularidad del sujeto cosificado. Inversamente, la infravaloración y el desinterés, al comienzo de la subasta, es decir, las condiciones de valor y demanda en el “mercado” se trocan rápidamente en sobrevaloración, cuando Clara resalta las cualidades individuales de este objeto único y comienza a pujar.

Además de exhibir la valoración social “relativa” de todos los objetos y sujetos en términos de oferta y demanda, la narración ejemplifica el proceso económico de acuerdo con el cual se crea un mercado que pone de moda determinadas “mercancías” (los aristócratas y las señoritas encumbradas, “unos individuos que para colmo carecían de méritos”, ibíd.: 93), o, mejor dicho, determinadas “costumbres” mercantiles. Al igual que las revoluciones, al comienzo y al final de la novela corta, se esparcen de manera epidémica como una moda, lo mismo ocurre con estas otras “enfermedades” sociales: las conductas mercantiles que “sobrevaloran” al individuo (en términos estrictamente monetarios), que se esparcen y pasan del individuo a la masa y que, tanto en el sueño como en el rumor, contaminan todo el aparato social e institucional.

En la representación de este aspecto, se hace hincapié en la oposición entre individuo e instituciones sociales (ministerios, escuelas, universidades, cárceles y asilos), como ámbitos colectivos confrontados al sujeto particular (ibíd: 93). Así como con respecto al campo semántico del fuego, la metáfora natural aún (y condena, satirizando) en la idea de enfermedad (explícita en la referencia al cólera del segundo

párrafo, *ibíd*: 65) las dos conductas sociales “masificadas”, la revolución y la moda, junto con su relación con el plano económico y el consumo, establecidas ambas como conductas generalizadas. Esta contradicción entre la totalidad social y el individuo se expresa en el juicio y la condena en términos de alta traición y falta de patriotismo, y en la máxima “según la cual cada individuo sin excepción debe sacrificarse por el todo” (*ibíd*: 93), que se muestra tanto o más idealizante que las consideraciones de Heinrich sobre la miseria. La sobreestimación de ciertos productos “superfluos” en el mercado lleva al colapso del sistema y, por eso, debe ser castigada.

Lo superfluo se conecta por contraposición con la idea de necesidad, en términos de utilidad, y con la noción de valor. Las necesidades más básicas (el fuego, el calor), como necesidades de primer orden, en relación con la supervivencia, tienen preponderancia sobre las necesidades de segundo orden (barandas, escaleras, servilletas, fracs), todas ellas productos de la civilización, asimiladas a un orden social (y a sus “usos” y costumbres). El ejemplo de la venta del frac y la fundamentación estética de este desprendimiento (*ibíd*: 68), así como el recuerdo de las damas empobrecidas que empeñan sus vestidos (*ibíd*: 80) muestran, en relación con la moda y el consumo, la manera en que, dentro de una sociedad “civilizada”, lo superfluo se convierte en necesario. El consumo y la moda transforman en necesidades de primer orden las de segundo orden.

Por otro lado, la inversión sujeto-objeto también se percibe en el tratamiento de los objetos simbólicos.¹⁴ En este sentido,

14 Mientras que, para Benno von Wiese, la escalera constituye el objeto simbólico central de la novela corta, el halcón que recorre e hila en sus “transformaciones” el contenido textual (von Wiese, 1956: 124), para Ingrid Oesterle es el volumen de Chaucer, una serie de novelas cortas él mismo, el que revela especularmente la resolución artística e irónica de “valores y pesares” y de las problemáticas económicas y jurídicas (Oesterle, 1983: 258). Ambos objetos representan formas de mediación y comunicación, una concreta (la escalera) y la otra, intelectual (el libro).

en una sociedad crecientemente mercantil, tal como representa el sueño de Heinrich, la escalera y el libro pierden su valor de uso convencional y muestran formas de valoración que se transforman e invierten textualmente. Así, con respecto a la escalera, se pasa de lo “necesario” a lo superfluo; en tanto escalera, como objeto “social”, es devuelta a su naturaleza básica, la madera, el elemento natural que satisface la necesidad más apremiante. Con respecto al libro, inversamente, se pasa de lo superfluo, en una perspectiva prosaica, a lo necesario, en términos simbólicos, debido a su valor afectivo agregado pero que, a la vez, lo transforma en mediador de la riqueza. Respectivamente, por un lado, Heinrich deja de leer el valor de uso de la escalera, su elaboración material mediante el trabajo agregado, junto con su valor de cambio y su estatuto de “posesión”, y revierte el proceso de producción; lo invierte, al devolver el producto a su estado elemental, transformando en esto su utilidad. La metáfora que asimila la escalera a lo natural no solo es patente en la transformación, mediante el trabajo que realiza Heinrich (un des-hacer), sino que es explícita, en el diálogo del dueño y el protagonista (ibíd: 104).

El episodio anterior a la destrucción construye literariamente esta demolición, bajo la forma de una prolepsis. La evocación de la selva de *Robinson Crusoe* y el bosque de *Macbeth* muestran lo que será el destino de la baranda sacrificada, y de la escalera toda. Al narrar el episodio, Heinrich se constituye a sí mismo como hechicero cuya hacha mágica destruye el bosque que visita, y sirve leal y servilmente a su amo, el hombre. También aquí Heinrich convierte performativa y artísticamente su acto prosaico en magia, al invertir lo laboral-vulgar en un acontecimiento fantástico-heroico: “el bosque nos vino a ver porque se daba cuenta de que lo necesitábamos con la máxima urgencia. Soy un hechicero, unos golpes con esta hacha mágica y el magnífico tronco se me rindió” (ibíd: 83). La rendición era innecesaria, en la medida en que el tronco “acude” voluntariamente al reclamo de su

solicitante, en otra inversión, aquí, del objeto en sujeto. La destrucción total del tronco se representa como un acto artístico, persuasivo y artificioso, y no como una forma de trabajo (violencia) hacia lo elaborado socialmente.

La operación de desmontaje del objeto cotidiano se manifiesta en un sentido material y en uno simbólico, como un proceso de reversión, que pasa sucesivamente de escalera a madera y de madera a planta, de manera tal que toda la operación de desmontaje puede interpretarse como el mismo proceso de “romantización” de Heinrich, que revela de manera realista su fundamento terrenal, en tanto movimiento forzado por la necesidad concreta e inmediata.

En el caso del libro, cuya funcionalidad más prosaica lo postula como objeto-medio de lectura, la operación de desmontaje de lo prosaico también lo transforma sucesivamente. Si al principio es representado como otro puro objeto (casi fetiche) para el burgués coleccionista, con su valor afectivo-“aurático”, posteriormente su deslucido valor de cambio también se manifiesta en términos de supervivencia, y, en su retorno al legítimo poseedor, el libro-objeto introduce el *deus ex machina*, con lo que deviene el medio de una comunicación “otra”, desviada de su contenido explícito, pero asentada en su materialidad. La transformación y circulación de los objetos se opone al obligado quietismo de los sujetos, que permanecen replegados y aislados en su ámbito, incluso en el retorno del desenlace.

Volviendo a nuestra interpretación, el conflicto central prediegético, narrado por Heinrich y Clara, se desencadena también en relación con el problema de la identidad social. El padre de Clara se opone al casamiento de la joven noble con el insolvente diplomático y escritor, el burgués en ascenso, que no posee propiedades ni riquezas propias. La novela corta enfatiza, tanto en el lenguaje proveniente de la esfera económica como en estos contenidos temáticos, la representación de dichas condiciones económicas y sociales generales,

no solo en el remate, en la exhibición de los mecanismos de mercado, el consumo y la moda, en la mercantilización de los sujetos y en las definiciones y valoraciones identitarias en términos sociales (profesionales) y utilitarios, sino en la exhibición de la especulación cambiaria, inmobiliaria y capitalista-imperialista, que puede leerse en las caracterizaciones del rico amigo de Heinrich, Andrés,¹⁵ y el padre noble de Clara, cuyo linaje aristocrático lo coloca en el grupo de los privilegiados propietarios, tal como se menciona, al final, en relación con la herencia. Esta mención también alude a la cuestión económica fundamental planteada en el conflicto principal que impulsa la huida. El problema de la herencia y el matrimonio entre clases diferentes muestra la preocupación general con respecto a una burguesía en ascenso cuya identidad resulta difícilmente ubicable o clasificable en términos tradicionales, como el mismo Heinrich, en algún lugar ambiguo entre el charlatán y el estafador, el pragmático y el idealista.

El problema de la identidad del hombre se define asimismo, en conexión con otras variables también mencionadas en el sueño y en la introducción al relato del mismo, expresadas en varias antítesis. Otro tópico del Romanticismo, las alusiones antitéticas que configuran la naturaleza del hombre como ser compuesto de materia y espíritu, mezcla de animal y ángel, construyen la identidad del mismo como mezcla ininteligible, ambivalente, sobre la que es imposible decir nada (ibíd.: 88). El desarrollo de la sociedad capitalista da preponderancia, sin embargo, a su naturaleza material, preponderancia

15 Que, a pesar de todas sus riquezas, “carecía de egoísmo” y que es empujado por “sed de conocimientos y lejanías” y el deseo de su “corazón”, hacia la India Oriental, esa tierra de grandes maravillas. Sin embargo, algunas líneas más abajo se revela el motivo más pragmático del desplazamiento del celoso amigo. El interés de Andrés es obtener un beneficio, mucho más concreto y material que el meramente intelectual: “pensaba especular allí con el dinero” (Tieck, 1977: 74). Como en otros pasajes del texto, la caracterización romántica e idealizante de la figura del amigo no deja de revelar, en términos realistas, sus intereses materiales, y los expone mostrando la tensión entre ambas representaciones.

perceptible en la ya analizada inversión sujeto-objeto, pero que también se manifiesta en el énfasis en su “corporeidad”, en términos biológico-naturales.

En este sentido, Heinrich muestra el énfasis social en lo material, lo concreto biológico-mecánico, a partir del desarrollo de las ciencias naturales. Desde una valoración social, profesional y personal que opone implícitamente vida práctica y vida contemplativa, Heinrich asume la definición social de “inútil”, es decir, superfluo socialmente, en relación con su crédito en la ciudad. Esto inicia la discusión acerca del valor de un individuo, ya no en términos sociales, sino en términos biológicos, en la metáfora de la maquinaria perfecta, que se enlaza con la figura del autómeta.¹⁶ Cuando Heinrich comienza a divagar sobre la perfección mecánica del cuerpo humano, el ensamblaje artificial perfecto que implica la realización de un beso y los detalles anatómicos del hombre, Clara lo reprende condenando sus “palabras impías” (Tieck, 1977: 93 y ss.). Lo “impío” o blasfemo implica lo desencantado, desacralizado o profano, ajeno a lo divino en tanto profanado racional o científicamente.

En un retorno de la dicotomía entre lo animal y lo divino, se desarrolla una segunda oposición que define al hombre, la dicotomía establecida entre el detalle y la totalidad. Clara critica la perspectiva de médicos e investigadores, en tanto observación del detalle que se aísla de la totalidad divina que es el hombre, una observación que se encuentra en el camino hacia el posterior positivismo científico. Confrontada a la ilusión que produce la vida como arte, la observación científica del detalle, en el plano biológico-corporal, no es más que otra ilusión que debe abandonar racionalmente la belleza, con su exigencia de verdad que desearía trascender

16 También en relación con la problemática socio-identitaria, la figura del autómeta, de la marioneta, del ser sin voluntad propia movido por hilos (o impulsos ajenos) es desarrollada en el Romanticismo por autores como Heinrich von Kleist y E. T. A. Hoffmann, o por Georg Büchner, como luego veremos.

las meras apariencias, buscándola en el detalle aislado. Frente a esta exigencia científica que disecciona el detalle, Heinrich defiende una necesaria indulgencia, a fin de no romper el hechizo o la magia de la existencia (ibíd.: 94 y ss.). De la misma manera, en el juicio de Clara, “la observación exacta de los hombres conduce fácilmente a la misantropía” (ibíd.: 75), misantropía que, irónicamente, los mismos protagonistas practican en su propio aislamiento.¹⁷

El monólogo se convertirá en una defensa de esos otros objetos místicos, como el hombre, que son el Estado, la religión y la revelación, totalidades comprensivas, pero incomprensibles, lo que aquí se traduciría por “no-criticables”, en la medida en que la crítica racional al detalle que se manifiesta en la época contemporánea, por parte de los “infradotados exentos de la capacidad de crecer”, es un “engaño prosaico” (ibíd.: 95 y ss.) dirigido a los débiles (la turba). El juicio semivelado a los críticos del Estado se sostiene en la idea de que este y la religión son instituciones divinas, totalidades indivisibles, donde las injusticias y las represiones, y otros “abusos que reclaman ser corregidos”, no justifican, sin embargo, el acto de “tocar el secreto” del Estado, secreto fundado en el enigma mismo de su divinidad. De esta manera, en otra perspectiva que retoma, de manera interesada, la fascinación de los románticos por la idea del enigma o misterio ya mencionada, que aquí se plantea como “la enigmática vida empapada de espíritu” (ibíd.: 94), este misterio divino, según Heinrich, acaba justificando la inhibición y el castigo de aquella razón “petulante” y “apresurada” que pretende desafiar la autoridad del orden (estatal) sagrado (ibíd.: 95 y ss.).

17 Mientras la calle se presenta como el espacio de lo público, lo privado se mantiene en este aislamiento cerrado. En relación con el retiro oculto (Tieck, 1977: 75), en el que se desarrolla la acción narrativa, el texto representa otros cronotopos asociados a este, conectados con los conceptos de criminalidad o delito, anonimato y secreto, como los de la prisión (ibíd.: 69, 70) y la jaula (ibíd.: 85, 86).

De manera irónica, este acérrimo defensor del divino orden estatal como una “poderosa y sobrehumana composición y tarea”, gracias al cual el hombre puede convertirse en auténtico, “en una sociedad en ordenación múltiple” (ibíd.: 95), no tiene demasiadas objeciones ni dudas al convertirse en la caricatura de un revolucionario *ad nutum y ad hoc*, cuando se alza en imaginarias armas contra la ley ordinal del derecho moderno, la propiedad privada, y su legítimo representante (el dueño de casa), y, sobre todo, contra los representantes estatales de las fuerzas del orden (la policía). Esta violación del orden se justifica en la medida en que se trata de una transgresión individual (y extraordinaria) y, como una representación artística y lúdica de otro juego poético, pura *performance*, ni sería ni “real”, aun cuando su finalidad práctica resulte explícita.

En tercer lugar, en antítesis con respecto a la contraposición “detalle y totalidad”, pero en paralelo con la idea de identidad individual frente a la masa, según Clara, la identidad humana se realiza entre lo general y lo particular. Las máximas, las reglas fundamentales que pautan los comportamientos generales y las convenciones se oponen a la valoración positiva absoluta de lo individual único, esencial, poético y verdadero (ibíd.: 88). En lo individual se expresa el pensamiento acertado simultáneamente vívido, que exterioriza la vida auténtica o la vivencia interna verdadera. Lo individual no solo trasciende lo genérico y masivo¹⁸ (y con ello, al

18 En oposición a esta preeminencia de lo particular frente a lo genérico en nuestra obra, en *La escuela romántica*, Heine se referirá a esta confrontación coyuntural con respecto al recientemente fenecido período artístico. Citando a un periodista francés, sostiene que “ha terminado el espíritu de los individuos y nace el espíritu de todos” (Heine, 2010: 53). En la interpretación de Heine, el período artístico se define como el período aristocrático de las letras, mientras que el contemporáneo sería el democrático. La digresión de Clara sobre la preeminencia de lo particular, en continuidad con el posterior aporte de Heinrich con respecto al Estado, mantiene la posición contraria. En conjunción con nuestro análisis sobre el “tumulto”, se contradice y ataca una noción de lo genérico-masivo-popular revolucionario, confrontándolo a una forma de realización subjetiva y particular, la idea de una revolución íntima e

parecer, lo social-legislado), sino que trasciende también los sistemas filosóficos (y a los filósofos) reglados y racionales, identificados con la unificación generalizadora, que describen y discriminan a partir de una racionalidad pura, llena de certezas. Sin embargo, esta crítica a la generalización que elide lo particular, se contrapone a la idea de totalidad apoyada con respecto al Estado.¹⁹ En estos casos, lo criticable es la observación del detalle, como ansia y poder de aniquilar (ibíd.: 96). La queja explícita de Heinrich sobre su época es la pérdida de la noción de totalidad de lo indivisible “que solo puede originarse mediante la influencia divina” (íd.). Esta pérdida se percibe especialmente en conexión con el juicio sobre la obra de arte, cuya totalidad brinda luz al detalle, una totalidad que se percibe “en la poesía, en las obras de arte, en la historia, en la naturaleza y en la revelación” (íd.), formas de totalidad “divina” que están más allá de cualquier crítica. La inclusión de la historia y la naturaleza como acrílicas e inescrutables no resulta casual. Todas estas nociones se presentan como “vivas” no en un sentido concreto, sino de manera abstracta; es decir, son plenamente vivas y realizadas, en tanto ideas, lo que en ningún sentido implica su realización material. En contraposición explícita con una forma de revolución sociopolítica concreta, percibida críticamente, el arte posibilita una forma de revolución interna, íntima y espiritual, que resulta en una revolución de “inte-

individual (en el interior) que, no solo no ataca al Estado, sino que lo defiende, en tanto institución divina. Si bien el casamiento del burgués y la dama noble puede percibirse como una violación al código social (y, de hecho, los jóvenes expían su culpa social, o sea, viven su castigo habitando en el pequeño cuarto, perseguidos y en la mayor pobreza, aunque en el idilio del amor), esta violación se realiza en el ámbito de lo particular, y puede leerse de dos formas diversas en términos políticos: como una alianza estratégica entre la noble(za) y el burgués (la burguesía), como individuos plenos frente a la turba popular; o como una defensa que es ataque, una contra-amenaza velada del burgués amenazado, que utiliza discursivamente las fuerzas de la revolución para llevar adelante sus propios propósitos personales de ascenso social individual, sin ser castigado.

19 Y otras instituciones aún más divinas, como la religión... la servidumbre y el matrimonio.

riores”, privada, una forma de “redecoración” (*Biedermeier*) del interior *bourgeois*, percibida lúdica y positivamente, aunque también en términos irónicos; mientras que, en cuanto a la práctica política, se representan, en forma desiderativa, los tumultos populares del arrinconado *citoyen* del *Vormärz*, como amenaza velada o pura charlatanería, mero rumor, creado por y para la opinión pública.

En paralelo con la relación “ejemplar” entre la elaboración discursiva del individuo original y singular, y el mismo Heinrich, la obra de arte también representa lo particular y se manifiesta aquí en dos de sus aspectos concretos: en el libro único, el ejemplar de Chaucer, y en la búsqueda de tesoros ocultos en los remates por parte del coleccionista. El comienzo del sueño de Heinrich muestra la faceta burguesa del personaje y la experiencia aurática del texto, que ya había aparecido cuando se lo mencionara por primera vez, por su valor afectivo y singularidad. La venta obligada y la primera situación del remate son dos representaciones del mismo hecho, la adquisición del texto “único”. Lo que en el codicioso librero es avaricia “voraz”, en el singular coleccionista en ciernes es un refinado apetito.

Por otra parte, además de mostrar otra de las facetas ocupacionales del protagonista, el manuscrito perdido de Heinrich es otra representación del libro como obra de arte y objeto único. La quiebra del joven e imprudente librero constituye también una representación de lo económico y el tema de la identidad social, que confluye con una de las representaciones textuales de la industria editorial. Invirtiendo nuevamente el valor de la situación, en lo que podría considerarse un revés de la fortuna, Heinrich percibe un golpe de suerte, en la medida en que, de haberse publicado el manuscrito, el secreto de los enamorados hubiera salido a la luz, o, mejor dicho, se hubiera ofrecido a la publicidad (ibíd.: 75). El éxito final de Heinrich muestra al nuevo inquilino del pequeño cuarto, igualmente paupérrimo, encuadrando la segunda

edición del texto perdido, que este elogia, ignorante de la identidad de su autor.²⁰

En relación con las nociones de deber social y obligación laboral, otra de las formas de definición identitaria (relacional, en este caso) que se exponen es la que se define en la relación entre amo y criado o sirviente, y que se traduce en la representación de dos modelos sociales contrapuestos: el de la sociedad estamental-tradicional y el de la sociedad burguesa-moderna, con respecto a los cuales la posición de Heinrich se muestra igualmente problemática. La supervivencia de la pareja está supeditada en más de un aspecto a Christina, la leal criada de Clara, que ayuda a la realización del amor de la pareja, y no solo será cómplice de los jóvenes, sino que se convertirá en su sostén económico.

El monólogo de Heinrich sobre la necesaria lealtad del sirviente se desarrolla a partir de otra problemática comparación con el mundo natural, con respecto a la fidelidad y sumisión del perro, que “se observa demasiado poco en el género humano” (ibíd.: 78). Heinrich explicita su exposición moral sobre los llamados deberes (sociales o profesionales) del género humano, en dos momentos contrapuestos: la sociedad tradicional y la actual. Por un lado, la lealtad en las relaciones tradicionales, percibida como dada, otro hecho natural, como los momentos del día, como las estaciones del año, es evaluada como sublime, porque estaría basada en el “amor” del criado hacia su amo, en la devoción incondicional hacia el patrón, en tanto “operación inalterable de la naturaleza” (ibíd.: 79). En términos paralelos a los analizados con respecto a la escalera, mediante otra metáfora perteneciente al

20 Otra recurrencia de la idea de anonimato. La transformación identitaria de la pareja vuelve, en el final, a una presentación de los personajes desde una perspectiva “externa”, que explicita el ascenso social de Heinrich, tres años más tarde. En otra inversión valorativa y en contraposición con el clímax del tumulto antes del punto de giro (*Wendepunkt*) y el tratamiento del dueño de casa hacia el pobretón Heinrich, la joven pareja aristocrática es reverenciada sumisamente por el “avaro” propietario.

ámbito de la naturaleza, se pretende “naturalizar” la relación social entre criado y patrón. Cuando la vieja nodriza, “llena de arrugas, medio enferma y pobremente vestida” (ibíd.: 81), cuya descripción realista contrasta explícitamente con el estado idílico inalterable de los enamorados, entra en la habitación, vivo ejemplo ella misma de esa devoción infinita y divina, Heinrich se pregunta (retóricamente, “desgarrado”) cuáles son sus propias razones para no trabajar, y concluye invirtiendo completamente la caracterización de la relación, en la medida en que la nodriza termina “pagando” para poder continuar sirviendo a sus amos.

El contraste entre dos tipos de sociedad se expresa aquí, según Heinrich, también en esa devoción, en la que el auténtico criado tradicional, el criado “de corazón” [sic] ruega a su ama “sé mi dios” solo para que esta le “permita” sufrir hambre, sed y trabajar para ella (ibíd.: 80), mientras que los actuales calibanes, mundanos y urbanos, los empleados del Estado, esos seres viles, suplican a un ministro miserable, a un príncipe borracho o a una cortesana repugnante que también sean sus dioses, pero solo para recibir vino y dignidades. No se trata de un cuestionamiento del orden, de la relación entre amo y sirviente, sino que el problema es a quién se sirve y cuán honorable son el origen y la finalidad del servicio, devoto, desinteresado y, sobre todo, gratuito. El círculo ideológico se cierra en la “complacencia” y bondad del patrón adoptado en dejarse servir y adorar como a un dios, y mantenerse él mismo libre de dios, como no sea el amor, tal como Heinrich, carente de amo, confiesa (ibíd.: 80).

Con respecto a este amor tan puro, este es el único momento en que Heinrich muestra cierta dubitación sobre el futuro con Clara: “me falta por completo un dios en quien creer y a quien quisiera servir y ofrecer mi corazón, pues solo tú... tienes un vino rico que *—así espero—* durará” (íd., las cursivas son mías). La declaración de Heinrich es inquietante, porque explicita la razón por la que el personaje vive

efectivamente en el presente y puede reconstruir su “persona” ante el mundo, discursiva y materialmente (en su seudónimo y pasaportes), según la necesidad más inmediata. En tanto su lugar social no resulta claro, ni para él mismo (es superfluo en tanto superficial, netamente performativo) ni para los demás (por esto, su anonimato), su identidad se mantiene móvil en esa estructura social y su peligrosidad revolucionaria se acrecienta por esta falta de escrúpulos (falta de dios al que servir de corazón) y por su labilidad discursivo-performativa.

La representación idílica de la sociedad tradicional se opone, según Heinrich, a “nuestra época egoísta y nuestra generación sensual” (ibíd.: 78), cuya creciente complejidad burocrática es, por un lado, condenada y, por otro, contradictoriamente defendida, en la medida en que, de no existir, reinaría el caos o las “confusiones destructoras” en el sistema social e institucional (ibíd.: 78). La actual organización social compleja, organización contractual-burocrática, es lamentable, en tanto relación admitida de obligaciones, expresión férrea de la guerra de papelería y trámites, una forma de esclavitud laboral y una rueda obstaculizadora, que carga el Estado o la gran maquinaria indeciblemente complicada de la constitución social; pero esta organización también resulta necesaria para que la “llamada gente culta” no triunfe en su propósito de abalanzarse hacia un estado de carencia de deberes, en la pretensión de lo que llaman “independencia, autonomía, libertad” (ibíd.: 78 y ss.). Según el protagonista, el cumplimiento de la pretensión de independencia querría “negar y aniquilar con retórica y sofística los vínculos que posibilitan la existencia de los Estados y la formación de los hombres” (ibíd.: 79). En una postulación expresamente conservadora, Heinrich critica nuevamente la posición emancipatoria o cuasi anárquica de lo que puede interpretarse como la Joven Alemania y sus reclamos de “independencia, autonomía y libertad”, como otra forma de

“tiranía”, con la que se identifican conjuntamente la llamada gente culta y las clases humildes.

En conexión con la contraposición entre dos formas sociales (la pasada, tradicional y la presente) y la noción de lealtad, el término “deber” adquiere dos sentidos diferenciados. El deber en la sociedad tradicional, como el cumplimiento del papel social naturalizado, es percibido ideológicamente como una forma de “amor” o un compromiso “ético”, en contraposición con la obligación contractual legislada por escrito en las sociedades modernas, una forma de vulgarización de aquel deber auténtico (“nacido del corazón”). Debido a su propia posición inestable, Heinrich debe defender y fundamentar contradictoriamente otra institución burguesa, también contractual y burocrática, estableciendo su legitimidad espiritual: el verdadero matrimonio que también debe surgir “del corazón”, y no puede ser medido por un papel, aunque él mismo “viole” los acuerdos sociales tácitos sobre los que se funda.

La idea de emancipación en términos políticos recurre en las menciones como la equívoca alusión a Saint-Simon, Carbonari y el *Goetz von Berlichingen* de Goethe; pero la obra presenta otra discusión contemporánea con respecto a la emancipación,²¹ también tratada por la publicística: el problema de la emancipación femenina. Esta emancipación se manifiesta en el “mundo al revés” del sueño (en muchos aspectos más realista que el idilio representado), donde son las jóvenes nobles y las ancianas ricas las que puján por el “retasado” Heinrich. La contracara de este sueño se percibe en el elogio al “auténtico” matrimonio, el consagrado diálogo de los espíritus, en el que los papeles entre hombres

21 En el sueño también vendrán a insinuarse otras formas identitarias, con asociaciones menos insignes, conectadas con la problemática de la emancipación, como la del viejo cambalachero y la del sucio muchachito judío. Con respecto a esta última, hacia 1850, en una carta a Rudolf Köpke, Tieck se referirá en términos indignados al “problema” contemporáneo de la emancipación judía (Tieck, 1986: 1137).

y mujeres (otras identidades legisladas socialmente) están clara e idealmente establecidos y delimitados (ibíd.: 71).

En conexión con el modelo social tradicional representado por Heinrich en su monólogo, un drama contemporáneo a la novela corta de Tieck trata algunas de estas temáticas literarias y sociopolíticas, desde un punto de vista explícitamente diverso, en un tono tragicómico. *Leonce y Lena* (1836), el drama satírico de Georg Büchner, plantea la situación general de una Alemania parcelada en reinos diminutos. La representación de esa sociedad estamental que Heinrich contempla con nostalgia, en tanto pasada, se manifiesta bastante más contemporánea, para Büchner, en tanto su estructura social es culpable del retraso económico de la nación, de las diferencias sociales entre “palacios” y “chozas” y de la opresión popular, tal como se expresa en “El mensajero rural de Hesse” (1834).²²

Si, en términos realistas, para Tieck la ciudad es el espacio de la repudiada sociedad actual, los románticos reinos de Popo y de Pipí resultan igualmente representativos y actuales, en la sátira social de Büchner. Mientras que el sueño de Heinrich exhibe, grotesca e inversamente, la crítica a la manera en que, en la sociedad capitalista, el proceso de cosificación se aplica al sujeto “excepcional”, en la comedia de Büchner se representa la forma en que el obsoleto sistema monárquico (restaurado) cosifica no a uno, sino a todo el pueblo, convirtiéndolo literalmente en el decorado de una boda, de un acto social que es una farsa, pero que no ha dejado de ser tragedia en su representación repetida, “siempre igual”. También en Tieck la masa popular, en términos negativos, es utilizada como marco de la acción verdadera o auténtica, como decorado de la *performance* de los verdaderos protagonistas, los individuos singulares y sus ubicuas identidades socio-discursivas.

22 Existe traducción al castellano: “El mensajero rural de Hesse” (de Marcelo G. Burello), en Vedda, Miguel y Setton, Román (eds.) (2009a: 161-179).

En un sentido cómico-paródico, ambas obras comparten el énfasis lúdico en lo metatextual o metaficcional propio del arte. Como parodia explícita del modelo romántico idílico, también utilizado por Tieck, el modelo literario de *Leonce y Lena* es la comedia de enredos shakespereana, tamizada por la perspectiva criticada del “Romanticismo de cadete” de su época; perspectiva que recubre, en su ocio lúdico,²³ las diferencias materiales entre los individuos, sus papeles y clases sociales.

Tal como en la obra de Tieck, en Büchner, se desarrolla una noción de la identidad social construida mediante la convención, en este caso, artística (paródica) que pauta una idea del “deber ser” del príncipe, ensimismado en cavilaciones superfluas, melancólicas y atormentadas; hastiado, y, sobre todo, ocioso. En este sentido, Leonce y Heinrich representan la noción central expresada más arriba con respecto al proceso de “romantizar” la vida. Por razones diversas, ambos personajes, en su ociosidad, poseen todo el tiempo del mundo para “romantizar”, en la medida en que no “deben” ganarse un sustento, porque hay otros que, cumpliendo con sus leales deberes, lo hacen por ellos. Aunque ubicados coyunturalmente en extremos opuestos, en términos económicos y en relación con su actitud, ambos caracteres utilizan el mismo procedimiento literario-vital en sus monólogos, maestros en el manejo de los discursos. Si en Büchner la ridiculización de estos discursos es explícita, en la medida en que el aburrimiento impulsa una acción modelada literariamente, hecha de lugares comunes del discurso romántico, en Tieck resulta

23 La naturalización de la división del tiempo laboral y el ocio, en conjunción con la clase social, también es tematizada por Büchner aquí, y aludida en *La muerte de Dantón* (1835), en la figura de la prostituta, que comercia con su tiempo y su cuerpo, en los mismos términos de cosificación, en una metáfora que continuará luego Baudelaire con respecto al escritor. En este sentido, en los términos más expresamente románticos de Tieck, este comercia (se prostituye) con aquello “que brota de su corazón”, es decir, su obra, y llega a hacerlo consigo mismo.

complejo evaluar la perspectiva narrativa sobre el personaje, que se encuentra a caballo entre épocas y motivaciones diferenciadas. La actitud respectiva corresponde al papel social que le toca representar a cada personaje. Si al príncipe le corresponden convencionalmente la melancolía y el hastío, al burgués en ascenso, un optimismo un tanto obtuso e inmediatamente pragmático (falto de mediaciones e inescrupuloso), que decide dejar de leer las condiciones “reales” de existencia, aunque precisamente en ello reside su poder re-creador de dichas condiciones, si no en términos reales y sociales (como metáfora de la situación política en Alemania), por lo menos, sí en términos discursivos y privados.²⁴

En tanto, para el príncipe, “romantizar” o “poetizar” la vida implica pasar el rato, hacer algo por el mero hecho de hacer, del mero discurrir del tiempo ocioso, para el burgués paupérrimo, que espera pasivamente un mágico revés de la suerte, la utilización de estos discursos se plantea como un problema real de supervivencia, de la inversión de las condiciones, que también posee un sentido doblemente *pragmático*. Semántica e ideológicamente, su discurso, compuesto pluralmente, está emparentado con el de su doble principesco, pero su accionar apunta a lo pragmático, en dos sentidos. Por un lado, en la utilización de la escalera y en la improvisada huida, es práctico hasta el extremo del oportunismo; por otro lado, también en su utilización de los diversos discursos, en términos lingüísticamente pragmáticos, busca un efecto inmediato sobre su público (librarse de la situación), que vuelve a caracterizarlo como oportunista o parasitario, en la medida en que pasa desde una postura discursiva expresamente conservadora a un amenazante emplazamiento revolucionario. En cada caso, Heinrich se

24 En una lectura política de la obra, la utilización de la escalera por parte de Heinrich, a partir de esta noción de inmediatez (la falta de mediación y preparación para la revolución) del burgués (y de su clase política) en Alemania se revela como una farsa ideológica.

adapta performativamente a su público (y, de aquí, su pragmatismo lingüístico). Si, conversando con la noble Clara, se muestra expresamente conservador, con respecto a las fuerzas del orden se convierte en un rebelde.

El juego de palabras entre “fama” y “hambre”²⁵, entre pobreza y riqueza, entre lugar del amo y del sirviente –ejes que recorren ambas obras– pauta las formas de la identidad y las fronteras que diferencian a los personajes en ambas obras. En Büchner, Valerio y el príncipe, el aya y Lena, el rey y su corte, todos ellos grotescos y ridiculizados, interpretan alrededor de estos ejes antitéticos sus papeles sociales establecidos, que la obra exhibe como máscaras, como formas identitarias “convencionales”, naturalizadas, que cambian en relación con las diversas situaciones que les toca jugar-interpretar, tal como lo hace el mismo Heinrich, asumiendo diversos papeles. Heinrich, como un mendigo burgués que juega a príncipe, invierte discursivamente su pobreza material en riqueza (espiritual); su inutilidad, en rico ocio; su superfluo papel social, en protagonismo aristocrático o revolucionario (según las condiciones) mediante su efectiva capacidad discursiva (su fuerza de trabajo). En este proceso, se construye a sí mismo performativa y socialmente. El lenguaje y sus convenciones posibilitan una performance identitaria que se muestra igualmente cambiante e ilusoria, en transición desde una máscara a la siguiente, desde un discurso al otro, según la ocasión. Como en nuestro epígrafe Valerio teme “deshojarse” al desprenderse de sus máscaras, Heinrich sostiene que “en cuanto a lo externo, yo, en forma parecida, también he mudado de piel y he muerto” (ibíd.: 68).

25 En el epígrafe inventado por Büchner el dramaturgo trágico italiano Alfieri pregunta por la fama (“*e la fama?*”), mientras que el dramaturgo cómico Gozzi retruca preguntando por el hambre (“*e la fame?*”) (Büchner, 1992b: 158). Significativamente, Heine realiza un paralelo entre las piezas de Gozzi y las sátiras de Tieck: “piezas policromas, barrocas, fantásticas y venecianas, añadiéndoles un poco de claro de luna germánico” (Heine, 2010: 139).

Tal como percibimos en la boda *in effigie* de la comedia bñchneriana, *mise en abîme* de ese proceso de naturalización o convencionalización literaria y social de papeles que llegan a interpretarse como formas de automatismo y mecanización, la mascarada alude simultáneamente a una parodia del discurso romántico sobre el hombre, la voluntad y el destino, y a una forma de interpretación de la identidad social en crisis, donde los seres humanos son autómatas, títeres o marionetas sin voluntad propia ni decisión, representando papeles que les han sido asignados, mientras dejan su destino en las manos de un demiurgo bufón (Büchner, 1992b 180 y ss.). En Tieck, los discursos de Heinrich desarrollan esta crisis identitaria del hombre con respecto a la falta de autenticidad en la representación de los roles sociales en la sociedad burguesa, cuyos individuos se venden al mejor postor. No obstante, la automatización de convenciones es propia de “la turba de los círculos sociales”, cuyos miembros, como “marionetas”, hacen cumplidos y pronuncian frases hechas (Tieck, 1977: 67), la turba social o tumulto, de los que los protagonistas buscan aislarse y diferenciarse.

Así, en Tieck, la transición entre lo externo y lo interno, entre lo social y lo particular, entre el misterio contingente (público) y el trascendente (privado), manifiesta también el pasaje entre formas de representación artística y formas de valoración diferenciadas, que ponen de manifiesto el carácter problemático de una definición y delimitación clara de la identidad como identidad social. En términos realistas, las acciones de Heinrich se manifiestan como coyunturales, a corto plazo y de poco alcance, orientadas hacia la supervivencia en el día a día y, en términos pragmáticos, no convencen a un auditorio prosaico. Pero, paradójicamente, como procedimiento, la doble *inversión* del capital discursivo de Heinrich, para el que “dicha y desdicha no son sino palabras huecas” (Tieck, 1977: 68) en tanto una puede

convertirse en la otra, inversamente, a placer de un usuario, culmina en la especulación mágica (románticamente) exitosa del desenlace. Sin embargo, esta lábil y artesanal “romantización” performativa y transformación identitaria, como sostiene la moraleja de la historia del padre de Clara, permite percibir, autorreflexivamente, el proceso de su forzada elaboración y su precaria estabilidad.

Jeremias Gotthelf, *La araña negra*: escribir entre la voluntad y la necesidad

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

A pesar de que las obras del escritor suizo Jeremias Gotthelf alcanzaron ya desde bien pronto una amplia difusión, poco es lo que sabemos hoy del hombre que las escribió, y ello a pesar de haber dedicado su vida por completo a su comunidad en el cargo que, como pastor de la Iglesia protestante, desempeñó hasta el fin de sus días. No obstante, ello puede entenderse fácilmente si se tienen en cuenta dos hechos decisivos en su biografía: en primer lugar, el escenario tan apartado en el que transcurrió su vida y, en segundo, el hecho de que editara sus obras con un seudónimo.

Albert Bitzius, ese era su verdadero nombre, empezó a escribir su extensa obra a la edad de treinta y nueve años, tardía ya si se compara con los pocos años que tenían cuando comenzaron a publicar sus obras los jóvenes románticos que lo precedieron. No obstante, este hecho indicaba ya la que sería la tónica general de los escritores de la generación posterior, los realistas, que se iniciaron en la literatura a una edad ya avanzada, tras haber vivido toda una serie de experiencias biográficas que determinaron de manera decisiva su inclinación literaria. Los años precedentes, Gotthelf se había dedicado a su formación y al ejercicio de su vocación

como pastor de la iglesia reformada evangélica en diversas comunidades rurales del cantón de Berna. Serían su interés por la educación y la formación de sus feligreses y su necesidad de transmitirles la fe cristiana los que, con el paso del tiempo, lo conducirían directamente a otra nueva vocación: la literatura. Sobre su biografía sabemos algunas cosas por un brevísimo esbozo de la misma que Bitzius redactó en 1848:²⁶ nacido en Murten, una pequeña localidad del cantón de Berna, el 4 de octubre de 1797, pasó los años en esa bella localidad situada en los límites lingüísticos del alemán y el francés, y cargada de importantes reminiscencias históricas.²⁷ Sus antepasados, una familia de buena posición social con varios de sus miembros en diferentes cargos públicos, habían emigrado allí desde los alrededores del lago de Ginebra, de ahí su apellido.²⁸ Las ideas de su padre, un teólogo ilustrado, comprometido con la mejora del sistema de escuelas populares, influyeron sobremanera en la formación y posteriores inclinaciones del joven Albert quien, ya desde muy pronto, sintió una gran admiración por la obra y la labor pedagógica de Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) que, por aquellos años, comenzaba ya a fundar las primeras instituciones educativas en las que trataba de llevar a la práctica sus ideales formativos.

Tras entrar en vigor el Acta de Mediación promulgada por Napoleón, la localidad de Murten pasó a formar parte del cantón de Friburgo. Debido a ello, la familia decidió trasladarse a otra localidad, Utzenstorf, en el valle del Emme, donde el padre, también pastor de la iglesia reformada, se hizo cargo de la parroquia. Fue allí donde Albert entró en

26 Cf. Gotthelf, Jeremias, "Selbstbiographie", en *Muschg* (1944: 23-26).

27 Fue en Murten precisamente donde, en 1476, los confederados obtuvieron una victoria decisiva sobre Carlos de Borgoña, lo cual supuso un paso importantísimo en el proceso de conformación de la Confederación Helvética como unión de territorios independiente de cualquier poder real o imperial.

28 Sobre el origen de la familia Bitzius, ver Guggisberger (1960).

contacto con el mundo del campo y con la vida de la comunidad en un entorno rural, y también donde recibió sus primeras lecciones de latín y griego, cuyos conocimientos le abrirían posteriormente, en 1812, las puertas del liceo de Berna, desde donde dos años después, en 1814, pasaría a la Academia, la institución que entonces desempeñaba las funciones de la futura universidad, aún no fundada, y que no era por aquel entonces más que una escuela de Teología. Allí, el joven estudiante vio con claridad que las cuestiones eminentemente teológicas no le entusiasmaban demasiado, puesto que le resultaban demasiado abstractas, y él prefería los aspectos de tipo práctico. A pesar de ello, superó el examen final y el 19 de junio de 1820 se hizo cargo de una vicaría en Utzentsdorf. Al lado de su padre, quien tuteló su período de prácticas, consiguió que se construyera una escuela para la comunidad, y trabajó intensamente en la mejora del sistema educativo, al tiempo que se esforzaba por conseguir otras muchas reformas sociales.

En 1821, y para continuar su formación teológica, el joven pastor se trasladó a Göttingen, cuya universidad era por aquel entonces la favorita de los jóvenes de Berna, ya que Albrecht von Haller (1708-1777), el famoso poeta suizo, había impartido sus clases en esa ciudad. Allí descubrió Albert su afición por la literatura, de manera que este período resultó decisivo para su posterior dedicación a la escritura. De vuelta en Suiza, Bitzius volvió a hacerse cargo de la vicaría de Utzenstorf y a participar activamente en la vida de la escuela y de la comunidad. Tras la muerte de su padre, sin embargo, se vio obligado a hacerse cargo de la vicaría de Herzogenbuchsee, una comunidad de cinco mil habitantes y once pedanías que le exigió grandes esfuerzos, sobre todo en lo relativo a la implantación de la escolarización obligatoria, generalizada durante esa década y la siguiente en todo el cantón de Berna. El control de las escuelas fue para el joven Bitzius una tarea especialmente difícil, pues no había suficientes maestros

aptos para desempeñar su función, dado que desconocían los principios básicos del ejercicio de la docencia, al tiempo que carecían de toda formación religiosa. La defensa de uno de los que él consideraba mejor cualificados se convirtió en un enfrentamiento público con las autoridades del distrito de Wangen, a consecuencia del cual el 3 de mayo de 1829 se decretó su traslado a la comunidad de Amsoldingen, en las cercanías de Thun. Este hecho conllevó que su postura crítica frente a la Iglesia, que se había manifestado ya durante sus años de estudiante en Berna, se agudizara progresivamente.

En los escritos que Bitzius redacta a lo largo de estos años es posible vislumbrar ya algunas huellas claras de expresividad literaria; la plasticidad y el colorido del lenguaje que empleaba en sus sermones dominicales permiten reconocer ya esta inclinación. Además, el uso de la parábola y la comparación como técnicas en las que envolver el discurso se convirtieron para él en un estereotipo. Pero todavía, y aunque el contenido de sus sermones tiene como núcleo central el mundo rural y la vida cotidiana de los campesinos, su lenguaje no se corresponde con la realidad de los mismos, debido al uso del alemán estándar y de frases de largos y complicados períodos, consecuencia directa de la influencia de las traducciones de la Biblia que circulaban en aquel momento.

La disputa con las autoridades de Utzendorf propició un cambio de orientación política en el joven autor. Vio con claridad que los privilegios de los aristócratas, que habían sido restituidos en parte con la Restauración, habían perdido ya su razón de ser y que debía erradicarse de una vez la supremacía de la ciudad sobre el campo. De este modo, Bitzius se unió al movimiento que iba extendiéndose por el norte del valle del Emme y el sur del cantón de Aargau y que exigía la igualdad del campo y la ciudad.

Debido a ello, seguramente, no llegó a hacerse cargo de la parroquia, sino que inmediatamente antes recibió la orden de trasladarse a Berna. Allí, en la ciudad, donde seguía

colaborando con las instituciones de enseñanza, pudo conocer muy de cerca la situación social y las penurias de los obreros. Sus sermones fueron haciéndose más ágiles y se advierte en ellos un interés cada vez mayor por las cuestiones educativas. Este cambio ideológico de Bitzius no encontró buena acogida en los círculos conservadores de la Iglesia, por lo que su traslado a Lützelflüh, en el valle del Emme, ha de entenderse como un distanciamiento impuesto del entorno urbano, potencialmente peligroso para él. No obstante, para Bitzius resultó ser justamente lo que él quería, pues los movimientos políticos estaban arraigando allí con mucha más fuerza y, en cualquier caso, prefería la vida sencilla del campo.²⁹ Fue allí donde conoció a la que sería su esposa, Henriette Zeender (1805-1872). Del matrimonio nacieron tres hijos: Marie Henriette, Bernhard Albert y Constantia Sophie.

Desde su llegada a su nueva parroquia, Bitzius trabajó en la reforma y mejora del sistema educativo en la comunidad y en el cantón; en su puesto de comisario del cantón, que ocupó entre 1835 y 1845, puso en marcha la construcción de diez nuevas escuelas e hizo valer los principios de la obligatoriedad escolar. Pero, más que la educación, su verdadera preocupación fueron las instituciones para pobres y, sobre todo, el cuidado de los huérfanos y los hijos ilegítimos abandonados.³⁰ Junto con algunos amigos, logró

29 Su interés por todos los acontecimientos de la vida real encontraron en este mundo rural un campo enormemente atractivo y variado, hecho favorecido además por la corriente de pensamiento de aquella época que, en el ámbito suizo, se orientaba más a la veneración de la naturaleza y de la vida en el campo transmitidas por Jean-Jacques Rousseau que a las concepciones románticas y espirituales del individuo y su entorno. Hubo además otro factor que resultó de enorme importancia a la hora de tomar esta decisión: una enfermedad de laringe, a consecuencia de la cual su voz se debilitó considerablemente, con lo que perdió la fuerza necesaria para predicar en una iglesia de ciudad (Cf. Müller-Jost, 1979: 91-93).

30 Hay que tener en cuenta que el problema de la educación de los pobres y desamparados era una cuestión que ocupaba a escritores, pensadores y políticos ya desde la Ilustración. Además, Gotthelf era miembro de la Sociedad Helvética y compartió en todo momento las ideas al respecto del pedagogo Heinrich Pestalozzi, cuya labor se había demostrado como enormemente positiva.

fundar una asociación para la educación cristiana en el distrito de Trachselwald que, a pesar de muchos impedimentos por parte de los campesinos y del gobierno del cantón, consiguió abrir en 1839 una institución para acoger y educar a los pobres. El propio Bitzius se encargaba de buscar las familias adecuadas para acoger a los niños.

Durante todo este tiempo de intensa actividad, Bitzius continuó colaborando asiduamente con el periódico de Berna en el que había comenzado a publicar sus primeros artículos, el *Berner Volksfreund*, orientado hacia un liberalismo moderado que cuadraba muy bien con las ideas del párroco. Pero su inclinación hacia la escritura no parecía quedar satisfecha con estas breves colaboraciones y empezó, lentamente, a buscar nuevos caminos que le permitieran dar voz a todo aquello que le impulsaba a escribir: sus actividades en la comunidad, en la escuela y en el ámbito político: la idea de escribir un libro se presentaba para él como una vía de expresión sin límites, en la que podría dar rienda suelta a sus ideas y a sus sentimientos. Ello implica que su evolución hacia la literatura esté estrechamente ligada a los acontecimientos históricos y sociales de su época y de su región que, precisamente en aquellos años, resultaron decisivos para la constitución de Suiza como el Estado que es en la actualidad.³¹ La obra de Gotthelf nace, pues, de estos acontecimientos políticos y, muy en especial, del proceso de democratización que se llevó a cabo en Suiza a lo largo del siglo XIX, alentado por el espíritu de la Revolución Francesa, que cuajó en territorio helvético mucho más que en ninguno de los otros ámbitos de lengua alemana. Dos son, por tanto, los puntos de partida para el inicio de una actividad literaria que llenaría su vida hasta el final: el compromiso político con los acontecimientos

31 Sobre este tema ver mi introducción a Hernández (1996: 9-16); Hernández (2002: 34-38), así como los siguientes tratados: Rentsch (1953: 125-170) y Fahrni (1995: 66-82).

de su época³² y, junto a estos, las experiencias personales, sentimientos ambos que le ayudaron a ver en profundidad la realidad cotidiana, el primero, y los abismos de la existencia humana, el segundo. Además, quien hubiera llegado a conocer en profundidad la vida y el alma humanas, tal como Bitzius lo hacía, no podía pretender en modo alguno un mundo ideal y supremo, como lo habían hecho los pensadores de la Ilustración, sino que se veía obligado a presentar este mundo tal como era, a poner un espejo frente a sus conciudadanos para que se vieran a sí mismos de verdad y se asustaran de su propia imagen. Esta es, pues, la finalidad que persigue toda su obra literaria, y no la exclusiva descripción del mundo rural de la Suiza del siglo XIX como se ha afirmado en numerosas ocasiones.

Es por ello por lo que tras ella subyace una intención pedagógica y formativa que, producto de su época, tuvo también un modelo perfecto en las teorías pedagógicas que, con anterioridad, había desarrollado a través de sus escritos y puesto en práctica en la realidad el pedagogo Heinrich Pestalozzi.³³ La obra que lo consagró como escritor fue, sin duda alguna, la primera, publicada anónimamente: la biografía del joven Jeremias Gotthelf, escrita por él mismo. El nombre que Bitzius adoptó como pseudónimo, tan solemne y patriarcal, no es otro, por tanto, que el del protagonista de su primera novela, un mozo de labranza que, a sus cuarenta años decide escribir su propia biografía que titula *Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf. Von ihm selbst geschrieben* [*El espejo de campesinos, o biografía de Jeremias Gotthelf. Escrita*

32 Esta es una característica propia de la literatura suiza desde el siglo XIX, con la única excepción de la obra de Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) y que se mantiene hasta el día de hoy con singular fuerza. Al respecto ver Hernández (1999: 113-166).

33 Es evidente que dos de sus obras, *Lienhard und Gertrud* (1787) y *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt* (1801), tuvieron en Gotthelf a uno de sus mejores lectores, pues en ellas comprendió que la literatura podía adecuarse perfectamente a sus necesidades de expresión, a través de las que pretendía demostrar su ideario político, social y pedagógico.

por él mismo] 1837. La voluntad del autor queda bien clara ya desde el prólogo, y su lectura explica el porqué de la publicación de la obra en forma anónima: “¡Buenos días, mis gentes queridas! ¡No os enfadéis! (...) Mi espejo os enseñará, pues, lo que generalmente no se ve o no se quiere ver. No os lo enseña para burlarse de vosotros, sino para que aprendáis” (Gotthelf: 1911: I, 378 y ss.).³⁴

La biografía de Mias, como cariñosamente lo llama el autor, despertó una gran atención, a la par que las interpretaciones más diversas. Es la historia de la vida y los sufrimientos de un joven, desde que comienza a llevar a la práctica una serie de actos de carácter delictivo, que lo conducen por los derroteros más amargos, hasta su reinserción y nueva integración en el entorno social al que pertenece. El éxito fue tal que dos años después hubo de hacerse una nueva edición, que el propio Gotthelf corrigió y aumentó. No solo adoptó el nombre de su protagonista para firmar a partir de entonces su producción literaria, sino que constituyó la biografía de Mias en el programa de la misma, pues de algún modo se contienen en ella ya esbozados temas que se convertirían después en núcleos argumentales de sus posteriores novelas.³⁵

A la vida de Mias siguieron otras muchas novelas durante estos primeros años: *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* [*Penas y alegrías de un maestro de escuela*], 1838-1838 la historia del maestro Peter Käser, un sabelotodo con unos conocimientos tan insuficientes que no le permiten formarse a sí mismo y

34 La elección del género del “espejo”, esta vez no de príncipes, sino de campesinos, responde a la intención que apunta en estas frases y que es la que domina toda su producción literaria.

35 En su estudio clásico sobre Gotthelf, Karl Fehr (1985) considera que esta afirmación resulta excesiva, pues la novela presenta las debilidades propias de la obra primeriza de cualquier autor y en ningún momento se puede entender el resto de sus novelas como producto de esta primera, añadiendo además que la crítica ha sido siempre excesivamente generosa a la hora de valorar la biografía de Mias. Aunque admito la afirmación referente a las “debilidades” que en ella se contienen, no comparto la opinión de Fehr respecto del segundo aspecto, pues es absolutamente cierto que temas y motivos que aparecen recogidos y no desarrollados aquí lo serán en obras posteriores.

mucho menos a los demás, a través del que Gotthelf critica las pésimas condiciones en que los maestros se ven obligados a desempeñar su trabajo; *Die Wassernot in Emmental* [La inundación del valle del Emme], 1838, en la que funde la leyenda del caballero von Brandis con el desbordamiento del río Emme que inundó todo el valle que lleva su nombre; *Wie fünf Mädchen im Branntwein jämmerlich umkommen* [De cuán lastimosamente mueren cinco muchachas a causa del aguardiente], 1838, en la que muestra las funestas consecuencias que el alcohol tiene para las mujeres; *Dursli der Branntweinsäufer* [Dursli, el bebedor de aguardiente], 1839, en la que describe cómo se desarrolla la enfermedad del alcoholismo en un joven, y *Der letzte Thorberger* [El último de los Thorberg], 1840, una novela de corte histórico en la que se recoge el paso de la época feudal a la moderna.

Fiel a sus propósitos de crear un material de lectura apropiado para las clases más bajas, para los mozos y las criadas, Gotthelf escribió la que se convertiría en una de las mejores novelas de la literatura alemana, *Wie Uli der Knecht glücklich wird* [De cómo Uli, el mozo de labranza, llega a ser feliz], 1841, una novela de desarrollo y formación en el entorno rural. Con un espíritu más conciliador que la autobiografía de Mias, el protagonista de esta novela encuentra siempre en su camino a personas que lo ayudan a mejorar y a convertirse en un hombre de provecho integrado en el engranaje social.³⁶ El éxito de *Uli* fue tal que Gotthelf escribió una segunda parte algunos años después, en la que presenta al mozo convertido ya en arrendatario, trabajando para sí mismo y su familia. Si

36 Gotthelf adopta aquí plenamente el género de la novela de formación (*Bildungsroman*) propuesto por Goethe, tanto en el contenido como en la forma. La integración del individuo en su entorno social, posible gracias tan solo a un proceso de formación bien llevado a cabo, se había demostrado como imposible entre los escritores del período romántico que habían criticado e incluso parodiado la propuesta del modelo goetheano, debido fundamentalmente a la imposibilidad de aunar las exigencias del artista con las de la sociedad. La obra de Gotthelf es una de las pocas en las que este modelo se demuestra como factible y, más aún, como el único posible.

las novelas de Uli se centran en torno al desarrollo que ha de experimentar un individuo para lograr su integración en el entorno social, *Geld und Geist, oder die Versöhnung* [*Dinero y espíritu, o la reconciliación*], 1843-1844, es la obra que recoge y expresa con mayor claridad las concepciones religiosas de Gotthelf: la tensión que se origina con el choque entre el apego materialista a la tierra y a las propiedades y el espíritu religioso de entrega y sacrificio se desata aquí en el seno de una familia que se sume en la desesperación tras haber sufrido una pérdida económica. La determinación de algunos miembros de la familia, su medida y comedimiento, consiguen poner fin a las disputas entre varios de ellos.

Por encargo de la comisión de sanidad de Berna, Gotthelf escribió *Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht* [*De cómo Anne Bäbi Jowäger lleva su casa, y de cómo le va con los curanderos*], 1843-1844. El encargo consistía en elaborar un texto en contra de los curanderos y charlatanes, a fin de erradicar, o al menos frenar, la tremenda influencia que ejercían sobre el pueblo. El autor supo llevar este tema también al ámbito teológico y espiritual, desarrollando así una imagen excepcional de una comunidad rural y sus relaciones con los curanderos, los médicos y el párroco. En medio de ella colocó la figura de Anne Bäbi, una mujer con tendencia a la depresión que, con sus manías y su egocentrismo, perturba a la comunidad y acaba quitándose la vida ella misma. En oposición a Anne, Gotthelf elaboró el personaje de Meyeli, su nuera, que, en cristiana entrega, es capaz de poner fin a las tensiones y restituir las relaciones entre su casa y la parroquia que Anne Bäbi había abandonado, de manera que la novela se caracteriza por el constante desarrollo de unos caracteres que, cual polos opuestos, chocan entre sí sin cesar.³⁷

37 Sobre la constitución y la evolución psicológica de ambos personajes resulta muy interesante el estudio de Fehr (1986: 156-183).

De este mismo período datan también las composiciones dedicadas a las leyendas populares, las tradiciones y la historia de Suiza que, en cierto modo, continúan la línea iniciada con *Der letzte Thorberger*. La idea de enfrentarse literariamente con la historia suiza había nacido ya durante sus años de estudiante y, posteriormente también, durante los años en que impartió en Burgdorf cursos de formación para maestros. De entre las diversas obras que compuso en el marco de un proyecto con el que quería dar forma literaria a la historia de la Confederación desde sus orígenes hasta el presente, cabe destacar la titulada *Elsi, die seltsame Magd* [*Elsi, la extraña criada*], 1842, una novela corta que relata una historia de amor en la época en que Berna cayó ante las tropas francesas. El desarrollo psicológico de los protagonistas, Elsi y Christen, respondiendo siempre a las pautas de conducta del medio social al que pertenecen, el campesinado, es perfecto y, en ese sentido, ha de enmarcarse el respeto a la ley del honor familiar, que es la causa de su amor y asimismo la consecuencia de su muerte.³⁸

Gotthelf no siguió el plan que se había propuesto de una manera excesivamente estricta, pues resulta evidente que los textos de carácter histórico le supusieron un esfuerzo de documentación mucho mayor que los cuadros de tono popular, de ahí que estos últimos sean más abundantes que los primeros, puesto que fue eligiendo las tramas y los motivos según le interesaban más en cada momento. Común a todas sus obras, no obstante, es siempre la preocupación por la descripción de sus personajes en el plano psicológico, la cual procede, sin duda, de su conciencia religiosa y su interés por el alma del individuo. De este modo, y sin atender al proyecto inicial del

38 En esta novela pueden apreciarse muchas similitudes temáticas y paralelismos con una de las novelas del ciclo de Seldwyla de su compatriota Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Lo mismo puede apreciarse en la titulada *Hans Berner und ihre Söhne* (1842), que muestra numerosas concomitancias con la novela de Keller *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*.

autor, sino a la realidad de las obras escritas, su producción literaria puede reunirse en cinco grupos diferentes según la temática que desarrollan: cuadros sociales y críticos del mundo de los campesinos, narraciones históricas del pasado de Berna, leyendas, cuadros político-satíricos e historias del alma humana.³⁹

El 13 de enero de 1845 el Departamento de Educación de Berna decretó con efecto retroactivo al 1 de enero de ese mismo año el cese de Gotthelf como comisario escolar del distrito de Lützelflüh, debido a las críticas dirigidas contra este mismo Departamento y que Gotthelf había vertido, aunque de forma anónima, en un artículo publicado en la *Pedagogische Revue* de Stuttgart. Para el Departamento fue la ocasión adecuada para acabar de una vez con un comisario escolar que no cesaba de lanzar críticas negativas contra el Departamento y su política educativa. Gotthelf siguió conservando su puesto como pastor, pero lo cierto es que esta decisión y el cese de sus actividades relacionadas con el mundo de la educación supusieron para él un importante punto de inflexión tanto en sentido positivo como negativo: por un lado, dispuso de mucho más tiempo para dedicarse a su obra literaria pero, por otro, se aisló aún más en sus ideas políticas. El abandono de la redacción de artículos para periódicos y revistas, unido a su vez a la interrupción en la redacción y escritura de los textos de los sermones, que ya no necesitaba concebir por escrito, contribuyeron en gran medida a que dispusiera de un mayor tiempo para escribir sus novelas, de tal modo que lo que en un principio había sido tan solo una actividad secundaria y sin importancia frente a las demás, se convertía ahora en su actividad principal, único medio,

39 Aunque, en el caso de las leyendas, se trate de narraciones de extensión menor, que no ocupan un lugar preferente dentro del conjunto de su narrativa, sí puede afirmarse que tienen el mérito de haber preparado el terreno para una de las obras más singulares de este autor, que aún no ha sido superada, y que demuestra su talla también como maestro de la novela corta: *Die schwarze Spinne* (1842).

por otra parte, a través del que manifestar su posición crítica frente al Estado y la sociedad, que cada vez se hacía más aguda y evidente.

De este período son, pues, muchas de sus grandes novelas: *Der Geldstag oder Die Wirtschaft nach der neuen Mode* [*El día de paga, o la economía a la nueva moda*], 1845, en la que una familia se destruye a sí misma por su dejadez y su abandono; *Jakobs des Handwerksgeßellen Wanderungen durch die Schweiz* [*Los viajes por Suiza de Jakob, el aprendiz de artesano*], 1846-1847, la historia de un aprendiz de artesano que, tras dejarse llevar por las “ventajas” de la industrialización, pierde su equilibrio interior y solo consigue recuperarlo gracias a una familia de humildes artesanos;⁴⁰ *Käthi die Großmutter oder der wahre Weg durch jede Not* [*La abuela Käthi, o el verdadero camino a través de cualquier apuro*], 1847, la historia de una pobre anciana sin recursos, que educa a su nieto con su ejemplo de vida, ayudando a todos aquellos de los que nadie se acuerda; *Die Käserei in der Vohfreude* [*La quesería de Vohfreude*], 1849, una obra de protagonista colectivo, a través del que se describen los aspectos positivos y negativos de una comunidad aparentemente tranquila y ordenada, que se ve alterada con la edificación de una quesería, y *Zeitgeist und Berner Geist* [*El espíritu de la época y el espíritu bernés*], 1849, en la que el espíritu de los nuevos tiempos y el de los viejos aparecen representados a través de dos familias de ideas opuestas, cuyos hijos se enamoran. Con esta novela Gotthelf vuelve a entender la situación política como impulsora de sus novelas, pues la idea para ella se la dio el nombramiento en las facultades de Teología de Zúrich y Berna de dos profesores representantes de dos líneas de

40 Después, tras haber vivido numerosas experiencias, Jakob, así se llama el protagonista, regresa a casa de su abuela convertido ya en un hombre bueno y piadoso, consciente de sus propios errores, y que consigue integrarse como un miembro más de la sociedad. Una vez más, por tanto, el modelo estructural de la novela de formación se demuestra como válido para desarrollar la biografía de este protagonista.

pensamiento bien diferenciadas: la crítica y la racionalista.⁴¹ A pesar de la buena acogida de que gozó la obra, no tuvo consecuencias demasiado positivas para su autor, pues el enfrentamiento directo con el elemento radical contribuyó aún más al aislamiento político de Gotthelf. La debilitación cada vez mayor de su musculatura, su necesidad de dormir cada vez más, unidas a la enfermedad que marcó más de la mitad de su vida, la hidropesía, fueron mermando sus fuerzas de manera que los últimos años de su vida escribió obras de una extensión mucho menor: novelas cortas y narraciones. Entre ellas destacan las que giran en torno al dinero como tema central, llenas de humor e ironía: *Hans Joggeli der Erbvetter* [*Hans Joggeli, el heredero*], 1846, *Harzer Hans, auch ein Erbvette* [*Harzer Hans, otro heredero*], 1847 y *Die Erbbase* [*La heredera*], 1849. Las tres se complementan entre sí y bien puede decirse que forman un pequeño ciclo temático igual que las que giran en torno a la figura del mozo casadero: *Wie Joggeli eine Frau sucht* [*De cómo Joggeli busca esposa*], 1840, *Wie Christen eine Frau gewinnt* [*De cómo Christen logra una esposa*], 1844, *Michels Brautschau* [*Michel en busca de novia*], 1848, *Segen und Unsegn* [*Bendiciones y maldiciones*], 1851, y *Der Besenbinder von Rychiswil* [*El escobero de Rychiswil*], 1851. El correlato femenino a la figura del escobero sesudo y trabajador se encuentra en la protagonista de *Das Erdbeeri Mareili* [*Mareili, la de las fresitas*], 1850. De similares características es también *Barthli der Körper* [*Barthli el cesterero*], 1852, quien ejerce su profesión, tan poco valorada en su entorno social, con sentido, pero sin alegría ni amor hacia sus conciudadanos, en el que el autor incide una vez más en el aspecto psicológico del protagonista.

41 David Friedrich Strauss (1808-1874) en Zúrich y Eduard Zeller (1814-1908) en Berna. Mientras el gobierno de Zúrich se vio obligado a retirar el nombramiento de Strauss, los radicales se mantuvieron en Berna, lo que trajo como consecuencia una constante radicalización y secularización de la burguesía. Este es el trasfondo sobre el que Gotthelf coloca a los representantes de dos mundos enfrentados que, al final, consiguen llegar a la reconciliación.

Los últimos textos que Gotthelf escribió, *Der Besuch* [*La visita*] y *Die Frau Pfarrerin* [*La mujer del párroco*], ambos de 1854, son unas breves narraciones que dan claro testimonio de cómo la enfermedad había logrado minar incluso su capacidad para escribir.⁴² Falleció en Lützelflüh el 22 de octubre de 1854, a los cincuenta y siete años de edad.

La araña negra

La araña negra se editó por vez primera en 1842, dentro de la colección titulada “*Bilder und Sagen aus der Schweiz*” (“Escenas y sagas de Suiza”), cuya publicación se extendió entre 1842 y 1846. Por la correspondencia de su autor sabemos que durante toda su vida mantuvo un vivo interés por todo lo relacionado con el mundo de las sagas y las leyendas de la región de Berna, resultado de cuyas lecturas e investigaciones fue este volumen recopilatorio, además del titulado *Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz* [*Cuentos y escenas de la vida popular suiza*], 1850-1855. Por otro lado, este mundo de la tradición oral y las supersticiones encontró siempre un lugar en las grandes novelas, por lo que bien puede afirmarse que, muy en concordancia con su intención de rescribir antiguas tramas populares, se constituyó para Gotthelf en una fuente de recursos literarios inagotable. Hasta tal punto es así que, en su obra, el mundo de la tradición oral popular aparece siempre en función del presente, es decir, en estrecha unión con acontecimientos del siglo XIX a los que sirve de interpretación. Como trasfondo histórico para la novela, Gotthelf tomó los años en que una peste arrasó el valle del Emme durante la Edad Media. Utilizando la misma técnica, transforma la trama histórica en una alegoría casi irreal, de manera que el lector no es conducido a una época histórica

42 Los remedios que Gotthelf trató de poner siempre a su hidropesía (toma de sal yodada, ingesta masiva de líquido) contribuyeron a agravarla en lugar de lograr el efecto contrario. El último año empeoró hasta tener una infección pulmonar que le produjo a su vez una embolia, a causa de la cual falleció.

del pasado, sino al más inmediato presente. De esta fusión de elementos nace *La araña negra*, la obra más conocida de Jeremias Gotthelf.

Inserta en el marco narrativo de un bautismo en un entorno rural descrito con detallada exactitud, la historia de la araña se constituye en núcleo de la narración, en la historia dentro de la historia que se relata exactamente como lo que es: una leyenda, una historia heredada desde hace generaciones por medio de la tradición oral. No se sabe si ya existía una leyenda con la araña como tema central con anterioridad a la obra de Gotthelf, pues no aparece recogida en parte alguna. Lo que sí es cierto es que en territorio suizo, y también en algunas zonas de habla alemana fuera de Suiza, existían numerosas leyendas que concordaban temáticamente con la historia de la araña, entre otras la del diablo burlado, la de la peste encerrada en un poste, la de la araña y la del cazador salvaje.⁴³ Además de estas, Gotthelf fundió diversas fuentes: la leyenda de una plaga causada por una araña negra que atacó al ganado; una leyenda local sobre la muerte negra (es decir, la peste que atacó Sumiswald y sus alrededores); la leyenda de un caballero llamado Hans von Stoffeln, cuyo escudo de armas puede contemplarse aún en la iglesia de Sumiswald, y una leyenda del valle del Emme sobre una mujer muy extraña procedente de Lindau, llegada a Trub, en el valle, tras haber contraído matrimonio con un soldado, y que desagradó mucho a los habitantes del pueblo debido a su extraño comportamiento. En la fusión de estas leyendas fragmentarias están integrados además el motivo de la peste encerrada en un poste, el del diablo vestido de cazador y el del pacto con el diablo, que Goethe utilizara ya en el *Fausto* en forma de una apuesta.

43 Estas leyendas, que circulaban de manera oral y que, sin duda, influyeron en la concepción de la obra, son conocidas por los nombres de *Paracelsus und der Teufel*, *Pestrauch verkeilt*, *Wie ein Capuziner aus dem Lucernerbiet die Seuche begrabt und verkeilt*, *Das Gespenst in einen Balken gebannt*, *Die Beule in die Wand vernagelt*, *Der Schwarze im Pfahl* y *Die Spinne auf der Heidenburg*.

Con todos estos elementos, resulta difícil asegurar a qué género literario pertenece realmente esta obra. Podría considerarse como leyenda que, ciertamente, está también muy cercana al mito, y que tiene, además, los rasgos propios de una leyenda de contenido cristiano, en la que se mezclan también algunos elementos propios del cuento, como lo fantástico. Pues la obra no deja de ser en realidad una alegoría mítica en la que aparece reflejada la amenaza del mal, constantemente al acecho, sembrando la desgracia y la muerte en el pequeño mundo ordenado y cerrado de los humanos, y al que solo se consigue vencer y erradicar definitivamente gracias a un acto de entrega cristiana, al ofrecimiento voluntario de la propia vida para salvar a los demás. La obra se encuentra, por tanto, en el ámbito de la leyenda, el mito y la novela corta; de la primera y del segundo por su contenido, de la tercera por su forma.

La narración está claramente dispuesta en un marco dividido en tres partes (el bautismo en el día de la Ascensión de un niño nacido en el seno de una familia de granjeros acomodados), en el que se introducen las dos historias sobre la araña y en las que se retrocede siempre al pasado. El marco y lo narrado dentro de él ofrecen un fuerte contraste: mientras el marco nos presenta un mundo idílico y fructífero, donde sus habitantes viven en orden y en armonía con sus tradiciones y con la naturaleza que los rodea, la narración que aparece dentro de este marco presenta una situación terrible en la que se amenaza con la destrucción de todo orden establecido de manera radical. Marco y narración tienen en su centro un elemento común, el terrible poste negro, el viejo madero en el que está encerrada la araña, y que también forma parte de la nueva casa, con lo que el pasado está directamente unido al presente. Pero el contraste y la unión directa entre el marco y la narración resultan también evidentes en lo que al tema del bautismo se refiere: en el marco se celebra un bautismo y en la narración el diablo lucha por conseguir a un niño aún

sin bautizar. La configuración es, por tanto, muy propia del género de la novela corta de estructura dramática, aunque esta se refleja con mayor claridad en la historia narrada que en la del marco. Aquí se detiene el autor en la presentación de un orden social concreto, el del campesinado, con todos sus valores. El centro de este orden es la casa y, con ella como núcleo de toda vida común, la familia. La fiesta es la ocasión más oportuna para poder presentar y describir este mundo en toda su plenitud, y mejor que ninguna otra la fiesta del bautismo. Con el sacramento del bautismo como punto central, Gotthelf describe una situación de convivencia ideal, en la que nada está alterado por la presencia del mal, donde la relación de las gentes entre sí y con su Creador no está en absoluto enturbiada y donde conviven en una paz que la araña siempre puede destruir. La limpieza que reina en la casa, y que el autor insiste en poner de manifiesto constantemente, no es más que la expresión de los corazones de las gentes que la habitan. De este modo, la descripción inicial se detiene hasta en el más mínimo detalle con el ánimo de dar una imagen fiel de la realidad en la que los acontecimientos van a tener lugar: no solo se describe la casa en su interior y en su exterior, sino también los personajes, sus costumbres, sus tradiciones, sus opiniones, el camino a la iglesia, el bautismo, el camino de regreso a casa y la parada en la taberna, tras la cual, y a la espera de la comida, toda la compañía decide descansar en un huerto bajo un árbol desde el que se divisan la casa nueva y el negro y feo poste de la ventana, preguntado por el cual, el abuelo relata la historia de la araña negra.⁴⁴ Frente al ordenado mundo de los campesinos se presenta ahora el caos sembrado por la araña.

44 Es importante observar cómo la descripción del presente en el que se inserta la historia narrada en este marco no puede ser más idílica y coincide plenamente con el tipo de descripción propio de la estética del *Biedermeier* (1820-1850), en el que se inserta la obra de Gotthelf y en el que valores, como el sentimiento de arraigo a la tierra y a la tradición, se ponen de relieve por encima de cualquier otro.

A modo de leyenda, la historia se remonta seiscientos años atrás, cuando los campesinos de la región tenían que rendir vasallaje al terrible Hans von Stoffeln, un caballero venido de Suabia. El espacio en el que se desarrolla la acción es el mismo que el del marco narrativo, pero los elementos están invertidos: los campesinos, oprimidos y empobrecidos, que han construido ya un castillo para el de Stoffeln, se ven ahora en la obligación de plantar en el plazo de un mes cien hayas que conformen una sombreada vereda para llegar al castillo. El de Stoffeln es un ateo, un servidor del mal, y la lucha que va a sostener con sus campesinos no es otra cosa más que una personificación de la lucha entre la luz y la oscuridad. Realizar una tarea así les resulta a todas luces imposible, a no ser que abandonen sus propios campos, lo que supone pasar hambre. En el momento del apuro y la necesidad no es Dios quien se aparece a los campesinos, sino el diablo vestido como un cazador, el cual les ofrece la solución a cambio de un niño sin bautizar. El horror que sienten los campesinos ante tal oferta es descrito con minuciosa adjetivación. En ese momento se introduce el personaje clave, la mujer venida de fuera, la extraña, que no conoce miedo alguno: Christine, la de Lindau, la única que osa sellar el pacto terrible con un beso del malvado en su mejilla.⁴⁵ Este

45 Es interesante observar aquí la identificación que se hace del mal no solo con el elemento extraño, venido de fuera, ajeno a la comunidad e incapaz de adaptarse del todo a las normas de esta, sino también con lo femenino, siguiendo la tradición bíblica. Además, el pacto no se sella con sangre, como suele ser convencional, sino con un beso, convirtiendo con ello a Christine en la novia del diablo. El destino de Christine resulta de su propia degradación moral y de su osadía al atreverse a tomar una decisión en nombre de la comunidad, o lo que es lo mismo: Christine traspasa los límites del orden natural establecido al intercambiar los papeles propios de hombre y mujer. El motivo del extraño que viene de fuera como portador del mal es, por otro lado, un elemento típico de las obras del período del *Biedermeier*, pues se identifica todo lo que viene de fuera con un elemento portador de nuevas ideas y formas de vida que pueden poner en peligro y romper la armonía establecida en la comunidad. El mal se desata en Sumiswald no solo a través de Christine, sino también de los caballeros que habitan el castillo y que también han venido de fuera e intentan imponer a los buenos campesinos cristianos sus costumbres y sus formas de vida ateas.

es el primer punto álgido de la historia narrada dentro del marco, pues en este momento confluyen el trato con el mal y la aparición del caos en el mundo ordenado de los campesinos, señalado por los fenómenos de la naturaleza, por una terrible tempestad. Es la entrada del mal en el mundo de los humanos, que se extenderá a una velocidad de vértigo, una vez el diablo haya finalizado el prometido trabajo. Nadie conseguirá nunca ver cómo se han plantado allí las hayas; tan solo un inocente muchachito ve por casualidad al mismo diablo transportándolas por los aires.

Finalizado el trabajo nadie piensa en las consecuencias de sus hechos y todos ven la posibilidad de engañar al diablo con ayuda del cura, que bendice el umbral de la casa donde acaba de nacer un niño y lo bautiza en ella, librándolo así de las garras del maligno. Pero la felicidad que se prometen los campesinos se ve truncada por la aparición del mal y sus consecuencias, esta vez ya de una forma mucho más exagerada, llegando con ello al segundo de los puntos álgidos de la historia: de la mejilla de Christine nace la araña negra. Este mítico parto aparece descrito de manera absolutamente detallada: primero una extraña palpitación en el rostro, luego la sensación de que un hierro candente la presionara en el lugar en el que había recibido el beso del de verde, el ardor constante en la mejilla, el aumento de tamaño del punto negro, en el que cada vez se van percibiendo con más detalle unas diminutas ramificaciones negras y, finalmente, el fuego terrible en la mejilla con la aparición en el rostro de Christine de la terrible araña crucera. Pero la maestría de Gotthelf se extiende aún más allá, pues hace coincidir el nacimiento de la araña con el de un nuevo niño en la comunidad. No obstante, el sacristán consigue librarlo a tiempo de la amenaza del mal, a la vez que de la araña negra nacen otras muchas más y esta vuelve a su escondite primitivo, a la mejilla de Christine, que siente cómo se aplaca su dolor. Pero la muerte se extiende y avanza, al principio solo por los

establos y los campos, al tiempo que poco a poco la araña va hinchándose de nuevo en el rostro de la mujer. Nadie quiere ayudarla, todos están preocupados por sus tierras y por sus animales y se conjuran para traicionar en secreto a la tercera mujer que está a punto de dar a luz, pues para ellos el temor a las plagas del diablo se había hecho ya más fuerte que el temor a Dios. Es este el momento en que se pone de relieve con mayor intensidad la culpabilidad que recae sobre los campesinos, ahora por olvidar que la salvación de un alma tiene más valor que la de miles de vidas humanas, recordando con ello también su culpa por haber aceptado el pacto sin más.

El nacimiento del nuevo niño coincide con el tercer punto álgido de la historia, tras la aparición del diablo y el nacimiento de la araña. El cura, protegido con las armas sagradas, se enfrenta a Christine directamente y la salpica con el agua bendita. Lo que en ese momento ocurre supera la perfección descriptiva de ocasiones anteriores: Christine se transforma en la araña.⁴⁶ El bien y el mal enfrentados directamente, el dualismo sobre el que descansa la religión cristiana y que aquí aparece encarnado por dos elementos de carne y hueso queda expuesto con suma claridad. Pero el cura muere y la araña sobrevive, extendiendo su mal por todo el lugar con una rapidez inusitada.⁴⁷

46 A lo largo de la historia de la literatura universal pueden encontrarse numerosas metamorfosis en arañas, en su mayoría negras, y todas tienen su origen en el mismo mito de la Antigüedad clásica: la transformación de Aracne que Ovidio relata en sus *Metamorfosis*. Una tejedora lidia se atreve a apostar con la diosa Atenea que su arte es mejor que el de ella, a consecuencia de lo cual la diosa, celosa, la transforma en una araña. La araña tiene, por lo general, una función ambivalente, pues con frecuencia aparece también como protectora del hogar; no obstante, Gotthelf reduce sus cualidades tan solo a las negativas, convirtiéndola en personificación absoluta del mal. Un minucioso análisis de las obras de la literatura alemana que tienen la rescritura de este mito como parte constituyente de su trama es el llevado a cabo por Lindemann y Zons (1990: 303 y ss.).

47 La Iglesia reformada no conoce la figura del sacerdote tal como es propia de la Iglesia católica. Sin embargo, en esta novela corta Gotthelf concede a este personaje una importancia muy significativa dotándolo de características propias de un sacerdote católico en aras de la consecución de una Iglesia

A partir de aquí todo se prepara para un nuevo punto álgido, que ya se adelantaba en la lucha del cura contra Christine: la definitiva erradicación del mal, la derrota definitiva de la araña. Esta solo será posible gracias a la ayuda de Dios y a la piedad de la mujer de la casa de Christine, cuyo hijo hubo de morir una vez bautizado. La araña no ha estado aún en esa casa, y la mujer, por amor a sus pequeños, decide aguardarla junto a la cuna de sus otros hijos, taladra un agujero en un poste de madera y prepara un taco para tapanlo; coloca a su lado un martillo y empieza a rezar día y noche a Dios para que le dé las fuerzas que necesita para ello. Igual que había hecho el cura antes para apartar de su camino a la araña, la mujer es la única que la toca, consiguiendo con ello encerrarla antes de que logre rozar el rostro de su hijo, aunque para sí tan solo consigue su propia muerte. Así pues, la araña está encerrada en el viejo poste de la ventana, y con ello termina la primera narración, siempre con esa amenaza procedente del pasado pero aún viva, como alegría de un peligro inminente.

La novela corta podría haber finalizado aquí, pero su autor introduce un elemento más que redondea la composición no solo de la estructura externa de la obra, sino también de la interna: el abuelo relata la historia de la segunda salida de la araña. Esta segunda historia es mucho más breve que la primera, pero a pesar de ello contiene los mismos elementos de horror y fuerza plástica que aquella. La repetición hubiera podido fácilmente ser más simple y más débil que la

cristiana universal, sin diferencias entre católicos y protestantes. El cura es la personificación de la lucha contra el espíritu de los nuevos tiempos, personificado a su vez en el mal, en el diablo, en la araña. Al igual que toda la obra, esta lucha está graduada también en tres niveles ascendentes: la bendición del umbral de la casa y el bautismo del primer niño, el enfrentamiento con Christine y el enfrentamiento con el mismo diablo en la figura de la araña y del de verde. El tercero de los niños también se salva gracias a su intervención, pero el cura muere tras haber cumplido su sagrada misión. Gracias a él y a su ejemplo se logrará desterrar el mal, pues la madre que planea encerrar a la araña en el poste lo imitará en la primera narración y Christen en la segunda.

primera historia; sin embargo, este segundo relato tiene una función narrativa muy concreta, pues gracias a él la historia de la araña no queda reducida a un mero mito, a una mera leyenda, y se convierte en un hecho real. La araña es atemporal y en esta atemporalidad queda patente la posibilidad de su constante presencia. No es un fruto de la superstición, ni de la fantasía, ni de una pesadilla, sino una realidad que existe desterrada en el interior del poste de madera. La presencia de la araña no supone para los dueños de la casa ningún miedo, tan solo una advertencia. Es parte del pasado y parte integrante de la nueva casa.

La segunda historia relata la segunda salida de la araña en unos años en que hombres y mujeres habían vuelto a olvidarse por completo de Dios. Tras un largo período de bienestar y dicha, los campesinos se olvidaron totalmente de a quién debían tal bienestar y se volvieron arrogantes, vanidosos, egoístas y orgullosos. La dueña de la casa construye una nueva y deja en la antigua a los criados, que se dan a una vida totalmente disoluta. Uno de ellos, que también ha venido de fuera, es el que, en un alarde de valentía y socarronería, a despecho de Dios y del diablo, libera a la araña el día de Nochebuena. La muerte se extiende por el valle, esta vez sin gradaciones como en la primera historia: la araña está en ninguna y en todas partes, y la muerte avanza sin cesar. El temor de los habitantes de Sumiswald se acrecienta en el momento en que la mujer está a punto de dar a luz. El marido va a buscar al cura y no llega a tiempo. La mujer toma al niño y lo lleva a casa de Christen, el varón descendiente de aquella mujer que tiempo atrás consiguiera encerrar a la araña en el poste. Christen toma al niño y se apresura a llevarlo a la iglesia, pero en el camino lo detiene la araña. En ese momento entrega al recién nacido a un niño inocente que ha contemplado desde un rincón cómo el mozo la liberaba del poste, y este consigue entregárselo al cura. Entretanto, Christen ha conjurado a la araña en el nombre de Dios y la

ha agarrado con su mano, y, en medio de infinitos dolores y tras luchar con la madre, que se cree engañada, en el umbral de su casa, consigue devolver el animal a su lugar primitivo. La nueva casa se prende fuego sin saber cómo, pero la paz se restituye en la región y todo vuelve a la calma. Tras esto, los campesinos no olvidaron lo que Christen había hecho por ellos y educaron a sus hijos pía y sabiamente. Así se demuestra una vez más que la restauración de los valores tradicionales es lo único que permite volver a una situación de paz y tranquilidad como la que se describe en la historia marco. De este modo concluye la segunda narración del abuelo y, con ello, la explicación a la pregunta que había dado pie a la primera de las historias: por qué se encontraba en la nueva casa aquel feo poste negro.

Las situaciones en las que se enmarcan ambas historias son diferentes: en la primera, unos campesinos oprimidos, en la segunda, unos que tienen en demasía. Pero el desencadenante del mal es el mismo en ambos casos: en el primero, la fanfarronería y la arrogancia de los señores del castillo; en el segundo, las de los criados. La historia marco y la narración que está dentro de ella están unidas entre sí de nuevo por la araña negra y por el poste negro en el que está encerrada; en el poste no vive la superstición, sino un recuerdo auténtico que debe ser conservado de generación en generación.⁴⁸ El símbolo mítico y atemporal de la araña y el símbolo

48 En el hecho de construir una nueva casa dejando en ella el viejo elemento del poste negro, algunos críticos han querido ver una identificación con la situación política por la que se inclinaba Gotthelf: la de la Restauración del viejo orden, de la autoridad patriarcal. Gotthelf legitima la superioridad del hombre, mientras deja a la mujer, que en el período romántico había comenzado a cobrar un papel relevante en la sociedad, el papel de la amenaza constante sobre el orden social y religioso de los hombres. La restauración de los valores primitivos, anteriores a la revolución de julio de 1789 tras la que se había llegado a la pérdida del sentido cristiano de la vida y de la fe en Dios, es uno de los hilos argumentales que pueden seguirse a lo largo de toda la obra. En este sentido, la muerte que deja tras de sí la araña puede interpretarse como una alegoría de las funestas consecuencias de la Revolución Francesa. Cf. Lindemann (1993: 100).

de carácter histórico y cultural de la casa se funden entre sí en el símbolo del poste negro en el que está la araña y en el que se mantiene la razón de ser y de actuar de los miembros de la familia. Pero visto así, la auténtica protagonista de la historia no es la araña, sino la casa en la que se guarda esta fabulosa historia.

En función de ello, hay que poner de relieve que los personajes de la historia marco no están en absoluto definidos, con excepción tal vez de la madrina, sino que portan tan solo rasgos puramente típicos y generales, y están divididos en dos grupos: los hombres y las mujeres. Y lo mismo puede decirse de los de las dos historias que esta primera encierra, pues tan solo Christine y Christen aparecen mínimamente descritos, mientras el resto mantiene las mismas características comunes a los de la historia marco. La casa es la que en realidad mantiene unidos los dos mundos de la novela corta, como único y común escenario, cobrando con ello prácticamente las características de un ser vivo. La visión de la casa es la que da pie a la historia y con su visión como última imagen concluye también la obra. Todo está contenido en ella, ella es la estructura de la novela corta.

No se han escrito muchas novelas cortas en lengua alemana en las que la historia marco esté tan perfectamente engranada con la historia narrada dentro de ella, pues aun cuando el lector parece transportado a dos mundos aparentemente diferentes, en realidad es el mismo mundo con las mismas gentes. Además, la casa posee aquí un significado que trasciende tanto la realidad de la historia marco como la de las dos historias que se integran en él, pues más allá de todo eso simboliza el mundo con su eterna armonía y sus terribles misterios de culpa y destrucción: solo desde este punto de vista puede entenderse en su totalidad el mensaje que Gotthelf ha querido transmitir con la historia de *La araña negra*.

Entre el realismo y la utopía: *Brigitta* (1844-1847), de Adalbert Stifter

Miguel Vedda (Universidad de Buenos Aires)

En una medida mayor que otros narradores contemporáneos, Adalbert Stifter sufrió desde muy temprano los ataques de críticos y escritores que veían en él al representante más conspicuo de las orientaciones intimistas y adversas a la política propias del período de la Restauración. El anhelo de un venturoso repliegue en la seguridad del “sosegado rincón” (*stiller Winkel*), la ética de la resignación, la contraposición entre la serena grandeza de los escenarios naturales y la estéril frivolidad de las ciudades son rasgos que, supuestamente, hacen del escritor austriaco una suerte de encarnación prototípica de la literatura de su tiempo. En una caracterización muy sumaria, Winfried Freund definió a Stifter como un autor que “reacciona ante el desengaño colectivo frente a la historia que tiene lugar en su época mediante la conjura estética de ficciones idílicas. En una representación en apariencia realista, surgen (...) imágenes de circunstancias naturales y sociales armónicas, miniaturas de paz y de auto-satisfacción” (Freund, 1998: 143). A través de la creación de un “círculo herméticamente cerrado frente a toda preocupación y perturbación externas” (íd.), Stifter habría buscado mostrar, ante los ojos de los lectores de su tiempo, el único

ámbito en que era posible llevar, por entonces, una existencia acorde con el ideal de humanidad. De acuerdo con Freund, es sugestivo que los personajes solo consigan una vida plena al precio de una renuncia a cualquier compromiso con las cuestiones fundamentales de la vida pública. Esta caracterización suena, en el fondo, como un eco distante de las cáusticas críticas de Friedrich Hebbel, a las que Stifter ofreció una réplica indirecta en el prefacio a las *Piedras de colores* (1853); de acuerdo con la sátira desarrollada por Hebbel en *Die alten Naturdichter und die neuen* [*Los antiguos y los nuevos poetas de la naturaleza*], 1849, Stifter y consortes habrían degradado el arte poética al concentrarse tan solo en lo insignificante:

¿Sabéis por qué os salen tan bien los escarabajos,
[los ranúnculos?
Porque no conocéis a los hombres, porque no veis
[las estrellas.
Si miráis profundamente los corazones, ¿cómo podéis delirar
[por los escarabajos?
Si observarais el sistema solar, decidme, ¿qué sería
[para vosotros un ramillete?
Pero así tenía que ser; para que representarais
[tan brillantemente
lo pequeño, la naturaleza, con astucia, os ha arrebatado
[lo grandioso (Hebbel, 1965: III, 122).

Para el autor de *Judith y María Magdalena*, el abandono de lo monumental y cósmico es signo de una general decadencia de la literatura, que encontraría en el “sobrestimado talento en diminutivo” (Hebbel, 1965: III, 688) de Stifter su expresión más exacerbada. Un radical defensor de la visión trágica del mundo como Hebbel tenía que establecer una engañosa conexión entre el rechazo de la monumentalidad clasicista y la aspiración a un repliegue idílico. Tras la ardua

diatriba hebbeliana, una larga serie de análisis han subrayado la presunta inaptitud del autor de *Verano tardío* para elaborar “grandes” temas y para delinear personajes significativos; baste con mencionar la caracterización de Friedrich Gundolf, según la cual Stifter es un “idílico hogareño y familiar” (1931: 13) en el que todo lo humano resulta “mezquino y esquemático” (ibíd.: 8); o la de Alfred Biese, quien sostiene que “Rara vez aparecen en él [Stifter] hombres activos y mujeres maduras. Pero los caracteres y los seres humanos no son en absoluto su fuerte; su verdadero héroe es, una y otra vez, el paisaje” (citado en Hunter-Lougheed, 1983: 354).

En la misma línea que estas críticas se encuentran los comentarios de Winfried Freund citados anteriormente. Al presentar a Stifter como un alentador sin reservas de los ideales estéticos, éticos y políticos del Biedermeier, Freund incurre en un doble error. Por un lado, con espíritu generalizador, atribuye a la época una unidad que en modo alguno posee; podríamos aquí compartir el razonable escepticismo de Kracauer frente a la creencia casi mítica de numerosos historiadores en el concepto de unidad de un período; en efecto, “en el caso de que el período sea una unidad, se trata de una unidad difusa, fluida y esencialmente intangible”; el período típico “no es tanto una entidad unificada con un espíritu propio como un precario conglomerado de tendencias, aspiraciones y actividades que, con bastante frecuencia, se manifiestan independientemente unas de otras”, lo cual “no supone negar la existencia, en cualquier momento dado, de ciertas creencias, metas, actitudes, etc., extendidas e incluso imperantes” (Kracauer, 2010: 107). Pero si esta afirmación resulta válida en general, lo es en particular para una época que, como la de la Restauración, presenta en cualquiera de sus fases una estructura compleja, en la que conviven de manera polémica corrientes contradictorias. En definitiva, hablamos de un período en el que se han gestado obras tan diversas entre sí como las de Eduard

Mörke y Ludwig Börne, August von Platten y Heinrich Heine, Friedrich Halm y Gottfried Keller. Pero, por otro lado, aun si aceptáramos la definición generalizadora y restrictiva que de la época ofrece Freund, difícilmente podríamos insertar cómodamente en ella a un escritor como Stifter, cuya complejidad no puede ser dilucidada a partir de esquemas simplificadores, a diferencia de lo que sucede con autores de tercer o cuarto orden, cuyas obras no lograron sobrevivir a su propias circunstancias de gestación.

Un ejemplo de la insuficiencia de los estereotipos mencionados en relación con Stifter es la dificultad para explicar, a partir de ellos, las mayores narraciones del autor, que no pueden ser consideradas ilustraciones simples de la convicción en la viabilidad de un idílico paraíso en el “sosegado rincón” al margen de la historia. Una visión más sutil aparece –acaso por primera vez– en Thomas Mann, que puso acertadamente en cuestión la leyenda de la “noble apacibilidad” del autor austríaco, y mostró que detrás de la serena e íntima precisión que revela, a primera vista, la obra de Stifter, se encuentra activa “una tendencia hacia lo excesivo, lo elemental-catastrófico, lo patológico. (...) Stifter es uno de los más extraños, profundos, furtivamente audaces y prodigiosamente cautivadores narradores de la literatura austríaca, demasiado poco indagado por la crítica” (Mann, 1990: 237 y ss.). Menos provechoso que cualquier afán de construir un idilio coherente y sin fisuras es, en Stifter, el empeño en revelar el permanente riesgo que amenaza al *kleiner Winkel*; tal como señala acertadamente Christian Begemann:

Bajo la superficie de los escenarios idílicos se tornan perceptibles su labilidad, su puesta en peligro por parte de fuerzas internas y externas, y el esfuerzo con que ellos son arrancados a una catástrofe latente. (...) Así, para un examen minucioso, Stifter es algo distinto de un poeta de un mundo sano. Esto diferencia sus textos de la novela regional y del *Kitsch*, esto los

hace profundos y difíciles de asir, y demanda del lector, por así decirlo, una lectura a contrapelo (Begemann, 2007: 63 y ss.).

Es una constante, en las narraciones de Stifter, la presencia latente o efectiva de fuerzas que amenazan con desbaratar las tentativas para construir un orden estable: el deseo de armonía es tan intenso como la conciencia acerca de la improbabilidad de que el orden anhelado se concrete; es esta melancolía frente a lo existente lo que torna en Stifter tan inverosímil un *happy end* y lo que lo distingue de la literatura de entretenimiento contemporánea. Acaso más decidido que el rechazo hacia el ánimo conciliatorio –y consolatorio– de la literatura trivial es el de una literatura concentrada en los asuntos del día, fascinada por la agitada superficie de la realidad cotidiana, pero incapaz de tomar distancia de esta para percibir desarrollos de más largo alcance. Detrás de las declaraciones de Stifter en contra de la literatura operativa¹ escrita para revistas y diarios –que alcanzó un auge inusitado durante el período de la Restauración– resuenan las inyectivas de Goethe contra el modelo moderno del escritor de revistas (*Zeitschriftsteller*), entendido como alguien que escribe sobre su propia época (*Zeit*). La acuñación del término *Zeitschriftsteller* por parte de Goethe supone ya de por sí, como señala Inge Rippmann, una actitud crítica: “En esta

1 La expresión “literatura operativa” se remonta, en el ámbito de lengua alemana, a la recepción, a comienzos de la década de 1930, de las propuestas teóricas de Tretjakov, que fueron discutidas intensamente, entre otros, por Bertolt Brecht, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin (cf. el artículo “El autor como productor”, 1933). El “escritor operativo” es, en Tretjakov, aquel que renuncia a la posición contemplativa propia del concepto burgués de arte y literatura con vistas a poner su producción estética al servicio de un programa político revolucionario. De allí que bajo el rótulo de literatura operativa se hayan incluido “aquellas formas de literatura que, en general, eran llamadas ‘poesía política’, ‘literatura de tendencia’, ‘agitprop’, ‘comprometida’ o ‘literatura de intervención’” (Stein, 1998: 485). Según Stein, sin embargo, esta “concentración en el campo de lo político remite a un aspecto sin duda importante, pero de ningún modo cubre la plena pretensión de validez que propone el programa de una ‘literatura operativa’ como contramodelo estético a un concepto romántico del arte, a más tardar desde la primera mitad del siglo XIX” (id.).

designación, entendida como despectiva, se condensaba el conocido y hondamente arraigado rechazo de Goethe hacia la producción para diarios y revistas –producción que se tornó cada vez más numerosa desde la Revolución Francesa–, y hacia sus autores, los ‘escritores de diarios’” (Rippmann, 1988: 132). Idéntico desencanto muestra Stifter ante los escritores operativos contemporáneos: al interés de estos en una politización *inmediata* de la literatura opone aquel un modelo de formación (*Bildung*) enraizado en Herder y Goethe; en *Über Stand und Würde des Schriftstellers* [*Sobre el rango y la dignidad del escritor*], 1848, expresa su desagrado frente a aquellos poetas que “por todas partes dicen su opinión sin que se la pregunten, y se explayan de inmediato sobre todo lo que aparece a la luz del día”, lo cual conduce a que solo saquen a relucir “lo trivial” (Stifter, citado en Hunter-Lougheed, 1983: 360). Detrás de tales escritores se encuentran los

así llamados librereros, que, a partir de fragmentos dispersos que circulan por la sociedad y que esperan obtener buena acogida, hacen una obra que solo influye sobre aquella sociedad, y solo hasta que se procura imponer una dirección de pensamiento distinta. Pero aun en ese caso esa obra influye satisfaciendo a la sociedad, y no produciendo vida (í.d.).

La caracterización de la literatura de divulgación y tendencia es más certera y lúcida que la imagen positiva del poeta –que se encuentra saturada de resabios idealistas–; es, en todo caso, sugestivo que en dicha imagen destaque la definición del poeta como un *educador* al que le ha sido encomendada la misión de educar a sus lectores, no a través de la difusión de informaciones, sino de la configuración de un modelo de humanidad derivado de la Ilustración europea y del Clasicismo alemán. La formación (de los caracteres, del lector) es concebida aquí como un proceso lento, progresivo y contradictorio, lo que impugna la fe optimista de

muchos intelectuales del *Vormärz* –pensemos en Börne y en la Joven Alemania– en una transformación rauda y exhaustiva de la opinión pública mediante la propagación literaria de determinadas ideas morales y políticas. Stifter contempla con escepticismo la atribución de una eficacia persuasiva tal a la obra literaria; piensa que la agitación producida por la literatura de tendencia es débil y de corto alcance, y no altera las estructuras fundamentales de la sociedad. Como para Goethe y Hegel, también para el autor de *Wittiko* la “calma de la esencia” (Hegel), aunque menos perceptible, es a la larga más significativa que el arduo ajeteo en la superficie.

Aquí se hacen visibles las afinidades que lo catastrófico en Stifter presenta con la concepción de lo trágico en Goethe: en uno y otro caso, la utopía consiste en forjar una sociedad cuyo funcionamiento esté calcado a partir de los lentos ritmos naturales. Base para el diseño de esta utopía es entender que las catástrofes en la naturaleza, como las tragedias en la vida social, representan fenómenos puntuales que son a largo plazo trascendidos por la dinámica del todo. Una convicción semejante es la que se desarrolla en el prólogo a *Piedras de colores*: en él se afirma que las manifestaciones apacibles de la naturaleza son más relevantes que “la tormenta que se desata magníficamente, el rayo que desintegra casas, la tempestad que produce un incendio, la montaña que escupe fuego, el terremoto que sacude territorios”, ya que estos son solo efectos de leyes más elevadas: “Aparecen en puntos individuales, y son resultado de causas parciales” (Stifter, 1959: III, 8). La predilección por lo elemental-catastrófico testimonia una deficiencia en la formación ética del hombre, que permanece apegado a una perspectiva parcial, tal como la que poseía la humanidad en tiempos primitivos:

Cuando los hombres estaban en la infancia, y su ojo no había sido alcanzado aún por la ciencia, eran afectados y arrastrados al terror y la sorpresa por lo cercano y llamativo; pero

cuando su sentido fue abierto, ya que su mirada comenzó a dirigirse hacia el todo, los fenómenos individuales fueron hundiéndose cada vez más, y la ley se elevó cada vez más alto; los prodigios cesaron, se acrecentó el milagro (ibíd.: 9 y ss.).

Esta dinámica es proyectada también por el autor desde la naturaleza externa a la interna –es decir, al interior de la personalidad humana–. También en esta las fuerzas imponentes y devastadoras (“la ira que se desencadena de manera temible, la sed de venganza, el espíritu encendido que tiende a la acción y que socava, transforma, destruye, y a menudo sacrifica, en su excitación, la propia vida”, ibíd.: 10) son menos efectivas que la “ley apacible” (*das sanfte Gesetz*) que guía al género humano. El reconocimiento de esa ley, por encima de la ruina de individuos y pueblos individuales, despierta un sentimiento de compasión mezclada con entusiasmo y júbilo, ya que “el todo está por encima de la parte, porque el bien es mayor que la muerte (...) experimentamos lo trágico y somos elevados, con un estremecimiento, al éter más puro de la ley moral” (ibíd.: 12). Más allá de esta profesión de fe idealista a favor de una virtud ética capaz de sobreponerse a todas las catástrofes individuales, de lo que se trata aquí es de mostrar la ineficacia del empeño voluntarista de alterar a partir de intervenciones puntuales la dinámica de la naturaleza o la historia. Con esta aversión hacia la *hybris* de quienes se empeñan en hacer violencia a ambas se liga lo que ha sido denominado el “estilo ontológico” de Stifter: la determinación de prestar oídos a la realidad objetiva, en lugar de imponerle a esta una necesidad que por sí misma no posee. El precepto que se propone aplicar el autor en todos los planos, incluyendo el de la producción estética, es el mismo que afirma haber observado el personaje de von Risach en *El verano tardío* (1857): “El profundo respeto (...) a las cosas, tal como son”, la voluntad de fijarse en “lo que exigían las cosas en sí para devolverles su forma, sin la cual no hubieran podido seguir siéndolo” (Stifter, 1965:

1548). Con claridad acaso mayor se expresa esta reverencia hacia el mundo objetivo en esta declaración de Corinna en *Der Waldgänger* [*El sendero del bosque*], 1846:

Lo que no podía ser, aunque nosotros dos lo deseáramos, no queríamos que se impusiera; deseábamos en cambio actuar en conformidad con las cosas, que denegaron aquello que anhelábamos según el camino que, para nosotros, habría sido el más grato. Creo que, cuando una cosa a la que aspiramos nos es denegada, lo correcto es cambiar rápidamente y tomar el camino que prescribe la legalidad de las cosas (Stifter, 1960: 459).

Como en Gotthelf, como en Keller, como en el Storm temprano, esta reverencia ante la “legalidad de las cosas” supone también una condena del individualismo y la convicción de que una auténtica realización humana solo es posible sobre la base de un compromiso con la comunidad. Los procesos sociohistóricos que tuvieron lugar a lo largo del siglo XIX no indujeron a Stifter –a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con el Storm tardío– a asumir una postura crecientemente aprensiva frente al modelo de la comunidad reconocible tradicional, sino a configurar esta a la manera de un cuento maravilloso (*Märchen*) enfrentado en términos utópicos –en el sentido de ilusorios e irrealizables– con la realidad concreta. Esto convierte a la obra de Stifter en un campo de tensiones entre, por un lado, el profundo “respeto a las cosas, tal como son” y, por otro, el deseo de edificar un paraíso o un *romance* contrapuesto a la historia. En las diferentes narraciones es posible advertir el predominio de una u otra de estas posibilidades extremas; así, *Cristal de roca* (1845) recurre a elementos del *Märchen* o de la saga para crear un mundo al margen de la historia y sustraído a la impersonalidad y la cosificación de las sociedades modernas. En la comunidad ficticia en la que transcurre la acción:

(...) los habitantes constituyen un mundo cerrado, todos ellos se conocen entre sí por el nombre y saben las historias de cada cual desde el abuelo y el bisabuelo. Todos ellos hacen duelo cuando uno muere, saben cómo se llama el que nace, tienen sus propios litigios que solventar entre sí, se apoyan mutuamente y acuden juntos cuando acude algo extraordinario. Son muy constantes y apegados a lo antiguo. Si se cae una piedra de una pared la vuelven a colocar, las casas nuevas se construyen como las antiguas, los tejados deteriorados se construyen con las mismas ripias, y si en una casa hay vacas manchadas se sigue criando la misma clase de terneros y el color se queda en la casa (Stifter, 1990: 66).

Los hombres viven en íntima proximidad a la naturaleza, y sobre todo a la montaña nevada, que “se ha convertido en objeto de la atención de los habitantes y en el centro de muchas historias (...) Esta montaña es también el orgullo del pueblo, como si la hubieran hecho ellos mismos” (ibíd.: 67). La unión con la naturaleza concede a la comunidad –utópicamente– un matiz de eternidad o, en todo caso, una correlación con la perpetua recurrencia de los ciclos naturales:

Así se devana un año tras otro con escasos cambios, y continuará devanándose mientras la naturaleza permanezca igual y haya nieve en las montañas y hombres en los valles. Los habitantes del valle llaman grandes a los pequeños cambios, los toman muy en consideración y de acuerdo con ellos cuentan la marcha del año (ibíd.: 68 y ss.).

Y, sin embargo, el tema de esta novela corta no es la descripción estática de un mundo paradisiaco, sino la narración de una crisis, vinculada con la irrupción de un individuo externo a la comunidad y excluido por esta: la hija del tintorero de Millsdorf, que “aun al convertirse en la mujer del zapatero de Gschaid, fue sin embargo considerada una ex-

traña por los del pueblo (...) siempre había algo que parecía timidez o si se quiere respeto, y que impedía llegar a la intimidad y la igualdad” (ibíd.: 77). El anatema se extiende a sus hijos, Susanna y Konrad, que, “al igual que su madre era tratada casi como una extraña, también por ese motivo (...) pasaron a serlo; apenas los consideraban de Gschaid, y eran a medias de Millsdorf” (ibíd.: 78). El acontecimiento inaudito que representa el centro de la novela corta –el extravío de los niños entre las montañas en vísperas de Navidad, la búsqueda de un refugio transitorio en la caverna de piedra y las tentativas de rescate por parte del pueblo– se vincula con una experiencia de alienación típicamente moderna. La situación de los niños en medio de las gigantescas montañas de hielo parece, en efecto, una transposición estilizada a los escenarios naturales de las representaciones clásicas de la soledad del hombre marginado en medio del espacio impersonal de la gran ciudad –tal como las encontramos, por ejemplo, en Dickens o Balzac–, a pesar del esfuerzo invertido por Stifter en ofrecer una descripción minuciosa del paisaje.

El final de la narración, con la participación de todo el pueblo en el rescate de Susanna y Konrad y la incorporación de los excluidos a la comunidad, ofrece una resolución imaginaria para los conflictos que plantea la realidad contemporánea, y muestra hasta qué punto en esta novela corta predominan las intenciones utópicas frecuentes en el cuento maravilloso artístico (*Kunstmärchen*): “Desde aquel día los niños pertenecieron verdaderamente al pueblo; a partir de entonces ya no fueron considerados como extraños al lugar, sino como naturales de la aldea a los que se había rescatado de la montaña. También su madre, Sanna, fue desde entonces una más de Gschaid” (ibíd.: 112). La puesta en riesgo de la armonía social encuentra aquí, por vías utópicas, una resolución positiva, pero al precio de un abandono del “estilo ontológico” de las narraciones realistas. Claro que sería errado calificar *Cristal de roca* de fracaso estético o mera

evasión idílica: la narración permite demasiado bien que se hagan visibles, *ex negativo*, las cualidades concretas de la realidad contemporánea suprimida y cuestionada.

Todas estas tensiones revelan un tratamiento más intrincado en *Brigitta*, la más conocida y celebrada de las narraciones de Stifter. La novela corta tuvo su primera aparición en el almanaque *Gedenke Mein! Taschenbuch für das Jahr 1844*; en 1847 fue publicada en el cuarto tomo de los *Studien* [*Estudios*]. De acuerdo con su proceder habitual, en la versión destinada a la publicación dentro del libro, Stifter se ocupó de eliminar las concesiones al público hechas en la edición originaria, de modo que, como señala von Wiese, “en la versión segunda y definitiva, lo sentimental y lo sensorial son aplacados en una medida aún más intensa que en la primera” (von Wiese, 1956: 196).

Reconocida por el propio autor como una de sus producciones más destacadas y refrendada como tal por la tradición posterior, la obra gira en torno a un modelo pedagógico con el que se vinculan los dos protagonistas –Brigitta y Murai–, pero que se encuentra encarnado del modo más concreto en la figura del narrador. Este ideal está, al mismo tiempo, asociado con la función asignada por Stifter a la literatura y con un complejo concepto de belleza; temas en los cuales se detiene el narrador ya en los primeros párrafos de la obra. En estos se esboza una oposición entre lo externo y lo interno, entre la luz y la oscuridad, entre el corazón y “la balanza de la conciencia y el cálculo” (2);² dicho de otro modo: entre aquello que resulta directamente perceptible para la sensibilidad y lo que solo puede ser atisbado por el “ojo interno” del alma. La teoría narrativa ha señalado como uno de los rasgos decisivos de la novela corta la presentación de una

2 De aquí en más, las indicaciones de página de las citas de *Brigitta* se ofrecen entre paréntesis, sin otras referencias.

estructura antitética,³ una de cuyas formas más habituales es el contraste entre *apariciencia y realidad*. En esta línea, Stifter comienza su narración estableciendo una serie de antítesis entre lo aparente y lo esencial, que conducen a un contraste entre el “martillo y la regla” de la ciencia y la inocencia infantil del arte poética, que sobrevuela el “apacible e inconmensurable abismo” donde “Dios y los espíritus se pasean” (2). En vista de una narración que recurre en una medida tan escasa al sentimentalismo, cabría examinar con más detalle esta definición –no abarcadora ni sistemática– de lo poético como algo que se halla vinculado con la inocencia infantil, al mismo tiempo que con lo misterioso: un abismo que reúne las cualidades en principio antagónicas de lo acogedor y lo amenazante –concretamente: de lo apacible y lo inconmensurable–, y que remitiría a lo divino. Acaso de manera más adecuada pueda decirse que la poesía busca, de acuerdo con el narrador, una aproximación a lo esencial; aproximación que implica un esfuerzo y una busca, y es esto último lo que muestra el desarrollo de la narración. El hecho de que este sondeo asuma la forma de un lento y progresivo desvelamiento explica que la acción de *Brigitta* haya sido comparada con la de una narración policial;⁴ y ello aunque está ausente de la narración la figura de un detective; el propio narrador, por lo demás, afirma haberse ganado la confianza de Murai por el hecho de que “nunca investigaba o husmeaba” (39).

La presentación y revelación se asimila mucho más a lo que habría de hacer cuatro décadas más tarde Storm en su

3 “L’antithèse dispense aussi de toute justification. La juxtaposition de deux paroxysmes contradictoires, de deux sommets antithétiques, évite le recours a une justification psychologique (...) cette structure est l’un des éléments qui permettent au texte d’être court, en donnant une impression de complétude, et en évitant d’avoir à justifier des attitudes ou des actes –ce qui prend au roman une énergie et un temps considérables” (Goyet, 1993: 31, 34).

4 Cf. Hunter-Lougheed (1983: 358).

novela corta *Un doble* (1887);⁵ como aquí, el problema central se relaciona con un caso de identidad. Viktor Shklovski ha dicho que “la idea directriz de la novela corta es que cada uno tiene una existencia doble” (Shklovski, 1965); esto vale ante todo para Murai, ya que la narración enfrenta, como a dos personajes diferentes, las facetas opuestas del marido que abandona a Brigitta y del vecino que amistosamente acompaña la vida de esta en Uwar, a la vez que las personalidades en buena medida contrapuestas del nómada Murai y el afincado mayor. Es el final de la narración el que permite unir los diferentes hilos, poniendo de manifiesto la unidad entre las diferentes identidades del protagonista.

Pero también gira la novela corta en torno a la existencia de dos imágenes de Brigitta: una, la externa, a la que permanecen apegados aquellos personajes que se rigen por las normas sociales; otra, la secreta y genuina, ligada a la dimensión moral. En la medida en que esta segunda imagen no resulta inmediatamente perceptible, requiere de un esfuerzo por parte del observador, pero también requiere que este posea la aptitud necesaria: una mirada capaz de atisbar lo oculto y esencial. A la carencia de un talento semejante se refiere el narrador cuando, al hablar de la infancia de Brigitta, comenta que los familiares y conocidos eran inaptos para ver las cualidades de la niña: “Si solo hubiese habido alguien que lanzara una mirada al alma oculta y que viera su belleza (...). Pero no había nadie: los demás no podían, y ella tampoco” (49). Aún más sugestivo resulta este pasaje si se tiene en cuenta el original alemán, donde no se habla de “lanzar una mirada”, sino de “tener un ojo” (*ein Auge zu haben*); ante todo porque el ojo es quizás el principal *Leitmotiv* de esta novela corta. Con él se relaciona el ideal de belleza delineado en la obra, según el cual su forma más elevada se asocia menos

5 Existe traducción al castellano en Storm (2007).

con la sensualidad –y la sensibilidad– que con “el corazón” o “el alma”; por ello se dice que, con frecuencia, “la belleza no se ve porque está en el desierto, o porque el ojo adecuado no ha llegado” (45). Con esta dialéctica de lo externo y lo interno se articulan dos situaciones simétricamente inversas, que contribuyen tanto a revelar la diferencia entre la belleza “verdadera” y la “falsa” como a poner al descubierto la banalidad de la sociedad: por un lado, el atractivo y la apostura del mayor, que fascinan las miradas de las mujeres convencionales, en tanto la profundidad de Murai oculta solo parece se atisbada por el narrador; por otro, la fealdad física de Brigitta, que, como ella misma dice, “no puede exigir otro amor que el más elevado” (55) y que tan solo captura los ojos de Murai a raíz de que este “es el único que ha preguntado si yo también poseo un corazón” (56).

Este encarecimiento de la vista es uno de los puntos en los que se manifiesta la afinidad existente entre las perspectivas estéticas y morales de Stifter y las de Goethe. Este, a quien complacía definirse a sí mismo como un “hombre-ojo” (*Augenmensch*), destacó de manera recurrente la primacía que, en su opinión, poseía el sentido de la vista; así, por ejemplo, se refirió al “irresistible impulso de contemplar” presente siempre en él (en carta a Heß del 11/1/1821), o hizo votos por “tener más ojos, para poder ver correctamente” (en carta a Herder del 30/6/1787). En una de las máximas del archivo de Makarie, en *Los años itinerantes de Wilhelm Meister* (1821-1829), se dice que “La vista es el sentido más noble, los demás solo nos producen impresiones por medio de los órganos del tacto (...) la vista se encuentra infinitamente a más altura, se va liberando de la materia y se aproxima a las facultades del espíritu” (Goethe, 2006: 1580). Se trata aquí de una visión hábil y ejercitada, que no se deja distraer por lo accesorio y percibe los principios y estructuras, por lo que se emparenta con lo ideal. Para Goethe, la visión ocupa un lugar intermedio entre la sensibilidad y el pensamiento, entre

materia y espíritu; algo similar encontramos en Stifter, por lo que puede entenderse que señale el narrador de *Brigitta* que la protagonista posee una “única belleza”: “los verdaderamente bellos y oscuros ojos” (48). En vista del unánime rechazo del que es víctima Brigitta durante su infancia, es comprensible que esta tuviera el hábito de poner los ojos en blanco, como si se tratara de dirigirlos hacia su propia interioridad, creando dentro de ella un mundo alternativo, capaz de brindarle una compensación frente a las deficiencias del real. Los ojos de Stephan, al reconocer por primera vez la belleza oculta de la muchacha, hacen que este también advierta su propio valor; pero si los ojos de Murai penetran debajo de lo aparente, la perturbadora irrupción de Gabriele hace que las miradas vuelvan a detenerse en lo superficial: no nos referimos solo a la del hombre, sino también a la de la misma Brigitta, que se torna ahora incapaz de ver la “belleza moral” del mayor. En efecto, la protagonista reconocerá, al final de la narración, su propio error, inducido por la soberbia: “Erré (...) el pecado de la soberbia; no sospeché qué bueno serías. Era natural, es una dulce ley de la belleza la que nos atrae...” (81). Si el amor del mayor por Brigitta abre un nuevo período en la vida de esta, orientado hacia la fe en un contacto humano provechoso, la infidelidad produce un segundo punto de inflexión, del que se derivan la separación, la entrega de la mujer a la vida activa y la del hombre a un intenso peregrinaje. Entre los dos puntos de viraje mencionados se encuentra la corta convivencia matrimonial, durante la cual nace Gustav, y en la que hallamos indicios de felicidad, pero también la indicación de que no hay, en los recién casados, una actividad que convierta su amor en una existencia fructífera para la comunidad: los amantes fundan un idilio al margen de esta, y creen no necesitar nada externo: “permanecían ahora solo en casa. No creían que algo externo se necesitara para su felicidad” (59). Si esta etapa se abrió con las lágrimas de Brigitta –las primeras que vertió en

su vida—, se cierra a su vez con su largo llanto sobre la alfombra, después de la ida de su marido.

Es sugestivo que la separación marque un punto de ruptura en las relaciones de Stephan con su mujer y con *Gabriele*; también que inaugure la fase de la vida itinerante, en la que el mayor trata de encontrar en la vida social y en la ciencia un sucedáneo para la felicidad perdida. Aquí se inserta, de manera significativa, el narrador, que también está dominado por “una gran afición de viajero que me conducía ora aquí, ora allá (...); estaba todavía deseoso de experimentar e investigar sabe Dios qué cosas” (2). La desorientación del narrador demandaba la compañía de alguien que, como Murai, pudiera ejercer funciones de guía, del mismo modo que el mayor podía encontrar en el joven a un sustituto para su perdido hijo Gustav. Como veremos, el desarrollo ulterior del protagonista se convertirá en modelo de vida para el narrador; lo importante es que, en este estadio posterior a la separación, el mayor lleva una existencia provisoria, errante —podríamos decir: emblemáticamente *moderna*,—⁶ y que “tenía una gran afición por la ciencia”. El encuentro de los dos personajes junto al cráter del Vesubio es en sí revelador: se trata de un pasaje solitario y vacío, que muestra las huellas de la devastación.⁷ Para

6 Podemos recordar aquí que ya Goethe había subrayado la índole “nómada” del hombre moderno, al que caracteriza, como ha señalado Michael Jaeger, una “negación sin pausa del presente”, un “furor por el movimiento” (2008: 23). La perpetua inquietud de Fausto, que impulsa al personaje a eludir todo disfrute del presente, simbolizaría, según Jaeger, de un modo emblemático a una época que posee, entre sus atributos más conspicuos, “un culto de la velocidad (. . .), un culto de la innovación sin descanso, del permanente cambio de imágenes y sensaciones” (ibíd.: 22). La agitación, el “hormigueo” (*Gewimmel*) es la experiencia que marca a un mundo que antepone la temporalidad al ser, *Chronos* a *Kairós*, la embriaguez de la sucesión al reposado disfrute del instante. Las tendencias aceleradoras de la Modernidad —para designar a las cuales acuñó Goethe el término irónico de *das Veloziferische* (lo “velociférico”)— son, según Jaeger, la estricta antítesis de la utopía —ya irrealizable— por la que se ha sentido siempre cautivado el autor de *Fausto*; para este, la felicidad no se deriva de la perpetua negación del presente, sino del reposo, de la contemplación embelesada del *schöner Augenblick* (bello instante).

7 La soledad Murai representa un modo de existencia inauténtico para el cual podemos encontrar paralelos en otras narraciones de Stifter; un caso extremo podría ser el del tío de Viktor en *El hombre sin*

la mirada superficial de la sociedad convencional, el mayor presenta aquí los rasgos típicos del héroe de la literatura trivial: su carácter esquivo lo vuelve atractivo a las miradas femeninas y favorece el chisme; infieren en él, no la desdicha, sino “un pasado importante”; el hecho de que nadie conociera su pasado “era lo más atractivo (...). Debía haberse enredado en asuntos estatales, debía estar infelizmente casado, debió haber matado a su hermano; y más de estas cosas” (5). Vimos ya que de este interés frívolo en el chisme se diferencia la parquedad del narrador, que ofrece al desconocido una compañía humanamente válida;⁸ es llamativo el modo en que, en el inicio del diálogo entre ambos, se asimila la situación vivencial al paisaje: “Había un terrible desierto oscuro despeñado a nuestro alrededor (...). Entonces conversamos bastante, pero cada uno se alejó de la montaña por su lado” (6). Poco a poco el contacto se intensifica, de modo que “éramos casi inseparables”; aunque la partida del joven pone transitoriamente fin a la relación.

El viaje del narrador a la hacienda en Uwar marca un avance en su proceso de aprendizaje, en el que también aprende a educar su mirada. Entretanto, el mayor ha experimentado ya un cambio decisivo en dirección a lo mejor; y el viajero –que no lo sabe aún– se pregunta cómo se verá su amigo, que había sido “el hombre pulido y fino” en una sociedad “donde todos los hombres se parecen unos a otros como guijarros” (8). Es como si se diseñara aquí un contraste entre la esplendorosa variedad de la vida en las ciudades, que procura ocultar la uniformidad de las personas que las habitan, y la monotonía

posteridad (1845). Johannes Klein ha señalado acertadamente, a propósito de aquellos personajes de Stifter que se refugian en el aislamiento: “El hombre aislado sucumbe bajo los poderes elementales, la pasión. (...) En el mundo del yo aislado no es posible ninguna ley, ninguna paz. La salvación reside en la comunidad del amor” (Klein, 1956: 205).

8 Cabe recordar, en este contexto, nuestros comentarios anteriores acerca del desencanto de Stifter frente al florecimiento contemporáneo de una literatura orientada hacia las informaciones superficiales y hacia el *Kitsch*.

de la estepa en la que, en un comienzo, el narrador no consigue ver más que “innumerables piedras grises”, que cuenta “por miles durante todo el día” (14), pero donde conocerá a personas auténticamente formadas y recibirá experiencias cardinales para su educación. Frente a la sociedad refinada, que se orienta hacia lo externo, el paisaje del este de Hungría se asocia con un estrato natural y humano más antiguo y más firme (“naturaleza virgen, “comienzo y primigeneidad”, 9). No sería errado postular que en la estepa se expresa un modelo de belleza interna comparable con el que se expresa en Brigitta y que, en cuanto tal, requiere, para ser descubierto, de un talento, un entrenamiento y, ante todo, de un trabajo por parte del observador. Si la propia fealdad, el consecuente rechazo social, hacen que Brigitta vuelva su mirada hacia dentro antes de conocer a Stephan, incubando “un mundo fantástico y mutilado dentro de su corazón” (48), el narrador, antes de encontrarse con el mayor en Uwar, sintió cómo “El ojo se recogió en sí (...); pasaron diversos pensamientos solitarios a través del alma, viejos recuerdos brotaron de la pradera” (4). El viajero sabe que, desde su último encuentro, el mayor había cambiado su modo de vida, de modo que “tenía la intención de permanecer arraigado en un diminuto punto de este planeta y de no dejar que ningún tipo de polvo cayera sobre sus pies que no fuera el de su tierra, donde había encontrado un destino que inútilmente buscara por todo el mundo” (3).⁹ Sería lícito ver aquí una crítica a la Modernidad como un era de continuo dinamismo en la que parecen haberse esfumado las instancias y lugares de reposo;¹⁰ se trata de cuestionar una era signada, en palabras de Marx, por

la ininterrumpida conmoción de todas las circunstancias sociales, la eterna inseguridad y el movimiento (...). Todas las

9 “En la pradera ciega se abría un esfuerzo humano libre, como un ojo hermoso” (36).

10 Cf. nota 6.

relaciones fijas y herrumbradas, con su séquito de representaciones y opiniones ancestralmente veneradas, son disueltas; todas las relaciones recientemente formadas envejecen antes de poder osificarse (Marx, 2008: 29).

A contrapelo de estos desarrollos se diseña aquí la utopía de una vida dentro de la comunidad reconocible, en la que no exista ya una búsqueda de repliegue idílico hacia el interior de la esfera doméstica –como en la efímera vida matrimonial de Brigitta y Stephan–, sino una entrega a la vida activa que implique, a la vez, un compromiso comunitario.¹¹ Hay en esto afinidades precisas con la cosmovisión de Goethe y, en una medida acaso mayor, con las de Keller y Storm: la vida auténtica es, para Stifter, una vida socialmente formada. De ahí que el mayor haya decidido el arraigo en su tierra, y trate de encauzar a otros en dirección a ese mismo modo de vida; es así que lo vemos preocupado por el destino de mendigos y vagabundos, a los que quiere atraer hacia el trabajo y el asentamiento en un lugar fijo. Convertido ahora en un señor con rasgos paternalistas y carismáticos –dado que era “tan afable” con los pastores como “si fuera uno de los suyos, y esto (...) despertaba un tipo de fascinación entre los hombres” (30)–, el terrateniente Murai no solo se ocupa de su hacienda, sino también de problemas políticos comunales y nacionales. Su atención por estos últimos, como en

11 Es sugestivo que la forma específica que asume aquí la entrega a la vida activa –el cultivo de la tierra– sea puesta en paralelo con la creación poética. Así, refiriéndose a la ampliación de las almas de Brigitta y Gustav a partir de la ocupación afanosa con el terreno, dice el narrador: “Esta alma se amplió cada vez más (...) y en el campo pedregoso se compuso una canción heroica llena de fuerza. Y la poesía trajo consigo, como suele hacer, sus bendiciones. Algunos imitaron el modelo, surgió la unión, vecinos distantes se entusiasmaron, y por aquí y por allá se abrió un orden humano, libre, como un ojo hermoso, sobre la pradera desértica y ciega” (65). Sobre este pasaje comenta Bernd Balzer: “No es casual que aquí se compare la acción creadora (el cultivo de un desierto) con la poesía; la descripción de este aspecto fundamental remite al propósito de toda la novela corta desde la perspectiva de una estética del efecto –promover “algo éticamente bello” (Balzer, 2006: 80).

general por la historia de Hungría, es sugerida tanto por las estatuas de reyes húngaros en la casa de Uwar como por el discurso de Murai ante el Consejo comunal; también por comentarios dirigidos al narrador. El ideal que en él se expresa –y con el cual se identifica positivamente la obra– es el arraigo pleno en la comunidad y el compromiso con sus necesidades e intereses; no en vano dice Murai: “Desde que vivo entre mi gente (...), desde que paseo entre ellos en sus ropas, comparto sus costumbres y me he ganado su estima, es para mí como si hubiera alcanzado esta y aquella felicidad que siempre había buscado en una o en otra lejanía” (35). La utopía que la narración postula supone la presencia de un terrateniente que actúe como *pater familias* de la comunidad; pero no es, ciertamente, equiparable, como señaló Hunter-Loughheed (1983: 362), con el modelo de Metternich, según lo pone en evidencia la propuesta de Brigitta para que se cree una asociación agraria libre, fundada en el voto.

Así como es significativo el cambio en el modo de pensamiento y vida que orienta, ahora, al mayor hacia la vida activa y el enraizamiento en la comunidad, lo es también la alteración que se produce en las relaciones con Brigitta. En uno y otro caso, es como si las acciones del protagonista masculino se orientaran en el sentido de afianzar un orden sólido frente a las amenazas continuas de un caos externo y, en este punto, retomamos los problemas considerados al comienzo: desde la perspectiva de Murai, una atención y una labor constantes tienen que mantener fuera del ámbito de orden trazado unas fuerzas asociadas con lo anárquico y salvaje.

En el plano interior, el mayor tiene que esforzarse en controlar éticamente el llamado de los instintos elementales, que lo habían subyugado ya en la relación con Gabriele; en el plano externo, debe luchar para preservar un orden en su hacienda ante el recurrente peligro que representan los lobos. La casa y su entorno constituyen, pues, un *locus amoenus* en el que el orden, aunque precario, emerge como la única

alternativa posible frente a la amenaza de una recaída en el caos; imagen de este riesgo siempre latente, pero de momento efectivamente conjurado, son *los perros de la hacienda*, que ofrecen la contraparte obediente, domesticada para la indómita ferocidad de *los lobos*. Sin dejar de ser potencialmente peligrosos, los perros han llegado con todo a ser sociables; el mayor le informa al narrador, cuando este llega a Uwar, que “No siempre son tan mansos y tan pacientes como hoy habéis visto”, y que, de disponerse a recorrer solo la hacienda, necesitará de un “pastor conocido (...), uno a quien los perros amen” (31). No sería insensato ver en este comentario una insidiosa alusión a la situación social: como si se estuviera sugiriendo que también los sectores populares son potenciales lobos, que pueden ser transformados en perros sociables gracias a la intervención de un pastor carismático que los oriente y sosiegue. Desde esta perspectiva podría también decirse que el escenario de la estepa, y los episodios que en él se desarrollan, se encuentran sustentados en una *estructura antitética* que enfrenta *al jardín y los perros*, por un lado, con *el roble de la horca y los lobos*, por el otro. Como lugar siniestro, la horca remite, a la vez, a lo lúgubre en términos estéticos, a lo criminal en términos morales –recordemos que en el roble eran ejecutados los criminales, que ahora son colgados de la horca–, y a lo pecaminoso en el plano religioso: junto al “roble de la muerte” (*Todeseiche*) corre un arroyo que “relucía y brillaba y se paseaba por entre los juncos como una serpiente muerta” (15). La alusión a la negrura del roble y a lo sinuoso del camino contrasta con el camino “blanco y recto” que, alumbrado por la luna, se encamina a la casa, y que despierta en el narrador sensaciones ligadas a lo agradable y hospitalario, a la *douceur du foyer*: “La senda estaba apisonada y tenía canales y una fila de álamos jóvenes a los lados. *Me hizo bien que escuchara nuevamente mis pasos, como ocurre allá en nuestro país*” (16; las cursivas son nuestras). Importante es también el contraste entre el gris de la estepa –la naturaleza ruda y aún

indómita— y el verde de los campos cultivados; la belleza de estos últimos realza la importancia que el trabajo posee en la creación de un lugar ameno: un lugar que requiere una continua atención por parte de los hombres, pero que en todo caso representa la única relación fructífera con el paisaje. El trabajo material (sobre la naturaleza externa) y el trabajo moral (sobre la naturaleza interna) son los dos modos de realización del sujeto. Que existe un fondo de elemental rudeza amenazante en los protagonistas lo muestra la actitud del mayor durante el combate con los lobos: “estaba en medio de ellos —era casi aterrador mirar al hombre— sin consideración por sí, casi una bestia salvaje él mismo” (75).

El modelo de educación moral propuesto por la obra requiere, pues, de un esfuerzo constante para dominar (sin liquidarlos) los impulsos bestiales, con vistas a encauzarlos hacia una actividad socialmente provechosa. Esto nos remite a un modo de considerar las pasiones que recorre la obra de Stifter, y que, a semejanza de otros aspectos, revela influencias de Goethe: como para este, también para aquel las pasiones se convierten en fuerzas destructoras cuando no acceden a armonizarse con la personalidad conjunta. Solo que existe en Goethe una celebración de la sensualidad que está ausente en Stifter, en quien prevalece una propuesta de represión ascética de los instintos; en palabras de Gustav Konrad:

La pasión, que para el hombre se torna preponderante y culpable cuando él no consigue domeñarla a través de la razón y la voluntad, atraviesa una y otra vez el curso de su destino y lo aleja de su ‘divinidad ética’. En (...) *Zuversicht* [*Confianza*], 1846 escribe Stifter: ‘Todos tenemos una disposición propia de un tigre, así como tenemos una disposición celestial. Y si la disposición de tigre no se despierta, creemos que ella no existe, y que domina solo la celestial’. Solo el hombre virtuoso, éticamente fuerte, puede resistir esa tentación (Konrad, 1969: 368).

Cabría, entonces, decir, en consonancia con los comentarios de Thomas Mann antes citados, que lo elemental-castrófico, el caos de la naturaleza externa e interna, es en Stifter una amenaza siempre acechante que –un poco a la manera de la araña en la narración de Gotthelf¹²– puede ser, bajo ciertas medidas, controlada y confinada, pero nunca extinguida. El hecho de que el personaje poseído por la pasión “se encuentre entre las grandes creaciones de la obra poética de Stifter” (íd.) delata en qué medida se encuentra la obra del autor austríaco atravesada tanto por la determinación de sujetar el vulcanismo de las pasiones, como por la conciencia de que estas se encuentran siempre a punto de estallar. Es el convencimiento de la necesidad de poner coto a lo elemental lo que explica que, luego de la *hybris* de Stephan y la consiguiente ceguera de Brigitta, fueran precisas una prolongada renuncia (la *Entsagung* goetheana) y la superación de una prueba (como la que representa el combate con los lobos para salvar a Gustav) a fin de que pudiera restaurarse el matrimonio entre los protagonistas.

Ambas vivencias –una de prolongado desarrollo y otra puntual, que funciona como punto de giro (*Wendepunkt*) de la narración– permiten que la separación pase a ser, primero, amistad y luego, reanudación del matrimonio. Cuando este se restablece, los amantes se observan con una nueva mirada infantil: “En ellos había una alegría como solo se encuentra en los niños; en ese momento ellos también eran inocentes, como niños, pues la más purificante flor del amor –pero solo del más alto amor– es el perdón, por eso siempre se encuentra en Dios y en las madres” (82). El proceso formativo muestra aquí un rasgo particular, que se aparta de otras concepciones tradicionalistas: supone un ideal de emancipación de la mujer que representa uno de los aspectos más

12 A propósito de *La araña negra*, cf. en este volumen el artículo de Isabel Hernández.

originales y, en su tiempo, controversiales de la ideología de Stifter; como ha destacado Hunter-Loughheed, “*Brigitta* se ocupa de la cuestión de la emancipación femenina. El ideal de la mujer de igual rango al del hombre, que Stifter tomó de Jean Paul, esperó realizarlo en su propia vida” (1983: 359); y también como pedagogo apuntó el escritor austríaco a ese ideal de igualdad entre los sexos: cuando Stifter tenía que dictar sus clases en la universidad, no estaba permitido “que el auditorio se encontrase integrado por hombres y mujeres, como quería Stifter”; la censura policial se opuso a los propósitos de Stifter estableciendo que “clases extraordinarias solo pueden ser dictadas en la universidad, pero de ningún modo para ambos sexos al mismo tiempo” (ibíd.: 360). Este ideal emancipatorio se expresa en *Brigitta* a través de una aparente inversión de roles; en efecto, la protagonista aparece con ropas y actitudes tradicionalmente atribuidas al varón; ya en el primer encuentro entre el narrador y Brigitta se dice que esta “extrañamente vestía los amplios pantalones usuales en la región y montaba a caballo como varón” (10); cuando se narra la infancia y la adolescencia del personaje se destacan una fortaleza física, una tosquedad y una dureza de carácter que la diferencian de los restantes personajes femeninos, y ante todo de la débil Gabriele; inversamente, al mayor se atribuyen una belleza y una ocasional debilidad que la narración presenta como discordantes con su sexo.

En este aspecto pareciera como si el punto de giro y la reconciliación final crearan un punto medio de reconciliación y encuentro: el rescate de Gustav muestra la irrupción de una ferocidad “viril” –en términos convencionales–, a la vez que abre en Brigitta una efusión sentimental hasta ese momento sofocada en ella. Pero, a la vez, la reconciliación final, con sus trazos utópicos, refuerza y, a la vez, cierra el ciclo de símbolos (en muchos casos, de filiación cristiana) que recorren la obra, y que entablan una relación polémica con la profesión realista del autor, con su “respeto a las cosas, tal como son”.

Puede tener su parte de razón Benno von Wiese cuando afirma que “A pesar de todo el realismo en la descripción del mundo del trabajo, a pesar de toda la amenaza (...) de la pasión, el verdadero anhelo de Stifter se dirige a una renovación utópica del Paraíso” (1956: 212). Solo que, como vimos anteriormente y como, a nuestro entender, confirma la lectura de *Brigitta*, el paraíso anhelado carece para el escritor de perspectivas concretas, y permanece –parafraseando a T. S. Eliot– únicamente como una posibilidad perpetua solo en un mundo de especulación. La realidad efectiva de la época de la Restauración fue reforzando más la resignación ante el presente, y desplazando cada vez más la utopía de Stifter en dirección al *Märchen* o al *romance*.

Una liberación encantada. “La bolsa de la suerte” (1845), de Bettine Brentano von Arnim

Juan Lázaro Rearte (Universidad de Buenos Aires)

Ella quiere una Constitución,
libertad de prensa, aire y luz.
Rahel Varnhagen, *Diario*

Tanto la muerte de Achim von Arnim, en 1831, como la de Johann Wolfgang von Goethe, en 1832, fueron decisivas para que Bettine Brentano von Arnim reforzara su participación intelectual y política en Berlín, especialmente con la apertura de su salón, luego de la publicación de *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [*Correspondencia de Goethe con una niña*], en 1835. Por cierto que aquellos poetas, junto con su hermano, Clemens Brentano, habían sido figuras altamente significativas y estimulantes para la joven Bettine, pero también habían bloqueado consciente e inconscientemente el desarrollo de su obra. Si Goethe, en tiempos de la amistad que cultivaron, la consideraba una niña que halagaba su obra y que evocaba su juventud, no hay registro de que la tomara por una verdadera escritora. El corte abrupto de la relación desestima en parte la valía intelectual que Goethe podía atribuir a la nieta de su amante de juventud, Sophie von La Roche. Por otro lado, Achim von Arnim y Clemens Brentano habían dejado de lado en su momento los aportes de Bettine para la revista *Zeitung für Einsiedler* (1808), el relato original “Der Königssohn” [“El hijo del rey”] y los relatos reunidos “Hans ohne Bart” [“Hans sin barba”] y “Die blinde Königstochter” [“La

hija ciega del rey”]. Por estas razones, que tras la muerte de Goethe y de su hermano Bettine Brentano von Arnim haya publicado las correspondencias ficcionalizadas *Briefwechsel mit einem Kinde* y *Clemens Brentanos Frühlingskranz* [*Corona primaveral de Clemens Brentano*], 1844, no solo saca a la luz a la autora encubierta, censurada y exiliada (en la casa de campo de Wipersdorf apenas, pero en un exilio doméstico), sino que le da la última palabra en la tensión por una mayor igualdad frente a los grandes poetas románticos. Ella *fue* la interlocutora (aunque ficcional, hay un trasfondo de ineludible realidad) de aquellos, y aunque no fue “una igual”, en la concomitancia de la nueva realidad política y cultural del *Vormärz*, su inscripción en el pasado de la escuela romántica le devuelve algo de lo usurpado: un nombre y una ocupación.¹

1. Imaginación y escritura

El contexto de inestabilidad política de Prusia se profundizó hacia 1830 con la aceleración de los cambios de una sociedad de estructura feudal en un modelo capitalista industrial. Las consecuencias se hicieron sentir rápidamente en lo más débil del tejido social, y al crecimiento urbano le siguió el hacinamiento, y al fin del artesanado, la mendicidad. En términos estructurales, el cambio de la composición social

1 Una situación diferente se da con la publicación de *Die Günderrode* [*La Günderrode*], en 1840. La correspondencia con Karoline von Günderrode presenta una relación igualitaria y productiva. Bettine Brentano von Arnim y Karoline von Günderrode, a su manera, expresan las dificultades de las mujeres que no “pretendían” ser intelectuales, como si de una aspiración se tratase, sino que lo eran. En cambio, el conjunto de autores y filósofos que hacían propio el humor misógino y los prejuicios sociales, como Herder, Goethe y más tarde Friedrich Hebbel, autor del aforismo “Hacer con sufrimiento: idea de mujer” (citado en Rades y Castro Duarte, 1997: 520), deja ver que las mujeres no solo debieron imponerse en una sociedad poco proclive a las transformaciones, sino a menudo en los ámbitos más cultos y liberales. Estas poetas y pensadoras introducen significativos cambios en la percepción de lo femenino como tema de la literatura.

condujo a un mayor cuestionamiento de la legitimidad de las instituciones políticas, fundamentalmente por la negligencia de un régimen que, frente a la dramática situación de un cuarto de la población de Berlín sin otro sustento que el de la ayuda pública, solo articuló un burocrático sistema de socorro a la pobreza integrado por iglesias, fundaciones de caridad, asociaciones profesionales y comisiones de ciudadanos, con escasísimas posibilidades de atenuar el hambre de una porción tan significativa de la población.² De todos modos, en 1840 las expectativas reformistas con las que la burguesía rodeó la asunción de un heredero Hohenzöllern poco afín con la tradición militarista prusiana, propició un compás de espera que, por un lado atenuó el conflicto, pero que también agravó las condiciones reales de existencia. La literatura, en este terreno, participó, hasta la profundización de la censura en 1844, de la gran fermentación social, de las expectativas de cambio y de la divulgación e intercambio de ideas en el cauce de una vigorosa tendencia realista. Como los procesos sociales, las transformaciones literarias son progresivas y resultado de tensiones que dejan entrever mixturas, hibridaciones, intercambios entre formas populares y de la alta cultura, afinidad con la ficcionalización de los datos de la realidad o bien predominio del registro documental, lo que fortalece el espacio del ensayo de ideas. Asimismo, se añade a estas transformaciones el crecimiento del público lector y el desarrollo del mercado.

En este contexto, ni siquiera géneros como el cuento maravilloso (*Märchen*) y el ensayo pueden ser entendidos como antagonicos, aunque con una rápida caracterización se pueda decir que difieren en su idea de mundo: a un mundo deseado, marginal, alternativo, se le opone el que es producto de la experiencia. El relato de Brentano von Arnim “Der

2 Cf. Aber (1974: 337).

Heckebeutel”³ [“La bolsa de la suerte”], de 1845, aparece como una hibridación orientada a una finalidad didáctica y política muy precisa, como “síntesis de programa político y poesía” (Landfester, 1997: 294) que pretendía exponer la miseria en el límite exterior de lo maravilloso. Parece sintomático que el texto, producto indefinido en lo formal, sea elaborado en momentos en que en el salón de la autora se gesta una función pública que lo acerca al sustrato revolucionario, conforme decrece la esperanza de Brentano von Arnim en una monarquía que propiciara formas de igualdad y de inclusión.⁴

En 1842, el gobierno prusiano había convocado a un concurso público para investigar los signos del empobrecimiento de la población y los mecanismos de control de la indigencia (Vortriede, 1962: 450). Por medio de corresponsales desconocidos y por diferentes contactos, Bettine Brentano von Arnim se propuso elaborar un trabajo independiente como respuesta a aquella convocatoria. Su investigación estaría basada en documentos y entrevistas que en su salón se volverían objetos de análisis estético,⁵ cuando no de abierta discusión entre quienes, en política social, se declaraban afines a la corte, como las hijas de Bettine, Maxe y Armgart, y

-
- 3 En cuanto al relato, publicado en esta edición de las obras como *Der sogenannte “Heckebeutel”*, trabajamos con la segunda versión, que data de 1845 y que incluye una conclusión. Brentano von Arnim dejó este material sin título y al margen de los que recuperó para *Gespräche mit Dämonen*. El relato se mantuvo inédito hasta 1962, año en que Werner Vortriede le dió el título “Die Erzählung vom Heckebeutel”. Ediciones más recientes optan simplemente por “Der Heckebeutel”, como la de *Deutscher Klassiker* que consultamos, o la aparecida en la antología *Meistererzählungen der deutschen Romantik*.
 - 4 Antes de su decepción, había depositado Bettine una gran confianza en un reinado pacífico y con sentido social bajo Friedrich Wilhelm IV. Bettine publicó en el año de la coronación y en su honor *Dies Buch gehört dem König* [Este libro pertenece al rey]. Esa confianza, en general, coincidía con las expectativas y con la algarabía de los liberales de Berlín que se hacían sentir tanto en las calles como en los salones. Para un recorrido de la configuración ideológica de los salones berlineses, ver Burwick (1994).
 - 5 El salón de Bettine Brentano von Arnim, como antes el de Rahel Varnhagen, se diferenciaba del salón cortesano de Henriette Herz y proponía, en cambio, un medio de discusión razonada de los instrumentos del Estado.

los “demócratas”, grupo que integraban la autora y Gisela, su hija menor.⁶ El relato de la anciana referido en “Der Heckebeutel” es registrado de este modo en el diario de Rahel Varnhagen, en febrero de 1845:

Ella [Bettine Brentano von Arnim] dijo cosas maravillosas acerca de la pobreza, sobre la vida sencilla, de carencias, sobre la miseria de nuestra riqueza, sobre la ambición, sobre nuestro estilo de vida y sobre las artes. Habló, por ejemplo de una mujer del campo de ochenta y dos años que viene a vender hierbas a la ciudad, cuyo padre cayó en la Guerra de los Siete Años, el marido en las guerras revolucionarias y el hijo en las guerras de liberación. Dos nietos están con ella y se alegra de enseñarles “la palabra de Dios”, en la que está bien formada, hasta que vayan a la escuela, etc. Fue una historia maravillosa, llena de orgullo y alegría. ¡La sustancia más noble de Bettine salió a la luz! (Brentano von Arnim, 1995c: 1148).

El trabajo de Brentano von Arnim, en consonancia con el giro de su literatura documental hacia la literatura política, de hecho, excede la convocatoria oficial y se constituye en la primera investigación estadística sobre la pobreza en Berlín. El levantamiento de los tejedores silesianos en junio de 1844 condujo a la clausura pública del proyecto cuando, por medio de Alexander von Humboldt, Brentano von Arnim recibió la orden del Ministerio del Interior de no imprimir su trabajo (Wolf, 1987: 520), acusada de ser instigadora del movimiento.⁷ Sin embargo, Brentano von Arnim, como otros

6 Estas discusiones llevaron a la creación del salón *Kaffeterkreis*, más típicamente *Biedermeier*, dirigido por Maxe y Armgart Arnim. Sus actividades se llevaron a cabo entre 1843 y 1848.

7 En “Una carta sobre Bettine”, Christa Wolf cita un argumento burocrático del Ministerio del Interior para desalentar la simpatía del rey hacia Bettine y propiciar la censura sobre el libro dedicado al monarca: “Si el libro no hubiera sido escrito en un tono de éxtasis profético (...) podría ser declarado como un escrito peligroso

intelectuales,⁸ reafirmó la conciencia del trabajo a pesar de la incertidumbre, o precisamente a causa de ella, oscilando entre el saintsimonismo y la confirmación de la unidad nacional con un parlamento unificado que fuera capaz de consagrar una constitución para todos los alemanes. En ese marco, Brentano von Arnim, luego de haber enviado al rey, por medio de Humboldt, todo el material reunido “no para que sea leído, sino para comprender lo que esta gente sufre” (Landfester, 1997: 291), siguió recibiendo y discutiendo documentos, ajustando, corrigiendo o redactando textos de una obra que finalmente quedó inédita hasta 1962, año en que se publicó como *Armenbuch* [*Libro de los pobres*].⁹ Los materiales del *Armenbuch* consisten en índices y reportes de los pobres de Berlín y de sus alrededores, y especialmente recogen la situación de los trabajadores ligados a la hilandería en el mismo año en que, a causa de la sobreproducción de algodón y del abaratamiento de la producción inglesa, perdieron masivamente sus fuentes de trabajo. La relevancia social del trabajo de Brentano von Arnim es incuestionable y es difícil imaginar la repercusión que pudo generar el llamado publi-

para la sociedad, debido a la irreligiosidad que expresa y defiende y debido al radicalismo total que propone” (Wolf, 1987: 520). El aparato de Estado no demorará una acción sobre Brentano von Arnim, y en 1846, con motivo del proceso iniciado por su negativa a que su emprendimiento editorial, Arnim Verlag, reconociera el poder de censura de las autoridades prusianas, fue condenada a dos meses de prisión más costas del proceso. Las gestiones de su cuñado, Friedrich Karl von Savigny, evitaron que la sentencia se cumpliera.

- 8 El clásico ensayo de Lukács “Sobre la evolución filosófica del joven Marx (1840-1844)” presenta el enorme significado político de aquel levantamiento, especialmente para filósofos y escritores que hasta entonces habían esperado ajustes institucionales y sociales de parte de Federico Guillermo IV, especialmente por su reconocida formación ilustrada y por sus antecedentes en la administración.
- 9 En la bibliografía especializada se registra un debate con respecto a la autenticidad del *Armenbuch* como una obra concluida. Para Vortriede “las listas [de pobres que responden las entrevistas] son el *Armenbuch* de Bettina” (Vortriede, 1962: 388), al igual que para Schultz y Härtl. Otros autores, como Frühwald, consideran esos materiales como decisivos para una obra que estaba en proceso (cf. Landfester, 2004: 273). Las cartas de Brentano von Arnim de junio de 1844 sin embargo dan cuenta de la suspensión de todo trabajo de impresión, por lo que parece evidente que trabajaba en las últimas versiones del prólogo de “Der Heckebeutel” y en una nota final.

cado por la autora en la *Magdeburger Zeitung* el 15 de mayo de 1844 –a poco menos de un mes de la revuelta de los hilanderos– para invitar a los lectores a contribuir con información;¹⁰ pero lo cierto es que, desde círculos burgueses afines a la corte, se invocó la necesidad de controlar ese proyecto.¹¹ El registro de poblados como Leutmannsdorf, Michelsdorf, Göhlenau y Raspenau, entre otros, deja ver la precariedad y la desesperación de obreros hacinados y subalimentados. Los registros sistematizan un protocolo muy homogéneo si se considera que las fuentes provienen de colaboradores diferentes: párrocos, maestros y boticarios¹² que recogen datos como nombre, edad, ocupación, número de hijos, ingresos, alimentación, propiedades, deudas, situación impositiva y acotaciones tales como condiciones de higiene, vestimentas y salubridad. Si bien esos registros son austeros, se recogen comentarios que confluyen en la intención de Brentano von Arnim de denunciar la situación. Por ejemplo, en el inventario correspondiente a un tal Lempert, un hilandero de 50 años de Leutmannsdorf, anotado por el párroco Hepche, se lee:

-
- 10 El intento de nutrir el volumen de una diversidad de voces conformada por informantes y colaboradores y reunidas como documentos por la autora recuerda los llamados de los filólogos de principios del XIX para elaborar las antologías de cuentos populares, a los mismos Jakob y Wilhelm Grimm, quienes durante años entrevistaron en la región del Rin numerosos sirvientes, ayas y vigilantes (Zipes, 1975: 126). Si bien Brentano von Arnim lanza ese llamado en junio, era público que trabajaba en ese proyecto desde la publicación de un anuncio del 20 de marzo, en la *Breslauer Zeitung*.
 - 11 Así lo hace saber la *Augsburger Allgemeine Zeitung* el 4 de junio: “personas temerosas sostienen que el *Libro de los pobres* de la famosa mujer encontrará múltiples obstáculos” (citado en Landfester, 1997: 290).
 - 12 Sobresale el aporte de Friedrich Wilhelm Schloeffel, propietario de una fábrica de papel devenido en uno de los líderes de la revuelta de 1844. El vínculo de Brentano von Arnim con Schloeffel confirma el conocimiento de la autora de las acciones políticas que se preparaban en el campo del proletariado. Schloeffel elabora su detallada “Armenliste” de noventa y dos individuos, en la que añade datos específicos sobre gastos en relación con los ingresos de los hilanderos, pero también pequeñas crónicas personales, participación en conflictos, pérdidas familiares y opiniones sobre el Estado, en las que, a semejanza de “Der Heckebeutel”, es posible apreciar que la figura del rey queda preservada, así como también la de los propietarios: “El hombre [Carl Opitz, un hilandero] manifestó la opinión de que la gente pobre del lugar tiene la convicción de que su Alteza Real, como los propietarios, son ajenos a la opresión ejercida por los administradores, pero que ellos no reconocen sus demandas” (Brentano von Arnim, 1995a: 457).

Papas y pan son sus únicos alimentos. Por eso desde hace casi un año su mujer tiene un mal en la garganta que le impide tragar; ella no tiene el auxilio de médico ni de medicina alguna. Acá se ve la necesidad de un lazareto en la región, porque los enfermos pobres del campo son su verdadera razón de ser. En el cuarto que daba lástima no se veían más que trapos y harapos alrededor. ¡Así vive el pueblo pobre! (Brentano von Arnim, 1995a: 371).¹³

Entre muchos documentos estadísticos, registros de la forma de vida de los pobres, sobresale, en cambio, la función del libro proyectado. En coincidencia con la convocatoria del Estado, se advierte el interés por estudiar las condiciones de la pobreza, pero más allá de esa matriz cuantificable, es evidente una función última, la de una verdadera herramienta política, ya que en tanto los documentos proponen *hacer visible* la pobreza, promueven identificar los rasgos de una clase, demostrar el crecimiento del pauperismo y sembrar la pregunta por el tiempo y por la imposibilidad de la espera. Por ejemplo, en referencia a la carta recibida del párroco Schmidt, el colaborador Pinoff, afirma: "...en la parroquia señalada (Ober-Haselbach) [Schmidt] cuenta con cerca de 2.000 hilanderos, y casi todos están desesperados." "Es casi imposible de creer –dice– cuánto se han desarrollado aquí la miseria y la necesidad; *no es ninguna exageración si aseguro que la mayor parte de los hilanderos que viven aquí llevan dos o tres días sin probar un pedazo de pan.*" "¿Qué finalidad persiguen las sociedades de socorro?" (Brentano von Arnim, 1995a: 374). Se superpone, en efecto, el registro de voces que comienzan a alzarse, pero esa diversidad de los registros, que transfiere la verdad y uniformidad de los informantes, deja la acción en una situación latente, con preguntas que revelan que el rey es el verdadero destinatario, como en

13 Todas las traducciones son nuestras.

Dies Buch gehört dem König [*Este libro pertenece al rey*]: “¿Qué debe hacer la gente ahora que resulta loable que la mayoría de las veces solo pueda probar una acuosa sopa de harina negra, rara vez pan y a veces papa?” (Brentano von Arnim, 1995c: 399).

Aquella función proyectada de los materiales del *Armenbuch* es también el reflejo de una circunstancia de doble raigambre. Por un lado, la fermentación política que se trasluce en los aportes de Schloeffel anuncia un mayor compromiso ante el diagnóstico, una forma razonada de llegar a la confrontación con la monarquía y, por el otro, la situación transicional de Brentano von Arnim todavía pendiente de la tensión entre la metafísica ilustrado-romántica y el materialismo anticapitalista del *Biedermeier* (Bäumer y Schultz, 1995: 148) que subyace a la matriz del proyecto *Armenbuch*.¹⁴ La posibilidad de imaginar o de cifrar esperanzas en un monarca que representara la medida moral del Estado y que lograra armonizar intereses contrapuestos se plasmaba idealmente en un monarquismo popular (*Volkskönigtum*), una administración en la que el gobernante acordara un pacto moral con el pueblo. Este modelo, que había sido planteado en *Dies Buch gehört dem König*, se ocupaba más de determinar las razones morales de la inequidad y de la corrupción que de los mecanismos para erradicarlas.¹⁵ En perspectiva, esta idea expresaba la inhabilidad de Brentano von Arnim para transgredir un planteo tradicional, patriarcal, heredado de la cultura más que de la

14 Esta indeterminación no quita que se pueden rastrear, incluso en el *Armenbuch*, elementos que evidencian la simpatía y el acuerdo de Brentano von Arnim con teóricos más comprometidos con un cambio de la estructura social, transformación orientada, inicialmente, a una emancipación de las clases oprimidas. Adam Müller es acaso la figura más significativa en la formación política de Brentano von Arnim, cuyo paso por el salón de Luise von Voss ha sido registrado como sobresaliente en el marco del común acuerdo antifrancés que allí predominaba (Landfester, 1997: 278-280).

15 Para Brentano von Arnim, lo que haría posible el desarrollo de la Nación sería “el heroísmo de la verdad, del bien y de la belleza”, no contra un régimen corrompido, sino contra “la materia enferma que yace en nosotros [los alemanes]. ¡Pues así es como somos miserables!” (Brentano von Arnim, 1995c: 190).

práctica política.¹⁶ En este sentido se vuelve para nosotros más significativo el registro del modo en que la autora canaliza esta tensión e intercambio entre representación y contexto, entre política y literatura que, así como en política confluye en una tendencia reformista, en literatura, al compás de las producciones de la Joven Alemania, conduce a una reafirmación del realismo.

Si las respuestas con relación a quiénes son los pobres, cómo sobreviven y qué pueden esperar del Estado sugieren, para el buen entendimiento del monarca y para una sabia administración del poder, la definición de una identidad política y cultural, Bettine Brentano von Arnim apela a la mitología romántica para fundar la nacionalidad de los excluidos y, con eso una responsabilidad, pero también una nueva legitimidad del Estado. El moderno “mito” del rey virtuoso y moral sobre el que se funda el *Volkskönigtum* requiere de una forma universal, el cuento maravilloso puede proporcionarla (Steinecke, 1979: 185), y en el relato de Brentano von Arnim los documentos se vuelven representación.

En la miscelánea política y social compilada por Vortriede, “Die Erzählung vom Heckebeutel” sobresale como el texto que señala nuevamente al destinatario del volumen: una vez más, se trata del mismo rey de Prusia, Federico Guillermo IV. Esta “pequeña historia de pobres” (“*diese kleine Armengeschichte*”)¹⁷ empieza por enmarcar la situación en la que decide comunicar, redactar un “reporte” como los que

16 Brentano von Arnim intentó advertir e influir sobre la acelerada pauperización urbana a distintos miembros de la corte, en particular al rey de Prusia, al príncipe Karl de Württemberg y al hijo del archiduque de Sajonia, Carl Alexander. La mayor parte de ese registro epistolar se reúne en el tomo IV de la edición *Bettine von Arnims Werke und Briefe*.

17 “Historia de pobres” y no “sobre pobres” porque, según concluye en el párrafo restablecido por la edición de Vortriede, no apela a la verosimilitud, sino que coincide con la verdad: “Esta pequeña historia de pobres ha sido delineada con la verdad y no se ha agregado una palabra a lo que dijo la mujer; la escribí porque mis hijos me dijeron que Su Alteza Real les pidió informar el uso de las dos piezas de oro” (Brentano von Arnim, 1995a: 553).

llevaron adelante los colaboradores del *Armenbuch*. La forma universal del cuento maravilloso se vuelve instrumental y omite lo accesorio pero conserva dos cuestiones centrales, la relación del presente con el pasado –puesta en entredicho– y la identidad. El cuento no parte de una territorialidad ajena a las coordenadas de la historia, sino que, contra lo que propone Morris-Keitel en lo que entiende como la ahistoricidad y la universalidad manifiestas de este texto (Morris-Keitel, 1997: 56), se constituye en el presente de la enunciación y en una urgencia evidente. Sin embargo, las coordenadas históricas están más que definidas y el relato se vuelve un ejemplo de cómo el dinero, en el período de la transformación económica alemana, se renueva mágicamente, se multiplica, tanto como empeoran las condiciones de vida de los excluidos. El dinero aparece libre de las necesidades de los hombres, no está sometido a una dinámica de producción, sino que es él mismo una energía misteriosa, lo cual justifica la inscripción genérica del cuento maravilloso. El texto responde a la exigencia del príncipe Waldemar de Prusia, un primo de Federico Guillermo IV y amigo de Maxe y Armgart Arnim, de que “ambas chicas Arnim” (Brentano von Arnim, 1995a: 544) reportaran el uso de un dinero entregado para que auxiliaran a pobres y vagabundos. Habiendo recibido las hijas de Brentano von Arnim dos *Friedrichsdor*, la escritora debe responder por el uso dado a esas dos piezas de oro. Lo que demostrará es que no hay posibilidad de ajuste entre las demandas sociales y la creación y la circulación del dinero.

En ese punto, la autora se remite al relato de una anciana de ochenta y nueve años que toca a su puerta en busca de auxilio. La anciana la interpela en cada una de sus apariciones con un *pedido* de ayuda, pero además *ofrece*, a cambio, un pequeño relato de su vida, y con eso, entonces, algo de su vida. Cada uno de los episodios que refiere contribuye a la comprensión de la asimetría entre la riqueza y las necesidades del

individuo. El primer relato es un despliegue de los vínculos familiares cercenados por razones de Estado. La anciana tiene a su cargo a sus nietos porque su yerno, un carpintero, murió en la construcción de la iglesia de Potsdam, y poco después su hija corrió la misma suerte luego de dar a luz. Las últimas palabras de la joven fueron el pedido de que no abandonara a los niños. Este modo de honrar la maternidad señala una clave maravillosa de interpretación: un desafío que es un mandato moral. Aunque más adelante deba soportar privaciones y desafíos extenuantes, ella debe asegurarse de que sus nietos lleguen a la edad de ir a la escuela.

Un esquema de los vínculos atravesados por los acontecimientos históricos deja apreciar la perspectiva didáctica del texto: el Estado se sirve de la pobreza para nutrir las filas de los ejércitos de jóvenes fuertes, lo que enfatiza la anciana al referirse a sus hijos, a su padre (“él era fornido, dijo, y tan alto que su cabeza tocaba el techo”, *ibíd.*: 545) y a su esposo (“era un infante de una altura tal que yo podía pasar bajo su brazo extendido”, *ibíd.*: 546). Esa fortaleza ha contribuido históricamente a la solidez del Estado prusiano, como lo dice la misma anciana al final del relato, pero en modo alguno a la prosperidad o al desarrollo individuales o familiares.

Madre, costurera.		Padre, infante del ejército, muerto en la Guerra de los Siete Años, en 1762.
Narradora (1756). Su esposo murió en las guerras revolucionarias, en 1793.	Siete hermanos infantes muertos en las guerras revolucionarias, en 1793.	Un hermano jardinero de cien años. Vive en Holanda.
Una hija. Su esposo murió en Potsdam en un accidente. Poco después la mujer murió al dar a luz. El niño también falleció.	Tres hijos infantes, muertos en las guerras de liberación, entre 1806 y 1807, en Jena.	Un hijo “no tan grande” (544), que ayudaba a su madre en una posada. Asesinado durante el sitio de Magdeburgo.
Tres nietos. El varón es aprendiz de zapatero y vive con su maestro. La narradora vive con dos nietas. Una de ellas murió poco después de su consagración religiosa.		

Cada vez que la anciana debe enfrentar el desafío de llevar sustento a sus nietos, se cumple la hibridación de dos acciones. Una lingüística, de parte de la anciana narradora, la de pedir auxilio y persuadir; y otra espontánea y “maravillosa” o –al menos– inmotivada, la aparición del dinero que necesita en la bolsa de la fortuna. Este objeto, a diferencia de lo que sucede en otros relatos en los que un monedero acarrea fama y fortuna al menesteroso, pero también un castigo moral,¹⁸ pertenece a la gentil mujercita (*gnädiges Frauchen*) Bettine Brentano von Arnim.¹⁹ Sin embargo, el elemento multiplicador, el oro, pertenece al príncipe y a él debe rendir cuentas la dueña de la bolsa, como también la anciana debe rendirle cuentas a la hora de pagar la licencia para ser vendedora ambulante.

Ahora bien, la autora, como dueña de una bolsa cuyo atributo es suprimir las conexiones entre el dinero y su origen, es mediadora entre el pedido de dinero y el capital (donde se manifiesta la función de la prosa política), pero también es artífice de un potencial e imprevisto acto de justicia (en este punto sobresale nuevamente la función del relato maravilloso). Entre la anciana y el príncipe, Brentano von Arnim es, efectivamente, mediadora, porque es destinataria del relato de la anciana,²⁰ pero en tanto con el sentido se consolida la conciencia de la injusticia, se convierte no solo en documentalista, sino en portavoz de un reclamo que en modo alguno se dirige contra el rey. Más

18 *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert von Chamisso, sirve para ilustrar esa situación.

19 El objeto tiene una larga tradición en la literatura popular alemana. Según lo registran Schmitz y Steindorff en las notas al III volumen de la obra de Brentano von Arnim; su primera aparición data del libro popular *Fortunatus*, publicado en Augsburg en 1509.

20 En un segundo plano, la anciana es informante para el trabajo del *Armenbuch* y entonces Brentano von Arnim formula preguntas para su libro como lo hacen sus corresponsales: interroga a la anciana sobre cuánto recibe por juntar hierbas para las farmacias de Berlín, sobre sus hábitos alimentarios, le da la razón en momentos en que se jacta de su elocuencia y pretende hacerle ver que es imposible que pague la licencia como vendedora ambulante.

bien, el sentido de la moral cristiana de la narradora hace que el desafío sea alimentar a sus nietos sin desconocer sus obligaciones con el Estado. La narradora deja en segundo plano sus carencias y edad: “No, quiero ir con honor a mi tumba. ¡Lejos de mí está no querer conseguir una licencia de mercader cuando toda mi familia ha sido leal al Rey y cayó bajo la bandera prusiana! No, yo quiero cumplir con mi obligación y darle al Rey lo que le corresponde” (Brentano von Arnim, 1995a: 552).

En un mundo alternativo, en el que las reglas estuvieran dirimidas por un deber ser diferente de la razón, probablemente tampoco se satisfaría la demanda de los pobres. En todos los encuentros entre la anciana y Brentano von Arnim la bolsa de la fortuna satisface el pedido de dinero, pero en la última ocasión, en la que ella necesita cinco táleros, la bolsa solo tiene cuatro. Ese poder, presuntamente igualador, es insuficiente e incierto. La anciana, que adquirió con ayuda de Bettine un perro y un trineo para facilitar sus tareas, necesita, ahora, alimentar al animal. Sin embargo, como señala Brentano von Arnim, la vida de la anciana está sostenida por el deseo de cumplir su mandato, de superar incesantes pruebas:

La mujer confiaba de manera probada en la firme resolución; en lo único en lo que no podía creer era en la disminución de su fuerza. ¡No! Su propia energía se basaba en la sangre que provenía de los héroes, y que los héroes habían entregado a la Patria (Brentano von Arnim, 1995a: 551).

Brentano von Arnim retoma ese compromiso y señala el suyo propio, el que vincula este proyecto con la verdad: “Esta pequeña historia de pobres no refleja más que la verdad; ni una palabra ha sido agregada a lo que la mujer dijo” (Brentano von Arnim, 1995a: 555).

2. Poesía y política

Si Bettine Brentano von Arnim retoma su carrera literaria en 1835 tal como se despierta de un sueño, no hace *tabula rasa* con el pasado.²¹ El pasado es un terreno recuperado pero no restaurado, y el espacio cultural soñado ahora es, ni más ni menos, un terreno escabroso y real por el que pasea junto con el joven Karl Marx.²² Si las inquietudes del cuento maravilloso se habían centrado en la captación de la fisura del mundo que deja entrever otro régimen, como se lee, de modo ejemplar, en el relato de Brentano von Arnim “Der Königssohn” (1808), ya fuera que la finalidad presentara una reafirmación del orden o un consuelo con respecto a la esperanza de transformación social, aquella latencia de la política y de la historia aparece en cambio acuñada en el presente de la percepción. En efecto, la percepción de un colapso producto de una anomalía no responde a un estado de excepcionalidad, lo que reintroduce la perspectiva del cuento maravilloso es la alteridad del mundo como experiencia. Así, no bastaría con la autonomía del cuento maravilloso para acusar la discrepancia entre la idea de humanidad registrada por la Ilustración y la situación social determinada por la injusticia y la arbitrariedad (Adler, 1990: 286), sino que se debería articular, precisamente, con una

21 Tampoco otros autores olvidan el pasado e insistirán, aún en 1849, con la imagen de la niña romántica contrapuesta a la de los grandes poetas, si bien por entonces matizan la figura del autor o del intelectual y sobre todo la incertidumbre de sus actividades. Para Eichendorff, en su artículo “Brentano und seine Märchen”, la correspondencia de Bettine con Clemens “... (editada bajo el título: *Clemens Brentano Frühlingskranz*) es un monumento notable de estas oposiciones que continuamente trabajaban en él [un profundo sentido religioso a la vez que confianza en lo maravilloso]. Él desempeña aquí el papel de un preceptor precoz sobre su joven hermana, que lo enfrentaba sorprendida y hacía evidente una cálida amargura, por eso también a menudo él dejaba su rol y se reía ruidosamente de Bettina. Pero sobre todo es visible en este preceptor el temor secreto de sí mismo, del propio demonio que reconoce en la idéntica hermana como una atemorizante imagen reflejada. . .” (Eichendorff, 1978: 620).

22 En 1843, mientras trabajaba en *Dies Buch gehört dem König*, Brentano von Arnim conoció al joven Karl Marx, con quien compartió largas charlas en Kreuznach (cf. Wolf, 1980: 400).

prosa fundada en un proceso de documentación, de experiencia y en la realidad, pero sobre todo en una literatura que ofreciera la posibilidad de vislumbrar una alternativa de mundo.

En este sentido, y reafirmando la inscripción romántica de la prosa de Brentano von Arnim en un contexto crítico, tendencia que se fundara con la reelaboración de la novela epistolar basada en correspondencias, en anécdotas y en diarios, en el proyecto del *Armenbuch* conviven la vertiente romántica anticapitalista con la crítica social, el cuento maravilloso con el registro ensayístico y, sin embargo no hay contradicción, sino hibridación. Si la prosa política se funda en la construcción discursiva razonada de un conflicto, el relato maravilloso puede introducir la experiencia de la exclusión del individuo y la confrontación de paradigmas duales, un caso que aglutina significativamente un conflicto. Si el ensayo político tiene una finalidad emparentada con un potencial transformador, con la fundación de una creencia o con su modificación, no es menos cierto que en el cuento maravilloso se inscribe una utopía que el lector puede confrontar con su situación sociopolítica, porque su sentido pleno se logra con la apelación del lector y con una acción posterior. Sin embargo, más que una semejanza de la figura colectiva de la audiencia (Morris-Keitel, 1998: 49), nos interesa la indeterminación de la relación.

Si el texto político cumple su función en tanto hace predominar al destinatario por sobre el autor y aun por encima del texto, en el cuento maravilloso el narrador predomina sobre el destinatario, enmarca la peripecia, y señala el restablecimiento del orden, explicita la adhesión de los individuos a ese orden, o bien proclama una resistencia a las prescripciones sociales, mediando, en suma, entre los mundos enfrentados. Ese predominio es posible en tanto el destinatario, idealmente, podría ser un auditorio, pero en la práctica es un lector culto e individual. Ahora bien, esta distinción que tenemos entre auditorio y lector individual es suficiente para evaluar una estrategia de ocultamiento del discurso político en un

contexto de censura: dicho de otra manera, el destinatario que se reconoce por los rasgos de género es el lector burgués, pero hay una incitación a la acción que resuelve la tensión entre la función de la prosa política y la función poética del cuento maravilloso. Por lo anterior, esta confluencia textual podría deberse al sustrato material de los problemas planteados por uno y otro género, a la centralidad y predominio de la materia y al modo de intervención sobre ella, ya sea por el talento, por una habilidad o por una carencia.

En un momento de la producción de Brentano von Arnim en el que la obra de su hermano, luego de su muerte y de la publicación de *Frühlingskranz*, está puesta en reconsideración, esta preeminencia material de la identidad, de la conducta del individuo con su entorno y, finalmente, de su destrucción trae reminiscencias de la densidad política que puede verse aglutinada en la novela corta *Historia del bravo Gasparcito y de la bella Anita*, de 1817 (Ebert, 1995: 186). No solo el contorno de “Der Heckebeutel” se superpone sobre el de la novela corta de Clemens Brentano, lo que en verdad sugiere que Brentano von Arnim pudo haber considerado el predominio de la función poética sobre la política, lo que se aprecia en la función de la narradora.

En el relato de Clemens Brentano, el marco de enunciación obedece a la distancia representacional del género, reforzado con la segunda figura del narrador; y la consumación del drama como producto de una estructura moral y política absurda es inapelable: allí el lector está frente a la representación de un mundo desgarrado. Como contrapartida, el presente de la enunciación de la narradora de “Der Heckebeutel”, si bien no se impone a la segunda figura otra segunda figura de narrador, deja al lector ante un documento del desgarramiento del mundo.

Predomina entonces en “Der Heckebeutel” una función político-testimonial, pero sobre este relieve aún se inscribe la función utópica del cuento maravilloso. La bolsa de la fortuna

de la “gentil mujercita” es un objeto que desdibuja los límites entre la ominosa realidad social y el fondo misterioso y oscuro del capital. Para Landfester, cuando los dos polos de la jerarquía social se encuentran, monarquía y proletariado, actúa la fuerza maravillosa, pero para eso se debe superar el tabú comunicativo que impide ese intercambio, esa comunicación se da materialmente por el dinero (Landfester, 1997: 296).

La propuesta, con todo, no parece orientada a profundizar el antagonismo entre la justicia y el *statu quo* prusiano ante el alejamiento del mundo deseado,²³ lo que sería esperable al contraponer la realidad del discurso y de la escritura con el registro maravilloso, pero la escritura contribuye al intento de sensibilizar las instituciones y de fundar una moralidad basada en la naturaleza y no en la cultura, tal como se lee en la “Copia en limpio del final”, editada por Vortriede:

Aquí me he limitado a retratar una inteligencia sincera, pero alguna vez podría sacar a la luz esa fina máscara de la hipocresía que se suele llamar cultura y que se emplea para engañar a los otros. Bajo ese fino nombre se desliza bajo el disfraz de la modestia y la abnegación y con un barniz de sabiduría mundana y de considerada conducta frente a los adversarios, aquel que dice la verdad sin reservas y que se impone sobre los señores del mundo cuya desaparición final solo se debe a su propia hipocresía (Brentano von Arnim, 1995a: 553).

El cuento maravilloso debería permitir entonces una ampliación del sentido político y el destinatario privilegiado –el

23 Para corroborar que ni la denuncia sobre la situación de Berlín comienza con el *Armenbuch*, ni que los ataques al Estado se centran en este proyecto, ideado al calor del conflicto social, señalamos que en *Dies Buch gehört dem König* la simpatía de Brentano von Arnim por algunas consignas revolucionarias no implicaba una deslegitimación de la monarquía, sino en todo caso de la corte, y el intento de contribuir a una nueva legitimidad: “El criminal es el crimen más propio del Estado. . . Criminal pobre, ¿quién puso sobre ti un espíritu malo? ¿Quién tiene la culpa? ¡No tú! ¡No, no tú! Pues apenas venido al mundo te mintieron la vida y la ley” (Brentano von Arnim, 1995c: 202).

príncipe, pero también el rey— por la poesía debería saber que no hay un poder capaz de restringir el libre desarrollo del capital, y que entonces es él quien debería ocupar esa función ilustrada, la de mediador entre el sufrimiento y el bienestar.

3. Realidad, muerte, encantamiento

El mandato que la anciana recibe de su hija moribunda en el relato de Brentano von Arnim puede ayudar a entender la tensión entre documento y poesía, cómo se resuelve el predominio de la función política sobre la poética y cuál es la función de esta última. Como ya propusimos, esta resolución no deja de lado la función poética, sino que la estructura del cuento maravilloso, por lo primero, y el objeto que observa, en cuanto a la finalidad, son un producto complementario de la función política, la proyección de un reformismo que se imprime sobre el contexto y sus actores.

Como la mayor parte de los documentos del *Armenbuch*, el relato es un registro que ejemplifica la acelerada pauperización de las clases populares; pero, a diferencia de los informes estadísticos, en “Der Heckebeutel”, el discurso de la narradora deja entrever una fuerza persuasiva que podría coincidir con la que la autora planificaba para el libro. El cuento maravilloso es una estructura que convive con las fuentes objetivas del relato, pero no es una estructura inerte, sino que se hibrida en la prosa política. En esa confluencia se recoge una continuidad entre la realidad y la muerte y un mandato que repele esa continuidad, que se refuerza por el vínculo de madre y abuela y que determina la actividad benéfica de la anciana de conseguir el sustento para sus nietos: “En su lecho de muerte ella dijo: madre, no abandones a los niños” (ibíd.: 545). Si la continuidad entre realidad y muerte se garantiza mágicamente por la reproducción del dinero, la capacidad transformadora del lenguaje es el medio siempre renovado

y provisto por Dios para imprimir en la conciencia el mandato de la hija moribunda, sobre todo si se considera la firme creencia de la anciana. Si la muerte convive con la realidad de los pobres, es necesario creer en un mandato original, en un pronunciamiento externo a la realidad y a sus normas, porque “también los pobres a los que todo les falta deben vivir, pues Dios les dio el soplo de la vida” (ibíd.: 549). Esa creencia en lo sobrenatural se comprueba en la acción del lenguaje sobre los individuos, y cuando la anciana, como madre, durante el sitio de Magdeburgo es informada del asesinato de su hijo, responde con una acción lingüística prodigiosa, aunque más tarde sea superada por la realidad y por sus leyes:

El sol todavía no había caído aún cuando escuchamos los tambores; entonces me llevaron entre los soldados. Debía decir yo cuál de ellos había apuñalado a mi hijo; yo estaba completamente asustada y quise escapar, pero entonces vino a mí uno de ellos y me preguntó si quería perdonarlo, que allí estaba él. Yo lo perdoné de corazón, pero de todos modos, una hora más tarde lo fusilaron (ibíd.: 546).

El definido marco político de la historia deja de lado los contornos brumosos del relato maravilloso. Los hijos de la anciana cayeron “bajo la bandera prusiana” y no bajo las órdenes de un innominado duque, como señala Ebert en comparación con el relato de Clemens Brentano (Ebert, 1995: 194); su esposo y sus hermanos fueron víctimas durante las guerras revolucionarias y sus hijos durante las guerras de liberación. Y aun así la misma narradora es portadora de valores que representan dignidad, grandeza, elocuencia, fortaleza y autonomía. Además, la identificación de la anciana con el pasado nacional y con la naturaleza del pueblo²⁴ no

24 En la segunda versión del texto, Brentano von Arnim enfatiza en la anciana, como parte del pueblo, la posibilidad de la acción y del pronunciamiento político. Quizá como debería hacer el pueblo, la anciana deja de

se cristaliza lejanamente en una ilusión, sino que se orienta al futuro con el descubrimiento del potencial transformador del lenguaje, que permite imaginar un anticipatorio cambio político. La anciana no consigue ni con su dignidad ni con la fuerza retórica de sus relatos torcer el destino monetario, en tanto no consigue el dinero para la licencia de venta ambulante, pero dirige todos los interrogantes hacia el futuro. Así es interpretado por la autora cuando concluye su invocación al príncipe: “Por lo visto, la segunda pieza de oro se hará humo para las esperanzas de la vieja Sibila, a no ser que su alteza decida otra cosa” (Brentano von Arnim, 1995a: 553).

En la figura que capitaliza el relato se reconoce una fuente discursiva, el Romanticismo, y una composición genérica, la del cuento maravilloso, pero sobre ella se distingue, además de una figura, una situación histórica sobre la que se proyecta el futuro, aunque sea puesto en manos de una monarquía responsable. En el relato, la dicotomía entre una realidad delimitada por leyes naturales y convenciones y un mundo fundado en la imaginación y en la transgresión a la naturaleza, se evidencia en la muerte como una presencia dramática y constante. Sin embargo, la sucesión de muertes con que la anciana obsequió a la extensa gloria prusiana es, por la resignificación que ella le imprime a cada narración, la fuente de su energía, de su “grandeza” física y espiritual, de su identidad, valores formativos de un individuo libre según una pedagogía

mendigar para reclamar haciendo uso de la elocuencia. Además, si en la primera versión la anciana aparecía apoyada en un bastón, en la segunda su presencia física es más digna, atenta a su “grandeza”: “Una anciana vino a mi puerta, grande como las mujeres alemanas que dieron a los suyos a los regimientos de granaderos prusianos” (Brentano von Arnim, 1995c: 370). También su estilo verbal difiere, y hace uso de una forma más estilizada en la versión definitiva, y así como la bolsa multiplica el dinero, Dios provee a la anciana de un medio razonado para cumplir con el desafío. Un registro muy diferente de la indigencia, ahistórica, pasiva, humillada hasta la muerte es la representada en el relato 50º de la colección de los hermanos Grimm, “Die alte bettel Frau” [“La vieja mendiga”], que tiene este sorprendente comienzo: “Había una vez una vieja... ¿has visto alguna vez a una vieja pidiendo limosna?” (Grimm, 1999: 181).

ilustrado-romántica.²⁵ Así también su necesidad de mendigar se trueca en una capacidad superlativa para persuadir a quien estuviera en condición de ayudarla. Si la anciana anuncia un cambio social, eso podría fundarse más en lo que dice que en lo que la autora cree, ya que mientras la anciana agradece repetidamente a Dios la facultad de hacer del lenguaje acción (“Ella alabó a Dios por su mente brillante, que en su avanzada edad invitaba a la gente a obrar el bien”, *ibíd.*: 547), la autora, por su parte, responde con un dejo de ironía: “Tiene un genio para la elocuencia tan importante que podría ser halagado en la prensa” (*ibíd.*: 549).

Estas transformaciones, es verdad, condicionan el registro del cuento maravilloso porque son, apenas, productos de la realidad y de la experiencia, pero también podemos confiar en la tarea de selección de Brentano von Arnim para incluir los rastros que deben ser leídos siguiendo una clave maravillosa. Hay abundante registro en los escritos de Brentano von Arnim de los cambios en las formas de vida y en las estrategias de supervivencia de los pobres, y esta capacidad de reflexión de la autora sobre el pasado y sobre las dificultades presentes se apoya en la necesidad de un pronunciamiento

25 En su lectura en la Academia Prusiana de Ciencias, *Über die Aufgabe des Geschichtschreibers* [Sobre la tarea del historiador], 1821 Wilhelm von Humboldt registra, un año antes de las lecturas de Hegel sobre la filosofía de la historia, la asimilación del pensamiento romántico de la tradición ilustrada, especialmente de su vertiente herderiana, y que aún era parte del heterogéneo conjunto de ideologemas románticos. Para Humboldt es posible imaginar una reconciliación del individuo con la ley así como de la idea con la experiencia, siempre que el individuo lograra aplicar creativamente sus energías sobre las fuerzas desconocidas del desarrollo de la historia. Sin embargo, el conjunto de fuerzas que la historia desencadena no es homogéneo ni lineal y cabe esperar también que la relación entre individuo y proceso no sea más que “generar y perecer” (Humboldt, 2002: I, 585). Para Humboldt es imposible que, en su perspectiva organicista y dramática de la historia universal (*Weltgeschichte*), el individuo se sustraiga a un proceso conjunto: “ (...) en los estados anómalos de vida, como en ciertos tipos de enfermedades, hay sin duda una analogía con las tendencias que surgen de repente o poco a poco sin causas explicables y que parecen seguir sus propias leyes, y se refieren a una conexión oculta con todas las cosas. Esto se fundamenta en muchas observaciones, pero puede tomar mucho tiempo antes de que pueda ser útil para la historia” (Humboldt, 2002: I, 604).

popular que, en ese sentido, es un objetivo más espiritual que revolucionario y, sin embargo es liberador, porque anuncia el futuro de una clase que debe lograr manifestarse con autonomía política. La liberación por el lenguaje es, entonces, un proceso continuo, progresivo y espiritual y solo después de la necesaria conciencia podría plasmarse en un programa.

“Der Heckebeutel” es una pieza de prosa política en la que subyacen elementos semánticos del cuento maravilloso en un procedimiento de recuperación del potencial transformador del género, concentrado en la multidimensionalidad y en el final abierto y no en la proclamación de la libertad del artista.²⁶ Sin embargo, más que estructurales, esos recursos son temáticos, refieren a una potencial inversión de la realidad y de sus carencias y mágicamente dejan entrever la recreación de la muerte y de la vida a través de la renovación del dinero y del lenguaje. A su vez, el vínculo familiar propio del relato maravilloso primero es confirmado y luego resignificado, politizado. La maternidad tradicional se destruye y el fruto de la concepción también fenece, pero el vínculo persiste en un mandato simbólico e ideológico: una anciana herborista es responsable de sus nietos a los que sustrae de la responsabilidad del Estado, a la vez que pretende cumplir en su justa medida con la corona. Esta segunda maternidad se consolida en la conciencia de la opresión, de la carencia y en la creencia de que Dios facilita un instrumento de liberación.

26 Para Zipes (1975: 131) fue de hecho por la narrativa del *Märchen* que artistas burgueses como Chamisso y Eichendorff reconocieron la necesidad del cambio social, reutilizando motivos del cuento popular (*Volksmärchen*), por medio de los que —en el prolongado período de prohibiciones que se inicia con las guerras napoleónicas— es posible abordar las crisis políticas y sociales evitando la censura, si bien eso conducía a una irremediable “interiorización” de los conflictos que ya había reconocido Haferkorn (1974: 114). También es necesario señalar que en el primer Romanticismo, aunque el contraste de intereses entre *Kunstmärchen* y el *Märchen* compilado y estilizado por los Grimm fuera real, ambos tipos de producciones exteriorizaban en mayor o menos medida conflictos “reales”, producto de las transformaciones económicas y sociales. *El cuento maravilloso de Klingsohr*, de Novalis, y *Los músicos ambulantes de Bremen* pueden ilustrar de diferentes maneras la desesperación y el hambre ante los que se levanta el deseo de otra realidad.

En la conclusión que añade Brentano von Arnim a la segunda versión del texto, reafirma la crítica social que descansaba en la evidencia aportada por la anciana y hasta ese momento matizada por su admiración. La crítica a la situación de la mujer y de los pobres frente a una monarquía que agudizó el drama de la exclusión lleva a la autora a consolidar el marco político del texto: mujeres y hombres jóvenes son explotados y mueren indistintamente en la hambruna, en guerras revolucionarias o restauradoras; pero frente a esas imágenes panorámicas de una sociedad que inicia su proceso de modernización industrial, “los señores del mundo” (ibíd.: 553) son espectadores privilegiados que, sin embargo, no esperan una respuesta unificada de los oprimidos. En una carta al Magistrado de Berlín, en 1847, y en relación con el proceso iniciado por rechazar los fueros del Estado prusiano para ejercer su poder de censura sobre su editorial, Bettine Brentano von Arnim se refiere a la pobreza para señalar la deuda que la comunidad mantiene con los oprimidos y, más allá de la idealización de sus virtudes, se destaca el señalamiento, no de un conjunto pasivo frente a la injusticia sino de una clase dinámica y activa:

En cuanto a su último comentario, de que no hay ninguna razón para facilitarme la ciudadanía como un homenaje, reconozco que yo misma puse a la burguesía por encima de la nobleza. Estará de acuerdo con eso. Asimismo, sitúo todavía más alto a la clase del proletariado, sin cuyas fuerzas de carácter, en gran medida innatas para resistir el sufrimiento en la abnegación y la carencia de medios de subsistencia, menos de lo fructífero se desarrollaría para el bien de todos. El tesoro de los pobres reside en la innata riqueza de la naturaleza (Brentano von Arnim, 1995b: IV: 578 y ss.).

Si el sentido del cuento maravilloso es pleno con la ruptura del encantamiento y con la puesta en evidencia de un

reverso del mundo (Zipes, 1975: 118), el relato de Brentano von Arnim sugiere un reencantamiento por el lenguaje. Dicho de otra manera, la autora presenta un desvío en el camino de la realidad. El capitalismo inhumano pone en funcionamiento un mecanismo perverso y transgresor de la naturaleza, pero aunque la fuerza que puede contrarrestar ese proceso incesante es humana, es una facultad de origen divino. En el espacio de la realidad, elementos subversivos del cuento maravilloso subyacen a la prosa política, se liberan del control y de la censura propia del cuento maravilloso artístico (*Kunstmärchen*) que se desarrolla con el crecimiento de las ciudades, con el afianzamiento de su cultura y de las diferencias sociales²⁷ y, por otro lado, el texto también suspende el marco de consagración de los intereses formativos y políticos de las clases medias (Richter y Merkel, 1974: 22). Es terreno vacante el que los intereses dominantes a menudo ocupan en un relato popular incorporado a la cultura letrada; Bettine Brentano von Arnim devela allí con “Der Heckebeutel” una realidad inocultable e inquietante: que aunque la estructura económica se ha transformado poderosamente, los mecanismos de explotación no difieren grandemente de los de la dominación feudal, tal como se infiere del recorrido histórico trazado por las muertes familiares,²⁸ y que, así como se intentó solapar la importancia social del relato popular, reduciéndolo a una fuente oral para un trabajo filológico o artístico posterior, y en todo caso como

27 Aunque resulte evidente la transformación estilística a través de las dos versiones, es claro que Brentano von Arnim intenta conservar, si bien no íntegramente el estilo de la narradora, sí, en cambio, la finalidad subyacente de narrar a la vez que persuadir. Al estilo más llano del primer escrito, que sugiere el cuidado de un documentalista, le sucede una estilización que conserva la función política del discurso de la anciana.

28 Esas muertes señalan la materialidad de la historia en la vida de la anciana; todas ellas están motivadas por un conflicto militar, o bien son productos accidentales de un orden económico injusto. Esto es así aun cuando entre las muertes de la infancia y las de su vejez media una significativa transformación de la estructura social y económica (Zipes, 1975: 129).

monumento de integración nacional, el cuento maravilloso, indefinido, pero a la vez delimitado con el sólido contorno del texto político, vuelve para ser escrutado, discutido en los salones burgueses. En él, una narradora golpea a la puerta de una escritora burguesa que espera el momento en que la monarquía sepa renunciar al violento despotismo, y que en un magnánimo gesto ilustrado abrace una constitución federal y el interés común; pero la anciana trae consigo relatos que denuncian la inutilidad de esa esperanza, y contra eso anuncia la liberación por el lenguaje y la necesidad de la integración no ya nacional, sino de los oprimidos.

Gottfried Keller: *Pancracio, el huracán y Doña Regula de Amrain y su pequeño*

Martín Koval (Universidad de Buenos Aires)

1. Introducción: la idea clásica de formación (*Bildung*)

Pancracio, el huracán y Doña Regula de Amrain y su pequeño son dos narraciones singulares dentro del ciclo *La gente de Seldwyla*.¹ En efecto: son las que tienen menos características propias de la novela corta (*Novelle*).² Se trata más bien de “novelas³ en

-
- 1 El primer tomo de esta colección de novelas cortas se publicó en 1856; el segundo, en 1874. Todas las narraciones que componen el primero fueron escritas en 1855, las del segundo fueron concebidas por Keller ya en 1857, con la excepción de *El traje hace a la persona*, que data de fines de la década de 1860 (Kaiser, 1981: 270).
 - 2 La *Novelle* o novela corta es definida por Goethe en sus conversaciones con Eckermann del 29 de enero de 1827 como un “acontecimiento inaudito” que ha tenido lugar (Eckermann, 1963: 182). Los personajes, por otro lado, comenta Vedda, son “paroxísticos”: están desprovistos de los matices psicológicos propios de los personajes de una novela, son “representantes por antonomasia de la especie a la que pertenecen” (2001: 14). En esta línea, Isabel Hernández considera que, por ejemplo, *Pancracio, el huracán* se aleja del tipo de “novela corta” propia de la época de Goethe y del Romanticismo, en la medida en que Keller no lo muestra a Pancracio “como un carácter fijo, sino variable, cambiante; profundiza en él hasta en los rasgos psicológicos más delicados” (1996: 54). Con todo, Kaiser señala que “también [para *Pancracio, el huracán y Doña Regula de Amrain y su hijo menor*] puede hacerse valer el carácter de novela corta, pues en ambos casos las historias de desarrollo y de educación están llevadas a un extremo casi paroxístico: en *Pancracio*, por el hecho de que un león humanice al héroe, cosa que no habían podido producir en él los seres humanos; en *Doña Regula Amrain*, por el hecho de que el niño reemplaza al padre y degrada a este a la condición de hijo” (Kaiser, 1981: 272).
 - 3 En la novela lo importante es la “configuración de las interrelaciones dialécticas entre el individuo y la comunidad a través de la cual emerge el carácter en tanto productor y producto de sí mismo y de la realidad externa” (Vedda, 2001: 10).

pequeño”, “complementos de *Enrique el verde*”,⁴ en el sentido de que sus protagonistas sufren un “desarrollo”, que se realiza “por medio de una interrelación con el mundo”.⁵ Esto es, en otras palabras: son dos narraciones que ponen en escena el problema de la formación.

De modo que, si bien presentan algunos elementos propios de la novela corta –como, fundamentalmente, puntos de giro (*Wendepunkte*)⁶ y objetos simbólicos (*Ding-Symbole*) –,⁷ han de ser estudiadas como variantes de *Enrique el verde* o, mejor, como novelas cortas de formación (*Bildungsnovellen*), a partir de una consideración de conceptos propios de la teoría de la novela de formación (*Bildungsroman*) y no a partir de su vinculación con la historia de la *Novelle* de la cual, con todo, heredan algunos rasgos.

La idea de formación surge en Alemania como tergiversación de la noción rousseauiana y crítico-cultural de *perfectibilidad* (J. F. Blumenbach y Herder⁸ fueron, desde esta óptica, entre otros, los principales culpables de la recepción interesada de Rousseau) (Vosskamp, 1990: 69). En su acepción herderiana,

4 Keller escribió *Enrique el verde* en 1854-1855. En 1879-1880, sin embargo, la reescribió y publicó una segunda versión, claramente más conciliadora que la primera: si en la versión temprana Heinrich muere joven, en gran medida por la culpa que siente ante la muerte de su madre, de la que se cree responsable por su propia inmadurez, en la segunda versión logra sobrellevar su sentimiento de culpa y encuentra un trabajo en su patria, además de una compañera de vida, Judith, a quien conocía de sus tiempos de adolescente. Kaiser sostiene que *Pantracio, el huracán* es un *Entwicklungsroman* (novela de desarrollo) a la manera de *Enrique el verde* (Kaiser, 1981: 285) y Ermatinger compara explícitamente *Doña Regula Amrain y su hijo menor* con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, esto es, el modelo por excelencia del subgénero *Bildungsroman* (Ermatinger, 1990: 317).

5 Cf. Breitenbruch (1968); aquí: 84.

6 Esto es, el punto de giro (Vedda, 2001: 17).

7 La “larga barra de cortina coronada por una gruesa bola dorada” (1947: 121) y el “vestido más lindo y costoso” de Regula (ibid.: 127) son objetos simbólicos importantes en *Doña Regula de Amrain y su hijo menor*, así como, en *Pantracio, el huracán*, la piel de león que el protagonista lleva de regreso al hogar (1978: 17).

8 Este naturalista introdujo la noción de “instinto formativo” (*Bildungstrieb*), en su trabajo *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, de 1781 (Vosskamp, 1990: 71). J. G. Herder es importante por sus trabajos *Journal meiner Reise im Jahre 1769* (1769), *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) y su *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784).

la formación supone un desarrollo armónico del individuo en el tiempo mediante el cual, simultáneamente, dicho individuo despliega sus aptitudes innatas y se integra a una sociedad. La optimista *Bildung* opera sobre la base de una “teleología natural”, esto es, la idea de un proceso natural que conduce, por etapas, de la inmadurez a la madurez, de la naturaleza a la civilización, de la imperfección a la perfección. Habría, en todo individuo humano, un natural “instinto formativo” que, a partir del estímulo de la experiencia, despliega, cual si se tratara de un organismo vegetal, la personalidad humana madura.

En el contexto de la Alemania posterior a la Revolución Francesa, en el Clasicismo, de la mano de Goethe y Schiller, el concepto resulta asimilable a la idea de la educación estética (Jauss, 1986: 72). Como muestra Jauss, la educación por el arte supone la superación de la educación natural de Rousseau. La contradicción entre naturaleza y cultura, elevada al estatuto de aporía en este último (y visible en un libro como el *Émile*, en el que se resalta la necesidad de apartar al “héroe” de la sociedad con el fin de volverlo apto para vivir en ella), queda resuelta en, por ejemplo, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, por medio del teatro, que se revela como el medio por el cual el individuo puede ser educado *en* sociedad y *para* la sociedad. El teatro, dice Jauss citando a Körner en su *Horenbrief*, es “el puente que conduce del mundo real al ideal”: conduce al hombre, por medio del aprendizaje de lo bello a lo útil, a la vida moral (Jauss, 1989: 47).

En el contexto de finales del siglo XVIII, en general, y en el Goethe clásico, en particular, la idea de formación implica pensar en una entelequia y en una leibniziana “armonía preestablecida”,⁹ que asegura que la maduración

9 Ferrater Mora define así este concepto: “Leibniz llamó armonía preestablecida a la forma como tiene lugar la relación entre las mónadas que, por no tener ‘ventanas’, no está sometida a una interacción directa e inmediata por efecto de la influencia mutua, ni a una intervención constante de Dios (...), sino que [aquella], siguiendo solo sus propias leyes, que ha recibido con su ser, concuerda, sin embargo, con la otra, lo mismo que si hubiera recibido influjo mutuo” (Ferrater Mora, 1958: 109).

multidimensional del individuo –la personalidad se desarrolla en los distintos planos de la existencia humana– conduzca armónicamente al entendimiento con los otros individuos, a la integración social.¹⁰ Es por esto que resulta paradójica la postulación de una educación “dirigida”, tanto en el Schiller de las *Cartas sobre la educación estética* (1795) como en el Goethe de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796). La existencia de la “Sociedad de la Torre”, en este último caso, implica que la confianza goetheana en la armonía preestablecida, al menos, no era total (íd.).

Más allá de esta paradoja, con todo, sea que se considere que en la novela goetheana opera una armonía preestablecida o que, como hace Schiller, se piense que la motivación de la existencia de la Sociedad de la Torre es el hecho de que esta vela por que “el resultado [del desarrollo formativo de Wilhelm] sea mejor que aquel al que podría llegar la naturaleza meramente librada a sí misma” (carta a Goethe del 8 de julio de 1795) (Schiller y Goethe, 2005: 237), se puede decir que lo central, a la hora de pensar la idea de formación clásica que funda la novela de formación es la presencia de una “providencia inmanente al mundo” (Jauss, 1989: 47) que posibilita que el camino de prueba y error en que consiste el desarrollo del individuo no pueda implicar una frustración, una pérdida demasiado grande para el sujeto, esto es, que asegura que el despliegue de la idea de sí que habita al interior de todo individuo coincida armónicamente con la socialización (Zierleyn, 1999: 180).

2. Tipos de renuncia

La idea de formación está íntimamente vinculada, además, al concepto de *renuncia* (*Entsagung*) del héroe, esto es,

¹⁰ Zierleyn (1999: 180).

al acto mediante el cual este reconoce la necesidad de participar del todo social y superar, así, sus conflictos con el mundo. Se renuncia, por lo general, a la pasión (*Leidenschaft*) o al instinto (*Trieb*), es decir, a la naturaleza interna, a fin de que esta pueda ser domesticada por la cultura;¹¹ en su *Werther* (1774), Goethe ilustra un tipo de héroe incapaz de renunciar a la permanencia egocéntrica en el mundo de los sentimientos individuales. Con todo, el espectro abarcado por la renuncia es más amplio: es posible renunciar, como resulta perceptible al estudiar la obra de Keller, a la “inmadurez” o al “aislamiento”, a la tendencia a percibir idealizadamente la realidad, a la comodidad filistea de no participar políticamente en la comunidad, etc.¹²

Si la renuncia es común a toda novela de formación – entre otras razones, es por esto que no puede hablarse de novelas de formación románticas–, el estudio del modo en que la misma se lleva a cabo permite encontrar diferencias significativas. En general, puede hablarse de cuatro posibilidades.

En primer lugar, la renuncia puede ser positiva y conducir a una reconciliación entre el individuo y la comunidad. La novela de formación clásica pone en escena, idealmente, este tipo de renuncia, que supone, como dice Lukács en su *Teoría de la novela* (1914-1915; publ. como libro en 1920), que el individuo solitario no es sino “una realidad provisoria”, a ser superada por medio de un proceso de “ajustamiento mutuo y de un acostumbamiento recíproco entre individuos hasta entonces solitarios y egoístamente

11 Si bien está presente ya en el Clasicismo y en el *Biedermeier*, es en la literatura del realismo que el tópico adquiere plena relevancia. Titzmann menciona algunos ejemplos para él paradigmáticos: las narraciones de Stifter, *El Inmense* de Storm y, de Keller, las novelas cortas *Ursula*, del ciclo *Novelas de Zürich*, y *Dietergen, Romeo y Julieta en la aldea y Pancracio, el huracán*, del ciclo *La gente de Seldwyla* (Titzmann, 2002).

12 La idea de renunciar al “aislamiento”, a la “soledad”, esto es, de aceptar los lazos sociales que unen a los individuos entre sí, con todo, parece abarcar todas las restantes posibilidades.

limitados a sí mismos” (1971: 145). Lejos de implicar un empobrecimiento para el individuo, redundante en una ganancia, ya que le permite acceder a un estadio superior en su desarrollo progresivo hacia la madurez. No se trata de ningún modo de aniquilar la individualidad a fin de resultar útil al ser social. Lukács concluye, en esta línea, que el tema de la novela de formación es “la reconciliación (*Versöhnung*) del hombre problemático –dirigido por un ideal que es para él vivencia– con la realidad concreta y social” (ibíd.: 143).

Se trata del ideal goetheano de renuncia, representado, entre otras obras, en su *Wilhelm Meister*, en sus *Conversaciones de emigrados alemanes* (1795) y en su *Novela corta* (1818). Como explica Lukács en su artículo enciclopédico “La novela” (1934), la reconciliación del Goethe clásico representa un intento por restablecer el “héroe positivo” del *epos* homérico por medio de un “punto medio” (*Mitte*) (1981: 23). “La unión inmediata de lo privado y lo público en la *polis*”, condición de posibilidad de “la unidad inmediata de lo universal y lo individual, de lo típico y lo individual en los personajes del *epos*” (ibíd.: 28 y ss.), conviven, según el filósofo húngaro, en la Antigüedad, con la autonomía humana. La acción heroica del individuo autónomo, no sometido [aún] al “dominio de poderes sociales abstractos” (ibíd.: 24), es, paradójicamente, la acción de toda una comunidad en contra de un enemigo externo. Pues bien, esta noción de “héroe positivo” es restituida, según Lukács, por el Goethe clásico de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* por medio de la conciliación final de los intereses de Wilhelm Meister con la obligación social (no importa aquí, pero Lukács comenta que la reconciliación goetheana solo puede realizarse al precio de no comprender las contradicciones inherentes a la sociedad capitalista; en particular, el hecho de que el desarrollo del ser social conduce, en ella, a la degradación del individuo por la división del trabajo).

El caso de Fritz Amrain, por su parte, permite pensar en una segunda posibilidad. Fritz, como Wilhelm, renuncia positivamente, pero no se reconcilia con la comunidad, pues ella está corrompida.

En tercer lugar, contrariamente, la renuncia del héroe puede ser negativa, esto es, puede realizarse en detrimento del sujeto, puede entrañar una excesiva pérdida para el ser humano individual. La consecuencia de este tipo de renuncia es que el héroe se integra sin ideales, fracasado, a la sociedad. Es decir, se convierte en filisteo, acepta la coexistencia con otros seres humanos, pero no conforma con ellos una comunidad de destino. Este es precisamente el modo en que G. W. F. Hegel entendió en general a la novela. En sus *Lecciones sobre estética* (1820-1829) da cuenta, precisamente, de una idea negativa de renuncia y de una “mala” integración. Dice allí que los héroes de la novela moderna, a diferencia de los caballeros medievales,

son particularmente jóvenes que deben arrostrar el curso del mundo, el cual se realiza a sí en vez de sus ideales (...); y tienen por una desgracia que haya en general familia, sociedad civil, Estado, leyes, profesiones, etc., pues estos respectos sustanciales de la vida se oponen cruelmente con sus barreras a los ideales y al derecho infinito del corazón (2007: 434).

La novela, dice Hegel, tiene que poner en escena la necesidad de la limitación de ese “derecho infinito”. “Los años de aprendizaje” del héroe, precisamente, suponen un proceso en el cual el héroe “escarmienta”, “se form[a] con sus deseos y opiniones en las relaciones subsistentes y la racionalidad de las mismas, entr[a] en la concatenación del mundo y consig[ue] en ella un puesto adecuado”, y, finalmente, “se convierte en un filisteo tan bueno como los demás” (ibíd.: 434 y ss.).

Heinrich, en la segunda versión de *Enrique el verde*, así como Pancracio, realizan este tipo de renuncia: si bien su aprendizaje tiene un momento positivo en el que superan su aislamiento mediante la comunicación de los sentimientos, con todo, su integración a la sociedad se lleva a cabo a un precio demasiado alto; esta los convierte en filisteos, en seres individualistas, pequeñoburgueses sin espíritu ni ideales.¹³

Existe, finalmente, una cuarta posibilidad: lo que Wolfgang Lukas llama la “neurotización” del modelo de la renuncia. Para Lukas este rasgo es propio de la literatura del realismo a partir de 1850: ya no habría una elección de parte del personaje, que decide voluntariamente renunciar a la pasión para hacerse socialmente útil, sino, directamente, un miedo a la relación con el otro (2002: 143), una represión *a priori* del deseo. La renuncia, la superación del aislamiento, en este caso, no se lleva a cabo, lo cual impide la integración social. Heinrich, en la primera versión de *Enrique el verde*, representa paradigmáticamente esta posibilidad.

3. *Novela corta*, de Goethe: dos tipos de renuncia

El contraste entre una renuncia aniquiladora de la individualidad a partir de la rigurosa ética kantiana, de un lado, y una renuncia positiva por medio de una “educación estética”, del otro, es el tema de la *Novela corta* de Goethe, de 1828, que influyó en Keller, sobre todo en su *Pancracio, el huracán*.

El protagonista, Honorio, mata a un tigre con un disparo en la cabeza, queriendo, al mismo tiempo, aniquilar su inclinación por la princesa. La piel de la fiera, piensa el bravo joven, ha de lucirse en el trineo de esta última “el próximo

13 Ver Lukács (1970: 200); ver también la carta de Schiller a Goethe del 3/7/1796.

invierno”, como símbolo, a decir verdad, de una renuncia a la princesa, ya desposada y, por lo tanto, prohibida (Goethe, 1992: 25). Sin embargo, este gesto, que simboliza, en la novela corta de Goethe el aniquilamiento de la pasión por la razón, es mostrado como erróneo y perjudicial por los propios sucesos del relato.

En efecto, cuando se presenta la nueva amenaza, el león, la voluntad de Honorio queda relegada ante la aparición de la cuidadora del tigre muerto y el niño con su flauta. El canto del infante (“Pues el Eterno domina la tierra, / sobre el mar reina su mirada; / los leones deben convertirse en corderos, / y la ola retrocederá”, *ibíd.*: 30) reemplaza la escopeta de Honorio y simboliza la renuncia positiva a la inclinación natural excesiva. En efecto, cuando el niño sale de la cueva con la fiera, como hipnotizada, caminando detrás de él, el resto de la comitiva piensa que el animal “no parecía el vencido, pues su fuerza permanecía oculta en su interior, sino el amansado, como aquel que se había entregado pacíficamente y por voluntad propia” (*ibíd.*: 32). De modo que esta segunda renuncia a la animalidad, a la pasión desenfadada, supone, a diferencia de la violencia de la primera, un proceso consciente e intencional, de apaciguamiento con la ayuda del arte,¹⁴ esto es, una reconciliación de los opuestos y no una destrucción del sentimiento por la razón. Se trata de una concepción positiva, optimista, de renuncia.¹⁵

14 En *Conversaciones de emigrados alemanes* (1795), por su parte, la renuncia a las inclinaciones egoístas e individualistas –cuyo predominio habría conducido a la Revolución Francesa– es la condición de posibilidad de la sociedad humana.

15 En Goethe –se alude sobre todo a sus *Años de peregrinaje de Wilhelm Meister*– y, en general, en todo el período que va de 1820 a 1830, dice Lukas, los personajes eligen renunciar, no se ven obligados a ello: lo hacen porque entrevén, en ese gesto, una ganancia, el acceso a un estadio superior en el camino hacia el pleno despliegue de la subjetividad (Lukas, 2002: 116 y ss.).

4. Renuncia y aprendizaje en la estética realista de Keller

En *Pancracio, el hurraño* la inclinación “natural”¹⁶ a la que el héroe debe renunciar es, precisamente, la hurraña, la hosquedad. No se trata en este caso, como en Honorio, de una pasión desenfrenada, sino de una inclinación caprichosa que tampoco tiene límites y que, como aquella pasión –piénsese en el *Werther*–, impide la integración social. Lo cierto es que Pancracio supera su inmadurez y se integra, al final del relato, a la sociedad: se muda con su madre y hermana a la capital del cantón, donde “tuvo la oportunidad de ser útil a su patria, aplicando allí su experiencia y conocimientos, respetado tanto por su habilidad como por su (...) afabilidad, pues nunca más [recayó] en la hosquedad de antes” (Keller, 1978: 48).

Fritz Amrain, por su parte, lleva a cabo distintas renunciaciones a fin de convertirse en un buen ciudadano y padre de familia: son ilustrativos los episodios de la excursión militar al cantón vecino, de un lado, y de los comicios, de otro, en los que el joven Fritz renuncia, respectivamente, a su “voluntarismo” egocéntrico y a su “filisteísmo”, lo cual no solo lo convierte en un ejemplo formativo para su propio padre, sino que también asegura “que aun los numerosos hijos de Fritz quedar[a]n al amparo de toda ruina” (1947: 155).

4.1. Comunicación y discernimiento de la realidad

La capacidad de hablar, de comunicarle los sentimientos al otro, implica, en *Pancracio, el hurraño*, una renuncia,

16 Es posible pensar que, en Keller, “natural” no quiere decir exactamente “innato”. Se trata más bien de una conjunción entre rasgos efectivamente innatos de la personalidad, de un lado, y rasgos adquiridos en los primeros años de vida, hasta el momento en que se entra a la adolescencia, de otro. La infancia sin orientación paterna, además de ser un motivo autobiográfico, es un verdadero *Leitmotiv* en toda la obra de Keller, y no parece ser una determinación que influye sobre unos rasgos innatos de sus personajes, sino, más bien, una determinación que los constituye en el origen, que les da una personalidad perniciosa, autodestructiva, a ser o no positivamente superada.

fundamental, al aislamiento.¹⁷ Si bien en este punto la maduración de Pancracio se manifiesta en su relación con su madre y su hermana,¹⁸ con todo, el habla, la expresión del sentimiento por la vía oral, adquiere importancia en la novela corta sobre todo en relación con Lidia, la mujer de la que se enamora en las Indias Orientales.

Se sabe que Lidia es uno de los retratos que Keller hizo de una de las mujeres a las que amó en su vida. El modelo es Betty Tendering –la cuñada de un amigo suyo, Franz Duncker, un famoso editor con quien, sin embargo, no tuvo relación comercial alguna–, de quien Keller se enamoró, sin ser correspondido, en el último año de su estadía en Berlín, más precisamente, en el invierno de 1854-1855.¹⁹ Además de quedar inmortalizada en la figura de Lidia, sin embargo, Betty sirvió de modelo de otros dos personajes femeninos de Keller: Dorotea Schöpfung, en *Enrique el verde* y, de nuevo, Dorotea, en *El canastillo de flores de Dorotea*.²⁰

17 En general, en todo el ciclo *La gente de Seldwyla*, así como en *Enrique el verde*, la capacidad de hablar es representada como la facultad humana por antonomasia y, en ese sentido, índice de la felicidad o infelicidad del héroe. En la novela corta *El traje hace a la persona* el acto de callar hace que el sastre se enrede en una red de mentiras de la que solo se libera, al final, mediante la palabra, con la verdad. La situación es más extrema aún en *El gatito espejo*, en donde la narración oral le da a Espejo la posibilidad de seguir con vida, al estilo de *Las mil y una noches*.

18 Como muestra Kaiser, la madurez de Pancracio se revela en el hecho de que, en sus viajes, ha adquirido la capacidad de comunicar mediante el arte narrativo oral, del cual son oyentes privilegiados y exclusivos su madre y su hermana (Kaiser, 1981: 273). En otro orden de cosas, Walter Benjamin sostiene que, para uno de los tres tipos básicos de narrador, son el viaje y la experiencia que en él se adquiere los que otorgan autoridad. Se puede sostener que, si bien en *Pancracio, el huracán* ha desaparecido la comunidad de oyentes –madre y hermana se quedan dormidas durante el relato de Pancracio–, con todo, el protagonista del relato de Keller adquiere un saber que puede ser volcado en beneficio de la comunidad. En este sentido, Pancracio parece hallarse a mitad de camino entre el narrador tal como es estudiado por Benjamin y el individuo solitario característico, para este último, de la Modernidad (Benjamin, 1986).

19 Ver Breitenbruch (1968: 80 y ss.). En los pocos meses que median entre este episodio y el verano de 1855, Keller escribió el primer tomo de *La gente de Seldwyla* (Cf. Hernández, 1996: 34).

20 *Dorotheas Blumenkörbchen* es una de las narraciones que componen el volumen *Siete leyendas*, ideado por Keller en Berlín en 1855, redactado, ya en Zúrich, en 1857-1858 y publicado en 1872 (ver Ermatinger, 1990: 399).

Un estudio comparado de las relaciones de Pancracio y Lidia, Heinrich y Dorotea, y Teófilo y Dorotea, en cada una de las respectivas narraciones, permite entender la importancia que le da Keller a la comunicación oral del sentimiento como medio para establecer una relación adecuada entre el mundo interior y el exterior, es decir, para desengañarse respecto de lo que puede ser una distorsión perceptiva de la realidad: para renunciar en un sentido al menos parcialmente positivo. Pancracio, Heinrich y Teófilo son “repeticiones” (Erma-tinger, 1990: 397) de un mismo tipo humano y están insertos en situaciones análogas; en el primer caso, con todo, la comunicación permite un desarrollo más positivo, conduce a la integración social, mientras que en los casos de Heinrich y Teófilo la incapacidad para establecer una buena comunicación destruye las esperanzas de felicidad en los protagonistas, los aliena de la sociedad.

La “neurotización” del modelo (Lukas, 2002: 143) en la relación de Heinrich con Dorotea Schöpfung se verifica en el hecho de que, directamente, aquel se revela incapaz de comunicarle su amor: enmudece, se encierra en su mundo interior.

Como señala Lukas, para que la renuncia pueda implicar una ganancia para el sujeto –lo cual es propio de la época de Goethe– en tanto superación de un estadio de desarrollo signado por la fijación egoísta en el mundo de los propios sentimientos, el individuo tiene que poder expresarle estos últimos al objeto de su amor.²¹

En *Enrique el verde*, Heinrich logra entender esto a partir de una canción que interpreta la feuerbachiana²² Dorotea en

21 Lukas agrega que además tiene que poder gozar de la dicha de ese amor al menos por un corto o incluso insignificante segmento temporal (2002: 118).

22 Tanto el conde por cuya residencia pasa Heinrich antes de volver a su casa en Zúrich como su sobrina Dorotea son convencidos seguidores de Ludwig Feuerbach y su idea de que no existe la inmortalidad. Heinrich, en las conversaciones con ellos, se vuelve feuerbachiano. Es significativo que el héroe vincula el objeto de sus deseos amorosos, Dorotea, con la doctrina de la mortalidad humana. Para este tema, ver Arvon (1966).

el piano, su “canción de primavera”: “Florece, cristo helado / mayo²³ está por llegar, / estarás muerto para siempre / si no floreces aquí y ahora” (1953: 559). Al día siguiente, Heinrich revela sentir una “opresión” en su pecho (ibíd.: 561). Perdido en serias elucubraciones y en sus emociones de minusvalía, Heinrich no logra expresarle sus sentimientos a Dorotea. Muchos meses después, cuando se halla ya de regreso en su casa, recibe una carta del conde en la que este le dice que “si hubieras aprovechado tu tiempo aquí y si te hubieras dado cuenta [de que no le eras indiferente a Dorotea], ella habría sido tuya” (ibíd.: 594).

El desenlace trágico de la primera versión de la novela, la infelicidad de Heinrich, su suicidio como signo de una incapacidad de integración social, están estrechamente vinculados al sentimiento de una “vida no vivida”, en particular a partir de los sucesos en casa del conde y su sobrina.

Teófilo, por su parte, secretario particular de un gobernador, “como Pancracio”,²⁴ enamorado de Dorotea, la hija de un noble romano que había aceptado la nueva religión, el cristianismo (igual que el conde en *Enrique el verde* se había convertido a la “religión” feuerbachiana), “era un hombre instruido y correcto, [pero] los pesares de su infancia habíanle formado un carácter desconfiado y huraño” (1966: 98). Dorotea, cansada de que Teófilo no tomara la iniciativa, procura incitarlo mostrándose en exceso amable con Fabricio, el noble para quien trabajaba Teófilo. Un día, en un lugar apartado de la casa de campo de sus padres, Dorotea le muestra a este un vaso artísticamente trabajado. Teófilo, que no ve que “en el rostro de la joven leíase la alegría de ver tan cerca de ella a su amado” (ibíd.: 100), tampoco comprende la broma que le hace Dorotea, que le dice que el vaso era un regalo de Fabricio.

23 Es decir, la primavera.

24 Ermatinger (1981: 397).

De esto resulta que Teófilo, avergonzado y nervioso, deja “caer al suelo el precioso vaso, que se hizo añicos”, y se va abruptamente del lugar y de la región.²⁵ Solo un suceso maravilloso, una vez muerta Dorotea, le revela al protagonista la verdad, cuáles eran los sentimientos reales de ella hacia él. Como explica el narrador, la tragedia amorosa tiene que ver con el hecho de que “los antiguos olvidaron nombrar junto a Eros a la envidiosa divinidad que en el momento decisivo (...) echa un velo sobre los ojos de los amantes y deforma en sus labios el sentido de las palabras” (1966: 100).

Es a la luz de todo esto que la escena de la declaración de amor de Pancracio resulta significativa y, en contraste, positiva: es uno de los puntos de giro de la novela corta en que “lo aparente es sustituido por lo real” (Vedda, 2001: 17); esto es, en la cosmovisión de Keller, el punto en el cual los pensamientos e ideas son corregidos o verificados por la realidad concreta.

Lidia, si bien actúa vilmente, resulta positiva para Pancracio, pues lo obliga a exteriorizar sus sentimientos –precisamente lo que, en contraste, no pudo hacer la bien intencionada Dorotea con Teófilo–, al preguntarle: “¿Qué pedazo de madera lleva en el pecho, en vez de corazón?”. Pancracio, en efecto, le cuenta toda su historia y le expresa su inclinación por ella “con una elocuencia que nunca antes había sospechado en mí” (1978: 37).

El desplante que sigue a esta declaración de amor que, en tanto comunicación efectivamente lograda supone una renuncia positiva al egoísmo de la incomunicación, está provisto de fuerza formativa: Pancracio, en efecto, extrae las siguientes conclusiones del episodio: “¡Esto te sucede por tu desgraciada manía de ser hosco!”, se dice a sí mismo: “si desde el comienzo hubieses hablado a veces con ella (...) habrías advertido qué clase de mujer es, y no te hubieras engañado

25 Esto reenvía, como muestra Ermatinger (id.), al abandono del hogar por parte de Pancracio, ante la burla de su hermana Estercita (Keller, 1978: 14).

tan groseramente. ¡Apártate, pues, y dilúyete, bella imagen de viento!” (ibíd.: 41).

Hay aquí un doble reproche: al egoísmo de Lidia, pero también al suyo propio, esto es, a su hosquedad,²⁶ que lo aislaba de los otros seres humanos.

Que Pancracio ha superado su inmadurez queda de manifiesto, a su regreso al hogar, en dos planos: en su comportamiento físico y en su interés por “mirar” a los otros. En primer lugar, la escena del reencuentro familiar luego de los largos años de ausencia del protagonista muestra cómo el ahora coronel, luego de unos instantes en los que observa a su madre y a su hermana desde el dintel de la puerta, se precipita “hacia ellas abrazándolas en un estallido de su corazón apenado” (ibíd.: 17). El contacto físico, sobre todo entre el hijo y la madre, es elocuente en virtud de la sorpresa de esta ante el gesto de cariño de su primogénito. De hecho, el narrador explica que, ya desde pequeño,

aun antes de tener siete años, Pancracio había comenzado a rehuir sus caricias y desde entonces, con áspera tiesura y obstinación, eludía tocar a su madre ni aun siquiera con la mano,²⁷ sin contar que muchísimas veces se había acostado ofendido sin dar las buenas noches siquiera. Por eso, este momento que abarcaba toda una vida, y en que después de treinta años se veía por primera vez abrazada a su hijo, le parecía inconcebible y milagroso (ibíd.: 18).

En segundo lugar, en el camino de regreso al hogar, Pancracio se detiene a comprar velas, porque “había recordado

26 Pancracio compara al egoísmo de Lidia, que es también el de él mismo, con una fiera, con los “tigres” (ibíd.: 38). Esto, evidentemente, anticipa el encuentro con el león, el segundo episodio formativo de esta novela corta.

27 Este es un rasgo que Pancracio comparte con Heinrich, el protagonista de la novela *Enrique el verde*. La diferencia entre ambos estriba en que el segundo no logra superar su aislamiento físico. Su maduración lleva otro signo, de carácter mucho más pesimista.

cuán débil había sido siempre la luz de la mísera lamparita de aceite de pescado”. En virtud de la nueva visibilidad que logra por medio de esta mejora, Pancraccio, la misma noche de su llegada, “aprovechó la clara luz de las velas para mirar las caras envejecidas de su madre y de su hermana”, lo cual, por otro lado, “lo emocionó más que todos los peligros con que se había enfrentado” (ibíd.: 19).

4.2. Renuncia al “voluntarismo” y al “filisteísmo”

Pancraccio se da cuenta, a partir de los episodios de Lidia y el león, de que debe aprender a mirar la realidad, más allá de las apariencias o del deseo y el capricho subjetivos. Esto es precisamente lo que sabe y aplica Regula de Amrain con Fritz: el episodio en que Fritz es encarcelado luego de su irreflexiva e idealista incursión militar –la tentativa militar tiene como objetivo derrocar a un gobierno católico vecino solo por una “necesidad” ideológica de combatir la inclinación religiosa del mismo, sin tener en cuenta las condiciones objetivas que legitiman su poder²⁸ en el cantón vecino es ilustrativo en este sentido de una renuncia al voluntarismo juvenil de Fritz. En la carta clandestina que Fritz le manda a su madre desde la prisión, “la conjuraba a apurarse, pues le resultaba insoportable vivir a merced de hombres tan odiados” (1947: 143). Con todo, Regula decide “aplazar su viaje por algunos días”. Cuando llegó, finalmente, a la ciudad donde está su hijo encarcelado, “se demoró dos o tres días más en una posada” (ibíd.: 144).

Una vez rescatado, Fritz le preguntó a su madre por qué lo dejó voluntariamente más de lo necesario en prisión, y Regula “se echó a reír, alegre y sonoramente”. “El hijo”, prosigue el narrador, “no dijo nada más, y desde ese momento fue evidente que había aprendido algo durante su encierro, porque mostró desde entonces un carácter mucho más serio

28 “Como si un arenque”, anota, irónico, el narrador, “pudiese transformarse en salmón por el sencillo movimiento de arrancarle la cabeza de un mordisco y afirmar ‘¡Esto es un salmón!’” (1947: 138).

y reservado. (...) Se había curado del (...) afán de hazañas formales e irreflexivas” (ibíd.: 145).

En *La señora Amrain y su pequeño* Fritz aprende a “renunciar” también a otra inclinación juvenil: al individualismo político, esto es, al filisteísmo “pequeñoburgués” (Lukács, 1970: 200), al desinterés por la “cosa pública” (Keller, 1947: 150). El desenlace de este último episodio formativo de Fritz, en el que “la vida se le presentaba [ahora] con una faz totalmente distinta de la que todavía mostraba hacía apenas dos horas”, reenvía al ideario ilustrado: Fritz alcanza su madurez a partir de su participación política, lo cual recuerda la postulación de Kant relativa a que la Ilustración implica alcanzar la mayoría de edad, volverse adulto, al hacerse cargo de la “libertad de hacer uso público [de la propia] razón íntegramente” (Kant, 1941: 28); esto es, en los términos de Keller: participar activamente en la organización de la sociedad.²⁹ De modo que, en este último caso, la renuncia implica que Fritz no se convierte en filisteo.

4.3. Renuncia positiva y renuncia negativa

Begemann señala que el cuestionamiento de la realidad, la representación de su percepción y reconocimiento, el problema de percibirla distorsionadamente o de desatenderla por un exceso de imaginación, etc., son preocupaciones comunes a los autores que se inscriben dentro de la época del realismo (2007: 8). En Keller, en particular, esto se verifica a partir del estudio del concepto de renuncia.

Pues bien, como se desprende del análisis de las obras recién comentadas, en la literatura del escritor suizo vuelve a

29 Una de las diferencias fundamentales entre los dos tomos de *La gente de Seldwyla* es que en el primero predomina un tono más optimista, lo cual se verifica en el hecho de que en el prólogo al segundo se dice que “la política en estos tiempos es cosa muerta” (Keller, 1922: III, 8), mientras que en el prólogo al primer tomo se afirma que, si bien predomina la “inconstancia” (Keller, 1922: I, 11), hay “una gran actividad política” (ibíd.: 10).

aparecer la oposición goetheana entre una renuncia positiva y otra negativa.

Pancracio y Fritz, positivamente, y Heinrich y Teófilo, de un modo negativo, aprenden una misma lección: no se puede vivir sin tener en cuenta la legalidad objetiva de la realidad. La manifestación del sentimiento por parte de Pancracio y la participación política activa de Fritz, en particular, son expresión de una renuncia –al egoísmo que supone no mirar la realidad o interesarse solo por la vida privada, respectivamente– en la que residen fuerzas formativas.

Con todo, la relación entre *Doña Regula de Amrain y su pequeño* y *Pancracio, el hurraño* es más compleja; los desarrollos de Fritz y de Pancracio difieren en un aspecto central: el primero se casa y funda una familia; el segundo, en cambio, se queda con su madre y hermana, constituye, también, una pequeña comunidad, pero, a diferencia de la instaurada por Fritz, ella no es utópica, ya que es infértil: Pancracio no tiene descendencia.

A pesar de que Pancracio se integra a la sociedad luego de sus años de aprendizaje, su renuncia es negativa: supone el anulamiento de la dimensión erótica de su existencia. Si se acepta que el león, en *Pancracio, el hurraño*, representa, en realidad, a Lidia³⁰ y, más en general, lo femenino, el modo brutal en que Pancracio lo mata (le dispara dos veces en una oreja y, además, junto a sus compañeros, dice, “tuvimos que hacer pedazos las culatas de nuestras armas en el cuerpo de la fiera”, Goethe, 1992: 25), es símbolo, como señala Kaiser, de una represión despiadada del deseo y no de una reconciliación con

30 Son numerosos los elementos que prueban que el león y Lidia son manifestaciones del mismo “peligro” para Pancracio: pensando en Lidia, Pancracio sale de caza, “pero me olvidaba de hacer fuego, porque cuando iba a apuntar a una presa, pensaba de nuevo en la conducta de esta dama” (Keller, 1978: 30). Por la misma razón, olvida su escopeta en el episodio con el león (ibid.: 46). El propio narrador atribuye a Lidia y al león un valor idéntico: “Toda aquella historia se podía resumir diciendo que allá lejos una mujer y una fiera le habían quitado el vicio de enfadarse” (ibid.: 48), dice, al final del relato.

la realidad exterior. Keller alude al gesto asesino de Honorio con el tigre (ver Kaiser, 1981: 293; Balzer, 2006: 76).

La vinculación entre la represión violenta del deseo por parte de Pancracio, como medio para la socialización –una variante negativa de la renuncia– y la acción de Honorio, mostrada por Goethe como errónea por los propios sucesos del relato, queda clara a partir de la función que tiene, en cada caso, la piel de la fiera. De un lado, la intención de Honorio (“miro esta piel solamente pensando en cómo puede acompañaros en momentos de solaz”, le dice a la princesa a la que renuncia al darle muerte al tigre) es rechazada por la princesa (“¡No seáis impío!” y “me recordaría siempre este espantoso momento”, le responde ella a Honorio, Goethe, 1992: 25), con lo cual la acción de aniquilar a la fiera, esto es, de reprimir violentamente la inclinación natural, es dejada de lado como equívoca. De otro lado, Pancracio se apodera de la piel del león y entiende que “como recuerdo [del episodio en el cual “se curó” de toda “obstinación”] no debe salir de mi poder” (Keller, 1978: 18), con lo cual Keller da a entender que la aniquilación del deseo es vivida como conducta positiva por parte del propio Pancracio.

La represión de toda inclinación erótico-amorosa como clave para la integración social se verifica, finalmente, también mediante la represión del recuerdo de Lidia e, incluso, de su nombre. Madre y hermana se quedan dormidas, significativamente, en el momento en que “Pancracio comenzó a describir a su amada” (ibíd.: 27); y este rechaza, luego, todos los pedidos de aquellas para que contara la historia de nuevo. Al final, Pancracio jura incluso no volver a pronunciar su nombre y, como comenta el narrador, “cumplió su palabra, pues nadie volvió jamás a [oír el nombre de Lidia] de sus labios, y al final parecía como si él mismo lo hubiese olvidado” (ibíd.: 48).

En *Enrique el verde*, Heinrich, enamorado de Dorotea, revela que “me hacía sentir desgraciado” “el poco feliz descubrimiento de que la verdadera pasión (...) echaba a perder la

libertad de la persona y toda autonomía de la razón” (Keller, 1953: 564). Pancracio, ese doble de Heinrich, precisamente, renuncia a todo vínculo erótico-amoroso a fin de madurar e integrarse a la comunidad.

En síntesis, Pancracio no se integra a la sociedad en un despliegue de su personalidad en múltiples perspectivas, según exige la idea clásica de formación y según llegan a hacer, en contraste, los héroes que, como Fritz Amrain, renuncian positivamente. En un caso, pues, la renuncia es negativa y, en el otro, positiva.

Esta diferencia fundamental entre las dos novelas cortas está en íntima relación con otros tres aspectos, los cuales son expresión del modo en que Keller se apropia, en el marco del realismo poético, de la idea clásica de formación: en primer lugar, la función que tienen las madres dentro de cada uno de los relatos; en segundo lugar, la manera en que, en cada caso, se resuelven los conflictos materiales concretos (relativos a la alimentación, el dinero y la vestimenta) y, por último, la existencia o no de aquella “providencia inmanente al mundo” que Jauss ve como principio fundamental de la novela de formación clásica y de la “revolución estética de los años 1795-98” (Jauss, 1989: 46 y ss.) en general.

5. Las madres y sus hijos: determinaciones psicológicas

Las madres son personajes recurrentes en la obra de Keller, y adquieren relevancia a partir de otro motivo omnipresente en su narrativa: el padre ausente o muerto. La falta de una figura paterna entaña, en su cosmovisión, un serio problema formativo para el hijo varón en edad infantil. La madre tiene que asumir, en ese caso, la responsabilidad formativa: su hijo debe aprender a integrarse en la sociedad exclusivamente a partir de su ejemplo.

Al estudiar las madres en el mundo de Keller, queda claro que hay, básicamente, dos modelos, que tienen que ver, a su vez, con un determinado tipo de renuncia: si la señora Regula de Amrain es un modelo positivo, las madres de Pancracio y de Heinrich, así como la del propio Keller, son modelos negativos, se revelan incapaces de responder a dicha responsabilidad, en buena medida porque ellas mismas llevan a cabo una renuncia negativa, destructiva de su propia personalidad.

Titzmann habla de una formación en valores moderados o intermedios (*Mittelwertbildung*) para referirse a las obras del realismo temprano y, en particular, a las novelas cortas de Keller (2002: 475). Se trata, dice aquel, de alcanzar un punto medio entre los extremos de la autoconservación excesiva, de un lado, y el amor desmedido, de otro (ibíd.: 477). Lidia, una mujer egocéntrica, indiferente³¹ al sentimiento de Pancracio, resulta ser, para Titzmann, el extremo opuesto de la “fidelidad incondicional” de la “joven [y] hermosísima [mujer hindú] de apenas dieciséis años” que “quería a todo trance quemarse con el viejo rancio [esto es, su marido muerto]” (ibíd.: 42). Ambos extremos son rechazados por Pancracio y por Keller (Titzmann, 2002: 475). Es por esto último que Pancracio queda soltero:³² en la novela corta el ideal, el punto medio, no queda representado, sino solo aludido.³³

31 “Sentía el amor a sí misma con tanto vigor como si fuese el amor hacia un hombre” (Keller, 1978: 37). Se podría agregar, como modelo de mujer egocéntrica, a la propia madre de Lidia, que, simbólicamente, vive “en una antigua torre” en Irlanda (ibíd.: 24).

32 Para Titzmann, en ciertas obras de Keller se puede observar una valoración peyorativa de la mujer. Así, por ejemplo, en *Ursula*, el personaje femenino encarna la naturaleza excesiva, asocial, sin normas, a la que el individuo masculino debe renunciar a fin de conservar su identidad y ser útil a la comunidad (2002: 474).

33 Tal como es el caso, también, de *Romeo y Julieta en la aldea*, novela corta en la que la inexistencia de un punto medio entre el tipo de vida propuesto por el violinista negro, de un lado, y las condiciones de vida en la codiciosa, triste y moralmente en exceso estricta Seldwyla, de otro lado, conduce a los jóvenes amantes al suicidio.

Más allá de esto, con todo, las consideraciones de Titzmann resultan útiles para pensar en la madre de Pancracio como personaje problemático dentro del relato. La madre, a decir verdad, se asemeja a las mujeres indias; es, como ellas, un personaje que renuncia de un modo tal que su personalidad resulta aniquilada, como es el caso, por otro lado, de la madre de Heinrich. El padecimiento es, en estos casos, síntoma de una renuncia negativa. La madre de Pancracio, en particular, es un personaje extremo, desequilibrado, por lo cual no puede constituirse en modelo para su hijo. Esto puede verse, por un lado, en su condescendencia por su hijo, al punto de permitirle haraganear y no trabajar, y, por otro lado, en su comportamiento de sacrificio hacia sus hijos con la comida.

El episodio del “sólido puré de papas [con] leche [o] salsa de manteca derretida” (1978: 12), descrito, en verdad, como rutina, en el que se narra la pelea por la comida entre los hermanos, es muy ilustrativo: la madre resuelve el conflicto inclinando “la fuente desde su costado, haciendo afluir el caudal de su propia salsa al laberinto de canales y diques de sus hijos” (ibíd.: 13), esto es, padeciendo hambre, poniendo en juego su salud, tal como hace, hasta un extremo trágico, la madre de Heinrich.

El sentimiento de culpa es el obstáculo formativo principal que genera este tipo de madres en los héroes juveniles de Keller y, como deja entrever en sus cartas, en él mismo.³⁴

34 En una carta que le manda a su madre desde Berlín, el 12 de junio de 1852, Keller le comenta que está preocupado porque se había enterado, por medio de un amigo, de que ella se quedaba todos los días en la casa esperando la llegada de su único hijo varón, y le aconseja que “no deberías dejar de ir (...) allí adonde seas invitada” (Keller, 1992: 67 y ss.). Esta preocupación por el daño que él mismo pudiera estarle causando a su madre por su inmadurez es recurrente en *Enrique el verde*. Se puede pensar que la madre “negativa”, que se sacrifica a sí misma de forma desmedida y provoca, así, un sentimiento de culpa en su hijo varón, se convierte en una madre peligrosa para este último. Böning y Kaiser hablan, en este sentido, del miedo del pequeño Heinrich a ser devorado por su propia madre (1995: 998). Benjamin se refiere a “el sonido de la flauta de Pan” en la prosa de Keller (1991: 288). Alude así a la presencia de un elemento báquico en su obra. En *Romeo y Julieta en la aldea* lo báquico está presente de un modo muy

En este punto, la figura de Regula Amrain aparece igualmente distante de Lidia y de la madre de Pancracio. Regula personifica, justamente, un punto medio entre el extremo egoísmo (Lidia) y la también extrema negación de la propia persona (la madre de Pancracio, las mujeres hindúes, la madre de Heinrich). Una relación de amor con el capataz, Florian, piensa Regula, supondría un egoísmo de su parte, no solo porque implicaría anteponer a la educación de sus hijos la satisfacción de su propio deseo, sino también porque equivaldría a “entregar la casa a un hombre extraño”, lo cual podría poner en riesgo la “integridad externa”, esto es, económica, de sus hijos (1947: 119).

Por otro lado, empero, Regula difiere de la madre de Pancracio en el hecho de que esta, al sacrificarse en exceso por su hijo, al compadecerlo por no poder aprender nada y al permitirle haraganear durante toda la jornada de trabajo de su madre y hermana, “favorecía su carácter” (1978: 12), esto es, fortalecía su hurañía. El gesto benévolo de la madre de Pancracio, en la cosmovisión de Keller, ata a su hijo al mundo materno. La huida de Pancracio obedece también a la necesidad de escapar a un vínculo de dependencia culpable de la propia madre, que le habría imposibilitado todo tipo de relación con el mundo exterior.

Por el contrario, Regula, consciente de los peligros formativos que ha de atravesar su hijo, “tuvo que aplicar algunas reglas educativas bien meditadas y enérgicas” (1947: 125). El episodio más importante en este sentido es el del casamiento al que Fritz asiste con el mejor vestido de su madre

evidente en la comunidad que busca instaurar el violinista negro. Se puede pensar aquí si el motivo de la madre que devora al hijo que no puede mirar correctamente la realidad no es, también, un elemento tomado del mito, en particular de la tragedia *Las bacantes*, de Eurípides. Más aún: el episodio en el que Fritz, en *Doña Regula de Amrain y su hijo menor*, usa el vestido de su madre, que Regula interpreta como un peligro formativo, parece aludir al camino de Penteo hacia el sitio en el que habrá de ser asesinado por su propia madre.

(1947: 126). El vestido de Regula se constituye, aquí, en símbolo del peligro de quedar ligado al mundo materno. La vergüenza que siente Fritz en el camino al ayuntamiento, “con los ojos clavados en el suelo como una tímida doncella” (ibíd.: 128), alude precisamente al peligro de no poder relacionarse de manera adecuada con la sociedad (la culpa y la vergüenza como sentimientos que encierran al individuo en su mundo interior son motivos conductores [*Leitmotive*] de toda la obra de Keller). El gesto de hacer trizas el vestido (ibíd.: 131) implica una advertencia de Regula hacia su hijo.

Si la madre de Pancracio, con su comportamiento, ata psicológicamente a su hijo al mundo materno, la madre de Fritz procura cortar ese lazo pernicioso para su integración social satisfactoria.

6. La preocupación por la subsistencia material

El dinero, la vestimenta, la comida, los vínculos humanos, sobre todo familiares, y sus determinaciones psicológicas son centrales, en cuanto problemas formativos, en las configuraciones realistas de Keller.

La comida, en particular, es un tema recurrente en sus obras. La escena del “puré de papas más famoso de la literatura universal” (Jeziorkowski, 1971: 555) debe ser analizada, así, también en este sentido. La falta de una buena alimentación³⁵ en la casa de Pancracio es, en buena medida, la causa de la degeneración de las relaciones entre los miembros de la familia y, se puede agregar, de la relación entre la interioridad de Pancracio y el mundo.³⁶ La comida, dice Jeziorkowski, no

35 Como muestra Jeziorkowski, “lo que se sirve para comer es [en la obra de Keller] el barómetro de la situación financiera” (1971: 556).

36 La vinculación entre una alimentación deficiente y la degeneración de la relación del yo con el mundo, de la dimensión moral del individuo, aparece explícita en *El gatito Espejo*: al comienzo del relato, el

es importante en Keller solo por su materialidad, sino porque el acto de sentarse a la mesa para compartirla entraña uno de los principios más elementales de la sociabilidad humana, es un acto que vuelve humano al hombre. En este sentido, cuando se come solo o sin comunicarse con el otro (como ocurre recurrentemente en *Enrique el verde*), o, como en el caso de *Pancracio, el hurraño*, cuando el almuerzo o la cena se ha convertido en un combate por la comida, la humanidad se degrada: por eso Pancracio se escapa de la casa (Jeziorkowski, 1971: 557).

En *Doña Regula de Amrain y su hijo menor*, la comida ocupa también un lugar destacado como problema a ser positivamente resuelto por una formación adecuada. La concepción que tiene Regula de la comida, en este sentido, representa un punto medio, propio, por otro lado, de la estética realista de Keller. En efecto, Regula, por un lado, “toleraba todos los deseos inocentes y no perjudiciales de los tres hijos”, y, por otro, “le daba poca importancia [a la comida]”, de modo que sus hijos, una vez satisfechos, “no se ponía[n] a imaginar manjares inmejorables” ni fundaban “toda la dicha de la vida en una cocina bien provista” (Keller, 1947: 123). La rutina alimentaria en casa de Regula supone un equilibrio, así, entre la falta y el exceso de comida. Como aclara el narrador, el método educativo de Regula no podría ser aplicado por gente pobre, “pues donde no hay nada para comer, la alimentación se convierte a toda hora en algo principal” (ibíd.: 125) —el caso de la familia de Pancracio ilustra perfectamente esta teoría, más aún si se tiene en cuenta que en India, una vez que, después de algunos años de carrera, llega a ser

narrador comenta que, tras la muerte de su dueña, Espejo comenzó a pasar hambre. “De día en día se tornó más flaco y despeluzado, y al mismo tiempo ansioso, rastrero y cobarde. Todo su coraje, su elegante dignidad de gato, su razón y filosofía habían desaparecido” (1947: 193). Lukács, por su parte, sostiene que en este punto se puede reconocer la influencia decisiva de Ludwig Feuerbach, que “le hizo [a Keller] adherirse a la convicción de la prioridad del ser sobre la conciencia” (1970: 186).

suboficial, como “se nos alimentaba con la mayor puntualidad y precisión”, “la comida ya no era importante para mí” (Keller, 1978: 23), lo cual funciona como condición de posibilidad para su maduración—. Por otro lado, empero, Regula rechaza también la “glotonería” de “los señores germanos” (Keller, 1947: 123), representada por su esposo y padre de Fritz y, más en general, por los habitantes de Seldwyla.³⁷

Esta importancia dada a la comida —además de, en primer plano, al dinero— en la obra de Keller, esto es, al orden material de la existencia, es definida por Lukács con las fórmulas “proximidad a la tierra” y “carácter plebeyo del mundo [configurado]”. A diferencia de los personajes que viven procesos formativos en la obra de Goethe, que son “burgueses acomodados” o pertenecen a “la rica aristocracia adinerada”, los personajes de los relatos de Keller “son, en lo esencial, pequeños burgueses laboriosos cuyos problemas vitales dependen estrechamente de las preocupaciones y compensaciones del orden material” (Lukács, 1970: 206 y ss.).

7. Regula Amrain contra la contingencia del mundo

La “providencia inmanente al mundo” está definitivamente ausente en *Enrique el verde* y en *Pancracio, el hurraño*; en ambos casos, el héroe está librado a sí mismo, tiene que aprender de sus propias experiencias, del mundo tal cual es, por lo que, por lo tanto, el programa de la educación estética se vuelve problemático: “¿Cómo puede la educación estética tener lugar si la historia ya no es un protector sino un

37 Se describe al señor Amrain como un “hombre de aspecto respetable, que necesitaba una también respetable cantidad de carne, pescado y vino para subsistir” (1947: 116). En el prólogo al primer tomo de *La gente de Seldwyla*, por su parte, se dice que, en cualquier lugar del mundo, es posible reconocer a un seldwylense por “la destreza y pulcritud con que parten en la mesa toda clase de pescado, despojándolo de todas sus espinas, para saborearlo con plena comodidad” (Keller, 1922: I, 9).

oponente?”, se pregunta Jauss (1989: 47), suponiendo que en Keller, a diferencia de Goethe, la historia configurada en las obras es contingente.

En este punto, la novela corta *Doña Regula Amrain y su pequeño* se revela como singular en el conjunto de la producción artística del autor suizo (Zierleyn, 1999: 202). En efecto, la figura de Regula ocupa el lugar dejado por la goetheana “Sociedad de la Torre”. La providencial Regula, con todo, revela, de nuevo, en qué medida es incapaz Keller de pensar la formación fuera de lo concreto y cotidiano.

8. Conclusión

En una carta que le escribe al historiador Herman Hettner el 4 de marzo de 1851, Keller afirma lo siguiente acerca de la relación de su generación con el Clasicismo:

nuestros documentos clásicos, más allá de su verdad interna, ya no bastan para nuestras necesidades (...), para nuestro punto de vista actual. (...) [Goethe, Schiller y Tieck] murieron hace ya mucho, y ninguno de ellos intuyó la estrepitosa caída del viejo mundo. Se ha dado la maravillosa situación de que no hemos alcanzado ni de cerca el modelo clásico ni lo hemos imitado satisfactoriamente y, sin embargo, ya no tenemos que procurar *volver a ellos*, sino que tenemos que ir en busca de lo nuevo y desconocido, que tantos dolores de parto nos trae. (...) Lo que tiene que permanecer por siempre igual es la voluntad de alcanzar la humanidad (...). La determinación de qué ha de ser comprendido por esta humanidad, con todo, no depende del talento ni de la voluntad, sino de la época y de la historia (Keller, 1992: 75 y ss.).

En virtud de esta concepción de la historia, que Keller denomina “dialéctica del desarrollo de la cultura” en otra carta

a Hettner, del 26 de junio de 1854, se puede sostener que la idea goetheana de formación, asociada, como se mostró, a las nociones de renuncia positiva y “providencia inmanente”, es un problema que Keller desea pensar en el marco del período de la fundación del imperio (*Gründerzeit*).

Su obra puede ser entendida como un despliegue de distintos escenarios en los que se pone en juego la posibilidad de existencia, en su época, de la noción clásica de formación. En este marco, la experimentación kelleriana con el concepto de renuncia ocupa un lugar destacado. Como se desprende del análisis de las obras, Keller concibe que, por una u otra razón, la renuncia positiva a la manera de Goethe se ha vuelto quimérica en su presente histórico, y que la contrapartida de esta imposibilidad es la desaparición de toda providencia inmanente al mundo. Desde esta óptica, *Doña Regula de Amrain y su pequeño* se destaca como una narración utópica en la que se reestablece artificialmente en la figura de Regula (que, con todo, supone una superación realista de la maravillosa “Sociedad de la Torre”).

En esta misma novela corta, por otro lado, se postula que un proceso de formación que desestime la participación política activa en el seno de una comunidad democrática conduce necesariamente a mal término.

En *Pancracio, el huracán*, por su parte, se ponen en escena las consecuencias que trae consigo el acto de situar la idea de *Bildung* en el terreno de la realidad material, en el que operan fuerzas concretas como la necesidad de alimentación y las determinaciones psicológicas que imponen los distintos vínculos humanos.

La consciente preocupación kelleriana por prestar especial atención a las determinaciones que la historia le impone al individuo convierte al autor suizo en un escritor *realista*.

Tras las huellas de la autonomía artística. *Mozart camino de Praga*, de Eduard Mörike

Martín Salinas (Universidad de Buenos Aires)

I

La novela corta *Mozart camino de Praga*, publicada por entregas en el *Morgenblatt für gebildete Leser* en 1855, y editada como libro en el mismo año (aunque datada en 1856, año del centenario de Mozart), ocupa una posición particular en la literatura en habla alemana del siglo XIX. El relato, que constituye el punto final de la producción narrativa de Eduard Mörike, se encuentra, respecto del desarrollo histórico literario, entre dos mundos: por un lado, y en el marco de la Restauración, como compleja expresión de tendencias que tuvieron un papel determinante en la primera mitad del siglo; por otro, ya en el contexto de la época de la fundación del imperio (*Gründerzeit*), como antesala del realismo poético, punto culminante de la narración breve alemana. Esta posición peculiar puede acarrear el peligro de extrapolar las características propias del período histórico como constituyentes de la novela corta. De acuerdo con esta delimitación histórica, *Mozart camino de Praga* puede leerse tanto como expresión de un Romanticismo tardío –tal como sostiene Lockemann, quien ve en la novela corta sobre Mozart una

reformulación de la figura del artista creada por Hoffmann (Lockemann, 1957: 123)–, o de un anticipo del incipiente realismo poético. Tal lectura ofrece una imagen parcial de la obra, en la medida en que, al presentarla como expresión de tendencias que solo en períodos precedentes o en un momento histórico posterior alcanzan una configuración estable y acabada, deja de lado las propiedades inherentes de una obra que se construye a partir de la conjunción de motivos y tendencias. Los condicionamientos históricos constituyen un factor importante en la producción y recepción de una obra, así como la presencia de motivos literarios propios de la tradición y de aquellas tendencias que apuntan a un desarrollo posterior (y la obra de Mörke se vincula tanto con las corrientes estéticas que guardan una afinidad con su concepción y producción del arte, como con aquellas corrientes de las que intenta distanciarse); no obstante, detenerse en ellos y reconocer en la articulación de las diversas tendencias que confluyen en la obra su exclusivo núcleo artístico implica diluir su compleja propiedad estética.

Este carácter de entremundos de la obra se puede delimitar a partir de lo que Heine denominó “fin del período artístico”. Con esta expresión, el autor de *Cuadros de viaje* daba cuenta del quiebre que representaban las muertes de Hegel (1831) y de Goethe (1832), y, respecto de la dinámica social, la revitalización de los impulsos democrático-liberales y el ingreso del proletariado a la escena política (a partir de la Revolución de julio de 1830). La novela corta de Mörke se encuentra atravesada, de manera diversa, por estos tres aspectos. En lo que atañe al ámbito estrictamente estético, el “fin del período artístico” implicaba la clausura del culto idealista de la forma artística, “para el cual el arte es un segundo mundo independiente, sin finalidad como la estructura misma del mundo, solo existente por causa de sí mismo y sin relación con las pretensiones del primer mundo real” (Jauss, 1976: 90 y ss.). La disolución crítica de los grandes

sistemas filosóficos que se evidencia tras la muerte de Hegel, así como los cambios sociales que suponían una presencia cada vez más determinante del proletariado, en el contexto del paulatino proceso de industrialización de una sociedad aún estructurada de acuerdo con parámetros feudales, reducían las posibilidades de hallar en la forma estética un ámbito donde conformar una reconciliación formal de los conflictos sociales. En efecto, las expectativas del “período heroico” de una burguesía que se reconocía como el portavoz de los ideales ilustrados, y que encontraba en la forma artística un utópico espacio conciliador, ceden ante la evidencia del carácter prosaico de la nueva realidad social y del consecuente anacronismo que implica la postulación de un arte armónico y cerrado en sí mismo.

El nuevo período que se abría daba cuenta de una renovación de los presupuestos estéticos y de la función social del arte. A esa tarea se avocó la Joven Alemania (denominada así a partir de un edicto promulgado por el Ministerio del Interior de Prusia, en 1835), corriente del período del *Vormärz*,¹ que basa su crítica de la tradición en su intento por saldar el hiato entre el arte y la vida, entre la esfera autónoma del arte y el proceso histórico concreto, propio del período clásico y romántico. Esta perspectiva, que define los contornos de la literatura desde el primado de la política, supone un interés por temas que se encuentran en el orden del día, ya que toda configuración artística que no se atenga a la más estricta realidad social reforzaría el aislamiento del arte respecto de los acontecimientos históricos.

En consonancia con esta evaluación de la tradición literaria, el *Vormärz* ve en la crítica una herramienta válida para la conformación de una opinión pública que coloque la producción artística a la altura de los acontecimientos contemporáneos,

1 El “pre-marzo”, en referencia al período preparatorio de los levantamientos de marzo de 1848.

tal como se observa en la afirmación de Karl Gutzkow según la cual “el esplendor de la antigua era ha finalizado con la crítica, la esperanza de una nueva deberá comenzar nuevamente con la crítica” (cit. en Witte, 1980: 64). La preeminencia de la crítica que define la estética de la Joven Alemania se corresponde con el desarrollo técnico de la producción y difusión literarias de la época, que se ve reflejado en el incremento de revistas y publicaciones literarias periódicas. La proliferación de textos críticos, que se condice con la correspondiente ampliación del público lector, ofrece un marco propicio para una literatura que se define, a partir de su operatividad, como un medio adecuado para la transformación social: “La prosa ahora es un arma, y se la debe afilar” (Ludolf Wienbarg, citado en Witte, 1980: 74)

Si el *Vormärz*, tal como su denominación lo indica, se define por su proyección histórica, esto es, por los levantamientos de 1848 que cierran el período de la Restauración, el conservadurismo propio del *Biedermeier* –su contracara estética contemporánea–, puede leerse como una reacción a su apertura histórica, que tiene lugar con la derrota de Napoleón y el Congreso de Viena (1815). Esta tendencia se define por el rechazo de las modificaciones e innovaciones propias del capitalismo, en la medida en que, de acuerdo con la perspectiva de sus representantes, el desarrollo técnico industrial y el carácter mercantil e impersonal de las relaciones personales llevaban inscrita la desintegración de las jerarquías tradicionales de las comunidades precapitalistas. En el plano literario, esta tendencia también se define por un paulatino alejamiento de la perspectiva ilustrada orientada a la conciliación histórico-universal –tal como se refleja en la literatura alemana desde *Nathan, el sabio* (1779), de Lessing, hasta la culminación de la segunda parte de *Fausto* (1831) de Goethe–, y dirige su atención hacia el carácter concreto de una tradición amenazada. La valoración positiva de las comunidades precapitalistas se refleja en obras de carácter

didáctico que colocan en primer plano una ética comunitaria que aún no se ha visto debilitada por la mercantilización de las relaciones personales o (como se observa en *El haya de los judíos. Cuadro costumbrista de Westfalia*, de Droste-Hülshoff, o en *La araña negra*, de Gotthelf; ambos relatos de 1842) que posee todavía la fortaleza necesaria para contrarrestar las demoníacas fuerzas desintegradoras del capitalismo. De esta manera, ante el carácter abstracto que define la perspectiva de la Joven Alemania, así como ante todo desborde romántico de la subjetividad,

el conservadurismo ideológico del *Biedermeier* se define por el deseo de armonía y orden, por la sobriedad, la inacción, el apego a la tierra y la resistencia a la innovación, por la defensa de la tradición (...). Esta corriente, que carece de escritos programáticos propiamente dichos, glorifica la vida privada y resalta la alegría apacible, la sosegada felicidad, la penetración con la naturaleza, el gusto por lo pequeño, próximo y concreto (Hernández y Maldonado, 2003: 136).

A pesar de las notorias diferencias, ambas tendencias comparten el rechazo del culto idealista de la forma estética, lo que conlleva un problemático distanciamiento respecto de la autonomía de la esfera artística. Se trate de un arte didáctico orientado y subsumido a la conservación de valores comunitarios tradicionales, o de una estética que encuentra en la publicística la prefiguración de valores liberales que apuntan al futuro, ambas corrientes responden al proceso de secularización de las relaciones sociales expuesto en las páginas del *Manifiesto comunista* (1848):

La burguesía, allí donde ha llegado al poder, ha destruido todas las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Ha desgarrado despiadadamente todos los multicolores lazos feudales que ataban al hombre con sus superiores naturales, y no ha

dejado ningún otro lazo entre un hombre y otro que el interés desnudo, que el insensible 'pago al contado' (...). Ha disuelto la dignidad personal en el valor de cambio (Marx y Engels, 2008: 28).

La disolución de las relaciones tradicionales revela, al mismo tiempo, la relativización o discusión en torno a la persistencia del sistema genérico de las obras literarias. La obra narrativa de Mörike resulta en este punto ilustrativa. Lockemann ha sostenido que *Mozart camino de Praga* constituye su única novela corta, aun cuando el mismo Mörike designara a todas sus producciones narrativas con ese rótulo. Su *Künstlernovelle* (novela corta de artista) *Maler Nolten* [*El pintor Nolten*], 1832, de acuerdo con el punto de vista de Lockemann, constituye en realidad un *Künstlerroman* (novela de artista) de más de doscientas páginas en octavo; de la misma manera, *Lucie Gelmeroth*, 1834, un estudio psicológico, y *Der Schatz* [*El tesoro*], 1836, un cuento maravilloso (Lockemann, 1957: 122). En este contexto dinámico, el estatuto y la función social del arte y de la figura del artista se tornan problemáticos, una vez despojados de su aura tradicional; tal como sostiene Heigenmoser,

la transición de las formas estamentales y cortesanas del emprendimiento cultural a las formas burguesas y liberales condujo a una transformación en la posición de los artistas: estos dejaron de tener un papel representativo, pudieron disolver las relaciones con los que hasta allí eran sus clientes (la corte, el mundo estamental y la iglesia) y pasaron a disponer de un modo aparentemente libre de sus productos (Heigenmoser, 1998: 157).

La disolución de los lazos feudales que le otorgó al artista la posibilidad de disponer de sus productos, sin embargo, implicó un reordenamiento de la dinámica cultural, que

convirtió al arte de reproducción masiva en “un agradable pasatiempo”, con lo que la libertad de disponer de sus productos, lejos de respetar su autonomía, expresó de una manera muy clara la real falta de influencia, la pérdida de las posibilidades de actuar y la impotencia social del artista, que “a menudo debió aceptar un puesto estatal, una profesión, en parte también producir mercancías de fácil salida para el mercado, a fin de poder sobrevivir” (íd.). Estas modificaciones de la situación social del artista afectan su configuración literaria; si el artista romántico todavía podía encontrar en el arte un ámbito en que sus exigencias adquirirían la plenitud que la vida cotidiana le negaba, las nuevas condiciones sociales del artista

hicieron del originario héroe representativo una víctima ejemplar también en la representación estética de la novela de artista: los destinos del artista se convierten en historias de enfermos, que muy a menudo culminan en el suicidio o en la locura; el ideal del arte tan solo puede salvarse negativamente, en la denegación o la destrucción (Heigenmoser, 1998: 158).

II

Tal como sugiere Bruno Markwardt, en Mörrike no es posible encontrar “ninguna estética sistemática, ni siquiera una típica teoría del arte” (Markwardt, 1937 y ss.: 4, 82). Sin embargo, es en su obra donde se hallan, de modo latente, aquellos aspectos a partir de los cuales se advierte su peculiar “voluntad artística” (íd.), esto es, su poética implícita, que se encuentra en las antípodas de la operatividad adjudicada a la literatura por parte de la Joven Alemania. Esta “voluntad artística” se revela en el esfuerzo, concomitante al proceso histórico aludido, por resguardar la autonomía de la esfera estética; proceso que se advierte en el modo en que el arte

se presenta como alternativa ante el carácter impersonal de la sociedad moderna. Así, en *Maler Nolten* el arte explicita la crítica social a partir de una romántica antítesis: “¿Es este [el arte] algo diferente de un intento por sustituir, por completar lo que la realidad nos niega; o al menos por duplicar y disfrutar, en forma depurada, de aquello que la realidad de hecho nos proporciona?” (Mörrike, 1967: I, 206 y s.). El acercamiento a la tendencia del *Biedermeier* se ve en el poema intimista de 1846 “Auf eine Lampe” [“A una lámpara”]: “Pero lo bello es lo que resplandece dichoso en sí mismo” (cit. en Hernández y Maldonado, 2003: 138), donde se acentúa el carácter autónomo del arte.

En *Mozart camino de Praga* también se encuentran elementos de una poética implícita. El comentario que le merece a Mozart el canto de Eugenia recuerda el poema citado, aunque su sentido parece exceder su tono intimista y se acerca a la tentativa de especificar la función social del arte: “(...) ese canto es como el buen sol, cuyo mejor elogio es él mismo, ya que hace que todos se sientan a gusto” (Mörrike, 1992: 107). Si en *Maler Nolten* la romántica “alternativa arte o vida es instalada una vez más con toda su dolorosa rigurosidad, pero también con su dicha de la renuncia, antes de que la Joven Alemania intente la completa fusión de arte y vida” (Marcuse, 1978a: 168), *Mozart camino de Praga* representa la compleja reacción de “uno de aquellos [artistas] que no creyeron en el fin del período artístico” (Markwardt, 1937 y ss.: 4, 82).

La presencia alternante de los motivos prosaicos que rigen la vida social y de aquellas tendencias que apuntan a un arte consumado aparece tematizada en la misma novela corta, en virtud de la autonomía de un arte que, lejos de cerrarse al mundo real, así como de renunciar a la autonomía de la forma, incorpora el desarrollo histórico a su misma lógica interna, precisamente a partir de la certeza de que la forma artística, en su autonomía, reconfigura, expresa y denuncia los contenidos que se erigen como su condición

de posibilidad y, tal como veremos, como indicio de la *hybris* trágica que reclama su reparación.

El mismo personaje de Mozart da cuenta de las condiciones sociales del artista moderno en la carta dirigida a “un protector”:

Tengo bastante ajeteo (...) y a menudo resulta difícil no perder la paciencia. Como soy clavicembalista y profesor de música acreditado, se me aferra una docena de alumnos, y siempre acepto a alguno nuevo, sin tener en cuenta lo que pueda llevar dentro, con tal de que pague al contado sus táleros. Cualquier mostachudo húngaro del Cuerpo de Ingenieros, a quien Satanás tienta para que, sin provecho alguno, estudie el bajo continuo y el contrapunto, es bien acogido; la condesita más insolente que, lo mismo que si fuera un peluquero, el maestro Coquerel, me recibe con el rostro rojo de cólera si no llamo a su puerta al dar la hora, etc. (Mörike, 1992: 97).

Ante todo, es la preeminencia que el dinero asume, en el proceso que apunta a la sociedad burguesa, la que engloba el frenesí de la producción artística individual ante la impersonalidad del mercado –que permite que “cualquier mostachudo húngaro del Cuerpo de Ingenieros”, o “la condesita más insolente” se encuentren en posición de acceder al producto y a las técnicas del artista, “con tal que pague al contado sus táleros” (íd.)–, la que promueve la nivelación del estatuto tradicional del artista con profesiones burguesas, la que acentúa el carácter determinante de un formalismo que se desentiende de las potencialidades inherentes de los individuos, así como fomenta la racionalización del tiempo cronometrado que se opone a ritmo vital del genio.

Así como el pasaje expone el modo en que la figura de Mozart se instituye como centro de las tendencias contradictorias de un proceso histórico que seculariza la dignidad del artista, las alusiones bíblicas que atraviesan la narración expresan

una referencia simbólica a la sociedad burguesa. La influencia de Satanás, que Mozart reconoce en la mercantilización del arte, lo acerca a este a la figura de un Cristo que, a punto de ser traicionado antes de la última cena, se encuentra rodeado por “una docena de alumnos”. La vinculación con la iconografía cristiana, que refiere a la dilatación del carácter trascendental del artista hecho hombre en la sociedad mercantil, sin embargo, no reduce el simbolismo de la obra a la nostalgia romántica por una comunidad trascendental. La reacción de Mozart ante el bosque de abetos expresa la compleja imbricación del plano trascendental con el eminentemente terrenal que define al artista configurado por Mörrike:

¡Dios, qué maravilla! –exclamó Mozart, contemplando los altos troncos– ¡Es como estar en una iglesia! (...) Ninguna mano humana los ha plantado; han crecido por sí solos y están ahí, simplemente, porque es divertido vivir y prosperar en compañía. Ya ves, en mis años jóvenes recorrí media Europa de un extremo a otro, he visto los Alpes y el mar, las cosas más bellas y grandiosas que han sido creadas, y ahora estoy de casualidad hecho un bobo, en un vulgar bosque de la frontera bohemia, admirado y encantado de que exista algo así y no sea solo *una finzioni di poeti*, con sus ninfas, faunos y demás, ni tampoco un decorado de teatro, sino algo nacido de la tierra y crecido con la humedad y la cálida luz del sol (Mörrike, 1992: 94).

La preeminencia del plano trascendental es relativizada por el componente natural de los árboles del bosque, que dan forma a una congregación que representa a la Iglesia como núcleo comunitario. Esta vinculación expresa uno de los rasgos característicos de la perspectiva que en torno a la figura del artista se desprende de la novela corta: el anhelo de una concreta comunidad reconocible, de un marco social cuya ética no se defina a partir de preceptos restrictivos,

sino como expresión de las facultades de miembros que se desarrollan a partir de un contacto directo con su suelo, y bajo un sol común. La función que se le adjudica al arte en el marco de una sociedad que desintegra los lazos naturales se torna perceptible en la imagen ya mencionada que el mismo Mozart ofrece del sol en relación con la función del arte, así como en la corrección que Max debe realizar de su poema, en el que se identifica a Apolo, centro gravitacional de la vida social, con el artista. Esta interrelación entre naturaleza y arte se corresponde con la necesaria interdependencia que el arte guarda con la imagen de una comunidad ideal. El germen comunitario que se sugiere como indispensable para la configuración plena del arte también se advierte en la antítesis que Mozart introduce entre el pasado de sus años juveniles y su presente, que subraya una revaloración de la estética precedente. Si la estética romántica del genio

estilizó (...) al artista como un héroe de la época de quiebre, como la esencia de la personalidad libre, autónoma, que se define a sí misma como creadora de mundos propios y no necesita buscar ningún lugar predeterminado en la sociedad (...) [y] definió al arte, no como imitación de la realidad, sino como una creación original y nueva (Heigenmoser, 1998: 158),

tal como se expresa en la contemplación de lo sublime representado por “los Alpes y el mar, las cosas más bellas y grandiosas que han sido creadas”, en el presente Mozart parece modificar su postura ante “un vulgar bosque de la frontera bohemia”, espacio periférico en el que no se hallan rastros de la arbitrariedad de un arte poblado de seres maravillosos. La legalidad interna que Mozart advierte en el desarrollo de los abetos confronta con la industrialización de la cultura que a sus ojos representa el Prater, donde

a fuerza de carrozas, espadas de fantasía, vestidos y abanicos, música y todo el espectáculo del mundo, ¿quién es capaz de ver allí nada más? Y hasta los árboles, por mucho que se extiendan, no sé... los hayucos y bellotas, esparcidos por el suelo, más parecen primos hermanos del sinnúmero de corchos usados que hay por allí (Mörike, 1992: 95).

El sesgo propio del *Biedermeier* que puede reconocerse en la valoración de la naturaleza se refuerza a partir de la antítesis entre el carácter orgánico, concentrado del bosque de abetos y la diseminación de los elementos que componen el espacio cultural del Prater (esparcidos en un espacio abstracto que reúne lo disperso de un modo artificial). La tendencia realista, en el contraste “con la invención poética y con el carácter fantástico del teatro”, expresa, de acuerdo con von Wiese, cómo “el paso del Romanticismo al *Biedermeier*, que caracteriza al poeta Mörike, es trasladado, en cierto modo, al mismo Mozart, cuando el ‘ordinario abetal’ en su ingenua originalidad es más significativo que toda la invasión arbitraria de la fuerza imaginativa” (von Wiese, 1962: 216). Sin embargo, la confluencia de perspectivas que estructura la novela corta redirecciona todo sentido unilateral; los comentarios del narrador en este sentido resultan elocuentes, así como la exclamación de Constanza ante las efusivas manifestaciones de su marido introduce una distancia entre las proyecciones subjetivas del artista y las condiciones de una existencia atravesada por la objetividad social: “¡Es inaudito! ¡Y eso lo dice un hombre cuyo mayor placer consiste en comerse en el Prater un pollo asado!” (Mörike, 1992: 95).

Esta ambigüedad presente en Mozart, que lo inclina tanto hacia la naturaleza como hacia lo social, parece remitir a la distinción entre poesía ingenua y poesía sentimental que Friedrich Schiller introdujo a finales del siglo XVIII, y que ha ejercido una importante influencia sobre la teoría literaria posterior. De acuerdo con el análisis de Schiller, la

poesía ingenua supone un arte que se vincula de una manera inmediata con la naturaleza, con una vida comunitaria en la que el principio de individuación aún no ha abierto la herida que enfrenta la subjetividad del artista con un marco natural “cuya vida social se basaba en la sensibilidad, no en una hechura del arte” (Schiller, 1985: 85). La vida moderna, que representa la liberación de la subjetividad respecto de los límites de la naturaleza, constituye el marco de un nuevo tipo de poesía, la poesía sentimental, nacida del mundo de la cultura, que se define por el anhelo de la naturaleza perdida: “Cuando el hombre ha entrado en la etapa de la cultura, y el arte ha puesto la mano sobre él, queda abolida aquella su armonía sensorial” (ibíd.: 91). La afición hacia los “jardines sencillos, a los paseos, al campo y a sus habitantes, a muchas creaciones de la antigüedad remota, siempre que no entre en ello la afectación” (ibíd.: 67), que caracteriza a la vida moderna, se constituye como la evidencia de la escisión establecida entre la naturaleza y el arte, en la medida en que son “representaciones de nuestra infancia perdida, hacia la cual conservamos eternamente el más entrañable cariño; por eso nos llenan de cierta melancolía” (ibíd.: 69).

El temperamento melancólico, ligado al anhelo de naturaleza al que se refiere Schiller, representa uno de los aspectos que definen los contornos de la personalidad del artista moderno encarnado por el Mozart de Mörike que, a su vez, se fusiona con las alusiones bíblicas ya mencionadas. Si con la figura de Cristo la posición de Mozart es reconducida a un plano simbólico en el que se plasma la pérdida del carácter trascendental del arte, la melancolía que caracteriza a Mozart se realiza a través de la apelación a la mitología griega. A través del filtro de la identificación del presente histórico con una Edad de Oro se subraya, por un lado, la fragilidad y la transitoriedad del presente (el presente como una imagen de la Edad de Oro perdida); por otro, la redención de lo transicional en la esfera del arte (la permanencia

que adquiere, en el ámbito del arte, la escena que surge de la historia). La lectura que ofrece Francisca de la lámina que acerca, “como quien por azar recuerda algo” (Mörrike, 1992: 117) al círculo que se congregó alrededor del artista anuncia un juicio sobre el propio presente vivido: “Debe ser verdad lo que siempre he oído (...) ¡Que no hay nada nuevo bajo el sol! esta es una imagen de la Edad de Oro y... ¿acaso no la hemos vivido hoy? Espero que Apolo se reconozca en esa situación” (íd.).

De tal manera, el mismo presente se configura como objeto de la melancolía. Las expresiones de Mozart acerca de la fugacidad del tiempo parecen referir a una totalidad ausente y anhelada cuya distancia respecto del presente es acentuada por la misma actividad artística. Ante la confianza que Constanza intenta infundir sobre el inestable ánimo de su esposo (“Ya recuperaremos el tiempo perdido”), Mozart, “tras una pausa”, especifica: “¿Y no ocurre lo mismo con todo? ¡Uf! No quiero ni pensar en todo lo que uno se pierde, aplaza o se deja sin acabar... Y eso sin hablar de los deberes hacia Dios y los hombres... Me refiero al placer puro, a las pequeñas alegrías inocentes que nos brinda cada día” (ibíd.: 95 y ss.).

La vinculación entre melancolía y música, en íntima relación con “el placer puro”, expresa un rostro dual: por un lado, la música es capaz de curar la melancolía, en virtud de su capacidad de seducción; por otro, y en cuanto arte temporal, subraya el carácter transitorio y la inminencia de la muerte, implícita en toda ejecución.² Una dualidad semejante, propia del canto de las sirenas que atrae a los que se encuentran camino a la patria, se observa en la inestabilidad que domina a Mozart. No solo la falta de hogar define al artista moderno, también la imposibilidad de pertenecer a un hogar: así lo expresa la fantasía que construye Constanza

2 Cf. el análisis detallado de la vinculación entre música y melancolía en Braungart (1990: 52 y ss.).

(“que por desgracia jamás se realizaría”), de acuerdo con la cual un Mozart convertido en filisteo prospera “en el suelo firme de la vida prusiana” (ibíd.: 102). El título de la novela corta también remite al motivo melancólico del viaje; el coche en el que se trasladan, y que es reemplazado hacia el final del relato, como objeto simbólico (elemento característico de la novela corta), del mismo modo apunta a reforzar la condición que condena al artista al desplazamiento, así como el hecho de que el viaje se lleve a cabo en otoño, antítesis de la primavera como paradigma de la abundancia. El *affaire* que Mozart mantiene con la *signora* Malerbi, quien, con una “ocurrencia digna de una Circe”, llama a Mozart “morrito de cerdo afeitado”, también alude, a partir de la intertextualidad con la *Odisea*, a la imposibilidad de permanecer en un hogar que no se adecua plenamente a su carácter. Pero la voluptuosidad que caracteriza la melancolía de Mozart no se limita a la fidelidad conyugal. El episodio del perfume que el músico derrama en el coche da cuenta de su imposibilidad de adecuarse al ascetismo burgués que define a Constantza –“¡Qué pena! (...) Lo escatimaba como si fuera de oro” (ibíd.: 94)– y de la economía del derroche que, como un hilo conductor, rige su propia praxis artística.

Este último aspecto de la melancolía de Mozart se percibe en la incapacidad para encontrar un lugar en la vida activa que prefigura la burguesía en ascenso. Expresión de ello resultan la dieta a la que se ve obligado, resultado del discurso científico del médico, y la necesidad de valerse de un bastón que lo ayude a sostenerse en la sociedad. El mismo Mozart ofrece la imagen que se desprende de la mera presencia del objeto:

Ya ves (...) estoy dispuesto a seguir al pie de la letra mi tratamiento (...) sirviéndome para ello de ese báculo. Se me han ocurrido muchas cosas. No es casualidad, he pensado, que personas sensatas no puedan prescindir del bastón. El

consejero comercial, nuestro vecino, jamás cruza la calle para visitar a su compadre sin llevar su bastón. Artesanos y funcionarios y escribanos, mercachifles y clientes, cuando pasean los domingos con su familia (...) todos apoyan y sostienen sobre honestos bastones, como firmes soportes, sus virtudes tranquilas, su diligencia y sentido del orden, su valor sereno y satisfacción (ibíd.: 120 y s.).

La compra, desmedida, que realiza en la tienda del cor-delero, es un ejemplo del modo en que Mozart se relaciona con herramientas; objetos que, al contacto con el artista, pierden su cualidad práctica y se cargan de un valor estético (el salero que justifica el relato de Constanza, por ejemplo). Y ante la imposibilidad de desempeñarse en la vida práctica, en su alejamiento de una racionalidad conforme a fines, la esfera estética se constituye en un ámbito en el que la totalidad perdida renueva un potencial evocador a través de una forma que solo puede vincularse con la realidad de un modo problemático. Sin embargo, el anhelo que impulsa al artista sentimental hacia la naturaleza, hacia una totalidad susceptible de ser comprendida por la mirada humana, no implica en Schiller un impulso para retornar a un estado de indiferenciación en el que la problemática subjetividad resulte abolida. Producto de la Ilustración, y expresión de los ideales propios del período heroico, el análisis de Schiller presenta las perspectivas idealistas de una superación: “Son lo que fuimos; son lo que debemos volver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza” (Schiller, 1985: 68 y s.).

Si el impulso que lleva a Mozart a internarse en el bosque –“¡vamos a meter de prisa nuestras narices vienasas en esa espesura verde!” (Mörke, 1992: 94)–, así como el “deseo apenas consciente de olvidarse un tanto de sí mismo entre personas sencillas y sin pretensiones” (ibíd.: 123) parecen

corresponderse con un anhelo por fundir la propia subjetividad en la ingenuidad de lo colectivo, la conciencia de sí mismo que lo define evita cualquier idealización de la naturaleza característica del *Biedemeier*:

Mi arte, sin embargo, me impone otra jornada de trabajo que, a fin de cuentas, no cambiaría yo con nadie en el mundo; pero, ¿por qué tengo que vivir en unas condiciones que son exactamente las opuestas a esa existencia inocente y sencilla? Si tuvieras una pequeña propiedad, una casita en mi pueblo, en un hermoso paisaje, ¡Podrías vivir realmente! ¡Qué felicidad! En fin, ¡quién sabe lo que puede ocurrir! (ibíd.: 123).

En esta cita se puede observar la manera en que la figura de Mozart (y ya la elección del personaje histórico nos puede orientar en este sentido) no refleja de un modo fiel el apego a la pequeña patria, a la estable comunidad tradicional como imagen de una relación armónica con la naturaleza, que subordina todo impulso subjetivo a un orden colectivo; tampoco, tal como se desprende de su crítica a la secularización del arte ya mencionada, a la profesionalización del arte que ubica al artista en igualdad de condiciones con cualquier otro oficio (“lo mismo que si fuera un peluquero”). Esta característica refuerza la crítica inmanente que la novela corta ofrece como contenido, a partir de la cual se construye como obra de arte, y gracias a la cual toda expresión singular, en interacción con los diversos componentes, se erige como indicio de una perspectiva utópica que excede su contexto social. De este modo, la exclamación de Mozart: “La tierra es verdaderamente hermosa y no es de extrañar que uno quiera quedarse en ella tanto tiempo como pueda” (ibíd.: 95), no revela un anhelo por alcanzar una estática relación con una comunidad existente; más bien, refleja la peculiaridad de su melancolía, que toma cuerpo en un *desideratum*,

aún indeterminado, que se encuentra al final de un proceso al que el artista se encuentra arrojado: “¡Qué insatisfactorio me resulta todo, siempre *en passant!* (...) Entretanto la vida pasa, corre y galopa con todas sus fuerzas... ¡Señor! ¡Cuando pienso en ello me entran sudores fríos!” (ibíd.: 96). Consciente de la imposibilidad de dar forma a un arte que le dé la espalda a las transformaciones sociales de su época, Mörike delinea una novela corta que refuerza su autonomía introduciendo el proceso histórico como elemento constitutivo. Esta cualidad es la que le permite a la novela corta, la forma más rigurosa de la prosa (Storm), contemplar el proceso histórico a partir de la propia temporalidad narrativa, que excede el contexto inmediato, sin arrogarse la potestad de configurar un estadio histórico posterior (“Quién sabe lo que puede ocurrir”).

III

La inclusión del proceso histórico como elemento constitutivo de la novela corta le permite, a la acción narrativa, desplegarse como un desarrollo que no se encuentra enmarcado por cuadros estáticos (un estado originario del que se parte y al que, tras la aventura que resignifica los valores que han sido puestos en duda, se retorna al modo de una restauración enriquecedora), sino que se encuentra, tal como el título que Mörike pensaba otorgarle a su novela corta, *Landstrasse* [*Carretera*], en una marcha continua, que no conoce punto de partida estable ni meta alcanzable en el mundo existente. La compleja vinculación de una obra que, en su autonomía, se encuentra atravesada por motivos históricos, revela aspectos propios del fin del período artístico. Si, tal como se ha visto, no es posible reducir la novela corta a los preceptos del *Biedermeier*, ni al carácter abstracto de una literatura subsumida a lo político, propia del *Vormärz*, sí es posible hallar en la obra

aspectos que expresan el vínculo que Mörike mantuvo con el filósofo Friedrich Theodor Vischer (1807-1887). Representante de una vertiente de los jóvenes hegelianos, Vischer, en su extensa estética sistemática, intenta resguardar la entidad de la esfera estética ante la amenaza del desarrollo histórico expuesta en la filosofía de Hegel. György Lukács ha analizado la manera en que la esfera del arte es superada por el propio desarrollo histórico en la filosofía de Hegel:

El lugar central que ocupa el helenismo en la estética de Hegel es la más clara expresión de ese estadio del desarrollo en la ideología alemana. Según Hegel la evolución histórica rebasa la esfera del arte, que encuentra su realización adecuada en el mundo griego. El presente, el período del realismo, de la prosa, es para Hegel un estado del “Espíritu” en el cual el arte ya no puede constituir para aquel un contenido sustancial; en este período el “Espíritu” no puede encarnarse con verdadera adecuación más que prosaicamente, como Estado, como filosofía (Lukács, 1966a: 266 y s.).

El análisis de los presupuestos estéticos de Vischer puede permitir un acercamiento teórico al trasfondo ideológico del carácter sentimental del artista moderno, así como distinguir las perspectivas que surgen de la novela corta frente a una conceptualización filosófica.

Consciente de las transformaciones históricas que afectan la esfera del arte, y crítico tanto respecto de las fantásticas tendencias románticas como del realismo prosaico que, a sus ojos, representa la sentencia hegeliana acerca del carácter pretérito del arte, Vischer expresa las contradicciones del proceso que advertimos en el artista moderno. De acuerdo con la interpretación de Wellek,

Vischer no puede creer en el inminente fin del arte que había predicho Hegel, pero sí se percata de su decadencia,

como el resto de sus contemporáneos. Hasta acepta la afirmación de Gervinus de que la era poética ha terminado, por lo menos temporalmente; y censura con dureza al grupo de la Joven Alemania y a los poetas políticos de su época (en especial a Herwegh), que le parecen hombres inarmónicos, corrosivos y escindidos, incapaces de crear una auténtica poesía (Wellek, 1972: 298).

Lukács ha visto en Vischer un intento por adecuar la categorización estética de cara al proceso histórico contemporáneo, y ha indicado que la relación existente entre una construcción teórica basada en la estética clásica y los presupuestos ideológicos que sustentan su concepción liberal conlleva una contradicción interna que, en el plano teórico, se traduce en una paradójica tendencia que, por un lado, se orienta hacia el realismo, hacia la construcción de una estética autónoma acorde con su presente y, por otro, expone sesgos idealistas, en la medida en que el resultado deja de lado el proceso histórico real que pretendía incluir en sus reflexiones: “La peculiaridad de esta transformación de la estética hegeliana por Vischer consiste ante todo en el intento de actualizarla, de adaptarla a las necesidades de la burguesía liberal de la época, de insertar orgánicamente el presente en la estética” (Lukács, 1966a: 298).

En una carta dirigida a Mörke, en la que le exige a su amigo que abandone su tendencia al cuento maravilloso y al “arabesco”, Vischer expone la necesidad de hallar un arte adecuado al presente histórico, en el marco de una crítica al Romanticismo:

Los románticos –Tieck, Novalis y otros– han sostenido que el ideal es el mundo desplazado hacia la luz de lo maravilloso y lo místico. Frente al general desarrollo prosaico del mundo, elaboran leyes más elevadas, hacen valer en la forma el reino de una verdad divina, en la que el conjunto de

las leyes naturales (...) es superado (...); en pocas palabras, comprenden lo bello de una manera fantástica (Vischer, cit. en Braungart, 1997: 136).

Si, de acuerdo con la estética clásica, la obra de arte representa una totalidad cerrada en sí misma, una obra armónica, o, en palabras de Goethe, “redondeada”, el liberalismo de Vischer no le permite, en su contexto, hallar una totalidad a la que subsumir la singularidad de lo individual, que ya no encuentra en lo colectivo una meta, sino una estructura contradictoria, inaprensible para la subjetividad. De este modo, en su crítica a los poetas de la Joven Alemania, se observa una tendencia idealista a dar con una totalidad consumada que no se corresponde con el presente histórico. En un contexto en el que “(...) la fábrica destruye completamente las sanas viejas costumbres de enteras poblaciones, el honrado y sólido espíritu artesano” (Vischer, cit. en Lukács, 1966a: 322), la postulación teórica de un arte consumado no puede resultar sino contradictoria. En el discurso que ofreció en ocasión de su nombramiento como profesor de Tübingen, Vischer dice:

Es sabido que tampoco queremos violentar la realidad según criterios abstractos, que odiamos toda demagogia (...) y que nuestra opinión declara que hay que hacer madurar a los espíritus en una serena marcha para que a su tiempo el fruto del futuro caiga por sí mismo del árbol (cit. en Lukács, 1966a: 282).

La apelación filosófica a un desarrollo orgánico natural, en un contexto determinado por la producción industrial, no puede más que retrotraer el idealismo de Vischer a un período anterior al análisis realizado por Hegel acerca de la incipiente era del realismo. Y expresa uno de los puntos en los que las perspectivas filosóficas de Vischer se distancian del particular realismo que define la novela corta de Mörike. La injerencia antes mencionada que los objetos adquieren en la

narración pone de relieve el modo en que la interrelación de los materiales influye en la misma forma, de tal manera que la forma acabada, en su autonomía, no se erige como un continente de significados, sino como una cualidad que reconfigura todo contenido. Así se puede ver en la ausencia de una linealidad cronológica, como resultado de la superposición de diversas perspectivas. La contradicción que se advierte en las concepciones de Vischer, por el contrario, son resultado del anhelo de una totalidad armoniosa que no se condice con el espíritu liberal propio de una sociedad atomizada. No resulta extraño que, a partir de tal concepción, su crítica dirigida a una realidad desencantada se extienda a una condena del desarrollo moderno *in toto*: “Solo cosas malas podemos decir aquí del arte de la imprenta. Es el primer invento a partir del cual se ve con toda claridad que la cultura y la estética se encuentran en una relación de desarrollo inverso” (cit. en *ibíd.*: 321).

La misma forma artística le permite a Mörrike subsumir las contradicciones sociales a la esfera del arte, sin despojarlas de su realidad histórica. Las intervenciones del narrador, que a menudo detienen la acción narrativa, se presentan a este respecto como una componente que coloca en perspectiva el simbolismo de los acontecimientos narrados.³ El episodio del naranjo, en el que von Wiese reconoce el punto de partida de la narración (von Wiese, 1956: 219) –y, en este sentido, como un punto de giro de la novela corta– resulta, a este respecto, ejemplar, por cuanto el inicio de la narración, a través del filtro del intertexto bíblico, se presenta como símbolo del inicio de la historia misma. El mismo Mozart lo expresa en la

3 Se podría pensar el modo en que se complementan las figuras de Mozart y del narrador en virtud de sus consideraciones referidas a la historia. Los aspectos propios del artista sentimental que se expresan en torno a la melancolía de Mozart, y las lacónicas referencias al período posterior a la acción narrativa, así como la apelación al lector que, a modo de un marco abierto, lleva a cabo el narrador, sugieren la complejidad que adquiere la figura del autor implícito.

carta que le dirige a la condesa: “Me encuentro en su paraíso, infeliz como en otro tiempo Adán después de haber probado la manzana. Ha ocurrido una desgracia y ni siquiera puedo echarle la culpa a una pobre Eva (...)” (Mörrike, 1992: 104). La intervención del artista es presentada, de este modo, como un factor determinante de la historia, como el punto de quiebre que introduce el tiempo en la imagen estática de una Edad de Oro, en este caso, propia de la tradición judeocristiana. La experiencia estética posterior surge como un intento de Mozart por expiar su pecado original. Esta referencia bíblica, sin embargo, es nuevamente redireccionada a partir de la intervención del narrador, quien intercala la prehistoria de la eternidad, representada por el árbol alrededor del cual se justifica la imagen de un pretendido paraíso:

Durante sus buenos veinticinco años, el arbolito creció paulatinamente ante sus ojos y fue cuidado luego, con el mayor desvelo, por hijos y nietos. Además de su valor intrínseco, podía tener también el de símbolo viviente del encanto espiritual de una época casi divinizada, en la que hoy, desde luego, podemos ver pocos valores auténticos y que llevaba ya en sí un aciago futuro cuya irrupción, que estremeció al mundo, no estaba muy lejos en la época de nuestro inocente relato (ibíd.: 115).

De este modo, la referencia a la Revolución Francesa se yuxtapone a la imagen simbólica del inicio de la historia, al mismo tiempo que expone el carácter desfetichizador del arte respecto de “una época casi divinizada” en relación con la *hybris* trágica que se encuentra en su base,⁴ y que en el

4 Esta vinculación de los planos religioso e histórico ya se encuentra en Hegel, a quien Mörrike, a instancias de Vischer, leyó. Fredric Jameson ha puesto de relieve este aspecto: “El cuerpo de Cristo como transición: este es el punto en que Hegel trata de pensar la modernidad. Así, se imagina lo moderno como el momento en que, en cierto modo, el cuerpo individual ya no es plenamente significativo en sus propios

marco de la acción narrativa se traduce en una identificación del artista como *outsider*, tal como manifiesta la exclamación del conde de Schinzberg, quien califica al tal Moser como un delincuente o un “tunante”. El episodio puede expresar, entonces, que, lejos de promover la cristalización de formas históricas que han agotado su vigor social, el peculiar realismo de Mozart no se deja engañar por la apariencia natural que le ofrece el naranjo en el jardín del conde, aun cuando la melancolía de la memoria involuntaria que se activa al contemplar la naranja le otorgue a su mirada un brillo particular, pues “él la ve y no la ve”. El naranjo, símbolo de una tradición que intenta renovar fuerzas ya caducas (el hecho de que el árbol comience a marchitar en primavera remite una vez más a su carácter artificial), expresa la puesta en práctica de “un método particular y hasta misterioso” que contradice un desarrollo natural que le habría permitido “llegar fácilmente a una edad dos o tres veces superior” (ibíd.: 115). Así, el realismo que se desprende de una melancolía que destruye todo paraíso artificial se advierte en el modo en que el artista acelera los tiempos de construcciones históricas que devienen imágenes míticas.

IV

Marcuse ha llamado la atención sobre el modo en que el arte introduce en la historia una alternativa crítica que, lejos de mantenerse en una etérea abstracción, solo gracias al contacto con la realidad puede dar cuenta de su potencial:

términos” (Jameson, 2002: 127, nota 2). También se encuentra una relación similar en Auerbach, quien, en su análisis de la literatura moderna, reconoce que “(. . .) había sido la historia de Cristo, con su mezcla radical de cotidiana realidad y de tragedia la más elevada y sublime, la que había derribado la antigua barrera estilística” (Auerbach, 1996: 523).

Las cualidades radicales del arte (...) se fundamentan precisamente en aquellas dimensiones en las que el arte *trascien-*
de su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso (...). La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, otra sensibilidad, que desafían abiertamente la racionalidad y sensibilidad asimiladas a las instituciones sociales dominantes (Marcuse, 1978b: 66 y s.).

Este aspecto parece reforzar la vinculación que *Mozart camino de Praga* mantiene con el programa del realismo poético. En su ensayo programático de 1853, *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* [*Nuestra poesía lírica y épica desde 1848*], Theodor Fontane ha advertido que, si la reproducción inmediata de la vida cotidiana restringe las potencialidades inherentes del arte, en la medida en que reduce su función a la de mero reflejo de las condiciones sociales existentes, dando lugar a un ‘realismo prosaico’, el realismo poético, de acuerdo con la perspectiva del autor de *Effi Briest*,

constituye “el reflejo de toda la vida real [*wirklich*], de todas las fuerzas e intereses verdaderos en el ámbito del arte (...). Contempla la entera riqueza de la vida, lo más amplio como lo más pequeño (...) Pues todo eso es *real* [*wirklich*]. El realismo no pretende el mero mundo sensible (...), pretende (...) lo verdadero” (cit. en Ort, 2007: 19).

La recusación de todo arte que se limite a la reproducción del mundo sensible, así como la tendencia hacia “lo verdadero” que Fontane reconoce como fundamento del realismo poético, no implican la postulación de un arte que deje de lado el mundo real en aras de una verdad ideal, estática; más bien, se trataría de no desatender aquellos aspectos que, aunque latentes o en estado embrionario, afectan el desarrollo concreto del mundo sensible, “pues todo eso es *real*”. Así, el poeta proyectado por el programa del realismo poético,

en palabras del teórico Julian Schmidt, “retiene lo esencial (...) lo significativo, lo estable, lo necesario (...) [ofrece], en lugar de lo casual, la ley, en lugar de la realidad, la verdad, pero (puesto que se trata de un poeta, no de un filósofo), la ley en la forma de lo casual, la verdad revestida de realidad” (cit. en Ort, 2007: 20). Más allá del sesgo idealista que se advierte en la distinción entre realidad y verdad, en la base del realismo poético se nota un intento por evitar toda restricción en el plano de la representación, como por ampliar el campo de la realidad representable. De esta manera, lejos de promover un arte disociado de la realidad histórica, la transfiguración (*Verklärung*) de la realidad que opera el arte permite la manifestación de diversas alternativas que, aun cuando surjan del proceso histórico precedente, se oponen a la perpetuación del *statu quo*.

Pero la representación que surge de esta concepción de la realidad no se proyecta como un motor impulsor independiente de la forma artística. No se trata de configurar, en el ámbito del arte, perspectivas utópicas que surgen de una comprensión histórica, sino de representar la pugna social en su dinamismo social de tal modo que resulte perceptible la postulación de una alternativa. De este modo, Gottfried Keller y Theodor Storm configuran, no solo una contraimagen de la sociedad contemporánea en la representación de la vida social de las pequeñas comunidades periféricas, sino también la presencia utópica, por débil y periférica que sea, de una alternativa social.

En el episodio del naranjo se advierte un proceso similar, por cuanto, en el recuerdo evocado, que recorta al objeto de la intuición de la cadena causal a la que se lo destinaba, concuerdan sujeto y objeto en un nivel que irrumpe en el orden, en el fondo apariencial, de la construcción social que representa el jardín. Solo a partir de la contemplación del naranjo logra Mozart acceder a la escena faltante del primer acto de la obra que lo ocupaba, cuya composición parece conllevar

un desvío respecto de la finalidad que le habían adjudicado en el castillo; en este punto se puede advertir el modo en que la violencia que Mozart produce al naranjo no redundaba en una intervención subjetivista en la composición; por el contrario, el principio compositivo de Mozart se construye a partir de la lógica interna de los materiales, tal como se ve en la posterior explicación del propio personaje: “como no hay que hacerse nunca la más mínima violencia y esas pequeñeces, a menudo, se arreglan por sí solas casualmente, lo déjé estar... (Mörike, 1992: 112). La imagen que la contemplación del naranjo despierta en Mozart, las naranjas que los jóvenes se arrojan en su juego amoroso, también refuerza el modo en que es superada toda linealidad temporal, toda causalidad, introduciendo otra legalidad; Mozart afirma que “era como si se precipitasen por sí mismas, por una fuerza de atracción, hacia los dedos abiertos” (ibíd.: 111), llamando la atención acerca del modo en que el objeto se ofrece, cargado de sentido, al artista.

El hecho de que el programa del realismo poético se restringa al ámbito literario ya es un indicador de la centralidad de la autonomía de la obra respecto del contexto histórico. Si el programa del *Vormärz* se confundía, de acuerdo con sus propias cualidades, con un programa político, en la medida en que la literatura era concebida como una herramienta que promovía el progreso social, y si no es posible hallar un programa semejante en el *Biedermeier*, las reflexiones del realismo poético se limitan a la esfera del arte en un contexto dominado por el pesimismo cultural de sus representantes.

En efecto, tal como lo anuncia Braungart, en relación con el pesimismo histórico de Schopenhauer, que niega toda idea de progreso, en la narración no se configuran sensiblemente construcciones abstractas:

Como lo muestra el juicio del narrador, que establece una distancia respecto del ‘encanto’ del *ancien régime*, este mundo no

cuenta como un modelo positivo. La historia no es interpretada (...) ni como la astucia de un Estado ideal ni como proceso de un desarrollo más elevado (Braungart, 1997: 139).

La comprensión del proceso histórico que se desprende de la obra la acerca al programa del realismo poético, cuyos representantes, aun cuando dirijan sus simpatías hacia las comunidades periféricas, exponen una clara conciencia del carácter inevitable de su disolución histórica. En este contexto, la forma artística misma se erige como el ámbito de la utopía, que se contrapone al proceso de industrialización y modernización, que alcanza su auge con la profesionalización de la esfera política que se expresa con el término *Realpolitik*, acuñado por Ludwig August von Rochau. El realismo de la obra, de acuerdo con esta perspectiva, se nutre de una apariencia trascendental, propia de lo sublime, que se opone a las formas históricas estables; tal es el caso de la representación de los fragmentos de *Don Giovanni* en el íntimo círculo social del castillo:

Lo que ahora sucede en la sociedad, ya no tiene nada que ver con la sociedad. El sereno y claro mundo de la novela corta es dinamitado con semejante música, porque lo bello sublime sobrepasa todos los límites terrenales y señala lo sobrenatural y lo infinito (von Wiese, 1962: 232).

Así lo aprecia el mismo narrador, cuando sostiene que “aquella belleza, plenitud y profundidad purísimas parecían por lo general extrañas en comparación con la dieta musical entonces apreciada y fácilmente asimilable” (Mörrike, 1992: 98).

Pero si el arte no halla en la sociedad moderna un campo de acción efectivo, puede realizar su potencial utópico precisamente allí donde se avecina el fin de los tiempos. La forma propia de la novela corta parece aludir, a través de

una simbólica autorreferencia, a la peculiar permanencia del arte. El entrecruzamiento de perspectivas, sobre el que se estructura la narración, adquiere, a partir de la experiencia estética, una intensidad impensada, según se muestra en el canto de Eugenia, en la ejecución de *Don Giovanni*, en los relatos intercalados, o en el carácter selectivo del narrador. El arte, así, es representado como una excepción que excede la linealidad histórica y la experiencia cotidiana. La conjunción de elementos ingenuos, como los que se postulan en las referencias al arte griego y la ejecución de un arte sentimental, representado por el fragmento en el que se condena a Don Juan, permiten una peculiar experiencia colectiva que posee su centro de gravedad en un arte que porta el germen de su propia fugacidad. La afirmación del narrador según la cual “el acontecimiento más simple se convierte fácilmente en oráculo” (Mörrike, 1992: 134), referente a la melancolía de Eugenia, podría atribuirse al coche que le ofrecen a Mozart como promesa de un retorno: el retorno de Mozart no es posible, la persistencia del castillo del conde von Schinzberg, tampoco.

La narrativa de crímenes de Theodor Storm

Carola Pivetta (Universidad de Buenos Aires)

Theodor Storm (1817-1888), que comenzó publicando poemas, muy pronto incursionó también en el terreno de la prosa, en particular en el del cuento y en el de la novela corta. Si bien en su obra narrativa temprana no hay rastros de interés por motivos o problemáticas de la narración de crímenes,¹ esto se altera en sus obras maduras y tardías: el contacto asiduo con casos criminales, sobre todo desde su designación como juez de distrito en Heiligenstadt (1856), le proporciona una materia nueva y potencialmente transformadora; a partir de entonces, la interacción entre su vocación poética y su profesión burguesa se torna especialmente productiva.

En *Der Spiegel des Cyprianus* [*El espejo de Cipriano*], 1865, *Draussen im Heidedorf* [*Afuera, en la aldea del brezal*], 1872, *Im Brauer-Hause* [*En la cervecería*], 1879, *Sobre la crónica de la Casa Gris*, 1884 y *Un doble*, 1887, el abogado de Husum trata los

1 Esta es la modalidad que adopta el género policial en lengua alemana; sus primeras manifestaciones se remontan a mediados del siglo XVIII. A partir de entonces comienza a conformarse una tradición absolutamente divergente respecto de las más conocidas del policial de enigma, el negro o el policial francés (sobre el particular, cf. Vedda (2009a).

delitos más variados: del suicidio por amor al fratricidio por venganza, pasando por la profanación de un cadáver como consecuencia de creencias supersticiosas, del asesinato por codicia y ambición de poder al homicidio violento, aunque sin alevosía como única salida para el excluido por la comunidad. Estas ficciones, en ocasiones sustentadas en casos reales, son aproximaciones tangenciales a la tradición del policial alemán: tangenciales porque en ellas ni la dilucidación del crimen ni la biografía del criminal son necesariamente el centro de la trama. Estas *Kriminalnovellen*, que son también *Märchen*-, *Handlungs*-, *Desillusions*- o *Chroniknovellen*,² entre muchas otras categorías que pueden atribuírseles, combinan rasgos de la narración de crímenes con elementos de otras formas y géneros literarios. Por eso, la consideración de estos textos como narraciones criminales busca iluminar un aspecto poco tratado en la obra de Storm sin pretender ser excluyente ni exhaustiva.

1. *El espejo de Cipriano*: primeras irrupciones de lo siniestro y lo criminal

Este es el último de tres cuentos maravillosos³ concebidos y escritos al correr de la pluma, producto de una inspiración inusual en un autor para el cual el acto creativo suele ser menos un arrebato irreflexivo que un esforzado trabajo, al que se dedica con la laboriosidad de un artesano.⁴ En esta narración, Storm recupera motivos, personajes y temas de

2 Esto es: novelas cortas maravillosas, de acción, de desilusión o crónicas.

3 Los otros dos son *Die Regentrude* (1863) y *La casa de Bulemann*, ambos escritos en un breve lapso de tiempo a fines de 1863.

4 Keller se refiere a Storm como a un "silencioso orfebre y filigranista en plata" (cit. en Lukács, 1985: 107). Por otra parte, en su correspondencia el propio Storm se asombra ante lo excepcional de esta productividad atípica en él y se refiere a la "fiebre" de un "impulso demoníaco" (Storm, 1988: IV, 621 y s.) que por única vez lo poseyó, como si las musas le hubiesen dictado.

diversas tradiciones de la literatura popular: el cuento maravilloso, la saga, la balada,⁵ la narración criminal. En efecto, este cuento maravilloso perteneciente, por cierto, no a la variante popular (*Volksmärchen*), sino a la culta (*Kunstmärchen*), combina elementos del género tradicional (objetos mágicos, ambientación en un castillo, personajes estereotípicos, acontecimientos mágicos o, en todo caso, no naturales, final feliz) con detalles realistas y un trasfondo histórico concreto y riguroso. Mientras que el *Volksmärchen* se caracteriza por una indeterminación espacio-temporal, aquí la acción está situada con precisión, al menos en el tiempo: el conflicto principal transcurre en la época de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648); el escenario es un burgo cuya ubicación geográfica exacta no se especifica, pero que debe estar situado en algún territorio implicado en el enfrentamiento bélico. La relativa definición del espacio y del tiempo emparenta este cuento con la saga, parentesco acentuado por el hecho de que en él se narra una historia familiar que se prolonga por varias generaciones.

En el marco narrativo, un ama le cuenta a su señora, la condesa del lugar, mientras ambas velan al hijastro agonizante de esta última, viejos sucesos que les habían acaecido a los habitantes del castillo más de cien años antes, cuando una antigua condesa generosa y altruista acogió allí a un médico herido del bando enemigo, llamado Cipriano. Este personaje, que lleva el nombre de un legendario mago nórdico, la recompensa por sus cuidados regalándole un espejo prodigioso, gracias a cuyos poderes la condesa da a luz un hijo (Kuno) tras diez años de matrimonio estéril. No obstante, poco después del parto la madre muere y el conde se vuelve a casar con una viuda de belleza tan seductora como

5 Una de las fuentes del cuento es "La duquesa de Orlamünde", balada que Storm incluye posteriormente en su antología de 1870 *Hausbuch aus Deutschen Dichtern seit Claudius* [Antología familiar de poetas alemanes desde Claudius].

perturbadora.⁶ A continuación, llega al castillo un coronel llamado Hager, que dice ser el primo de la nueva consorte. El enigmático forastero se transforma pronto en asesino: primero da muerte al conde durante una cacería, aunque se las apaña para hacer creer que todo ha sido un accidente; luego mata a Kuno, primogénito y heredero del burgo. El último delito, perpetrado con la complicidad de la condesa, a quien mueve el deseo de que su propio hijo, Rolf, sea el único heredero, tiene lugar frente al espejo mágico, lo cual trueca sus fuerzas benéficas y vitales de otrora en energías maléficas y destructivas.

Esta sucesión de crímenes, para los cuales no hay expiación ni castigo, desencadena la maldición que pesará sobre las siguientes generaciones; la muerte sobrenatural de Rolf ante el espejo, que se suma a la serie de sucesos siniestros anteriores, confirma el maleficio, que continúa vigente en el marco y explica la misteriosa enfermedad del niño al que velan la condesa y el ama. Recurriendo precisamente a lo siniestro, lo criminal y lo fantástico, Storm logra en el relato enmarcado de *El espejo de Cipriano* tomar distancia por primera vez de los idilios de sus narraciones tempranas. Sin embargo, el clima sombrío y opresivo del relato enmarcado se disuelve al mismo tiempo que el maleficio del espejo cuando al final, en el *happy end* del marco, el niño enfermo sana y la armonía se restablece.

En este cuento, pese a que la acción está proyectada al pasado preindustrial y estamental del siglo XVII (o justamente por la libertad que tal distancia temporal hace posible), resuenan conflictos propios de la sociedad de clases en una

6 En el retrato de esta segunda mujer se reconocen todos los indicios de una belleza casi demoníaca que lleva a la perdición: es pelirroja y de su peinado se desprenden dos bucles (lo cual en una época en que el decoro exigía que el cabello de las damas estuviera cubierto o recogido es un signo evidente de voluptuosidad y erotismo); su comparación con el personaje bíblico de Jezabel termina de redondear esta imagen de mujer irresistible pero perversa y amenazante.

etapa capitalista temprana. Por ejemplo: no hay duda de que el asesino y su cómplice son, como es usual en el cuento maravilloso, personajes absolutamente negativos que, sin matices ni espesor psicológico, encarnan el mal absoluto; pero a pesar de esta representación unidimensional, en esos caracteres arribistas, inescrupulosos y ambiciosos, al igual que en el usurero protagonista de *La casa de Bulemann* (1864), se vislumbran actitudes características de los miembros de una clase que está en expansión en las décadas en que Storm escribe estas obras: la nueva burguesía económica, interesada únicamente por el afán de ganancias y que carece de la cultura y el *ethos* compartidos de la vieja burguesía ilustrada. De esta manera, explotando motivos de la narrativa criminal y fantástica, Storm comienza a incorporar problemáticas contemporáneas que, en su producción anterior, están ausentes o, a lo sumo, en un segundo plano.

2. Afuera, en la aldea del brezal: la autoaniquilación como denuncia

El crimen pasional que constituye el núcleo de *Afuera, en la aldea del brezal* está basado en sucesos reales ocurridos en 1866 en un pequeño pueblo cercano a Husum; la investigación del caso estuvo a cargo de Storm que, a la sazón, se desempeñaba como regidor en esa jurisdicción. De su propia praxis judicial proviene pues lo fundamental de la narración que el autor emprendió seis años más tarde: la configuración de los personajes y la secuencia narrativa (denuncia, pesquisa, interrogatorios, aparición del cadáver).

Esencial en la reelaboración literaria de esta materia verídica es la inclusión del regidor como personaje de la trama, más precisamente como narrador. La elección de este enfoque no es tan solo una técnica de verosimilitud, sino que además le aporta a la prosa de Storm una facticidad nueva. El

punto de vista adoptado está evidenciado desde el comienzo de la novela corta: en su camino de regreso al hogar, agotado por la jornada de trabajo, el regidor es testigo, como un *voyeur* casual, de la partida de un carro; el conductor y una de las pasajeras son los protagonistas del relato criminal: el campesino Hinrich Fehse, de rostro “algo caviloso” (Storm, 1988: II, 70) y la provocativa Margret, cuyo llamativo porte se distingue de la estatura pequeña y regordeta de las demás campesinas, como también lo hacen sus seductores ojos negros y la destellante blancura de sus dientes. En esta primera escena premonitoria, que anuncia el sentimiento pulsional y destructivo que, casi como un hechizo, une a ambos personajes, es posible reconocer lo que Bollenbeck denomina “narrar sintomático” (Bollenbeck, 1991: 306), técnica que consiste en mostrar los estados de ánimos de los personajes objetivados y cifrados en objetos o acciones más que descritos directamente.⁷

Tanto el autor como la crítica⁸ coinciden en que esta obra marca un quiebre en la narrativa de Storm: el tono lírico y elegiaco de sus primeras novelas cortas cede paso a un tono más frío y distanciado, a un objetivismo hasta entonces inédito;

7 Las diferencias con la carta de 1866 a Doris Jensen en la que, aún muy impresionado por el caso reciente, el juez le cuenta a su futura esposa este “drama de una pasión rural” (Storm, 1988: II, 807) son significativas. Mientras que allí Storm describe a la joven Margret como una “niña cautivante, floreciente en su dulcísima frescura juvenil” (ibíd.: 806) de cuyos “ojos maravillosos” (ibíd.: 807) Hinrich “bebe la pasión y la muerte” (ibídem), en esta primera escena entrevista por el narrador-testigo los mismos rasgos caracterizan a los personajes pero depurados de esa explicitéz rayana en la cursilería y traducidos, en cambio, a los hechos. En efecto, el intercambio de gestos, miradas y palabras de ambos jóvenes, que, como “sombras chinescas” (ibíd.: 71), se mueven en la semipenumbra de una noche iluminada apenas por la luz de una lámpara, contiene ya en germen la relación funesta de un deseo que oscila entre la seducción y el rechazo y que se probará fatal.

8 El propio Storm percibe en ella “un tono enteramente nuevo” (ibíd.: 808); a su vez, algunos de sus contemporáneos han resaltado este aspecto novedoso: P. Heyse, por ejemplo, encuentra allí “un Storm completamente nuevo” (ibíd.). Entre los críticos más recientes, Ebersold considera que esta novela corta marca una “cesura” en la obra de Storm (Ebersold, 1981: 93); asimismo Bollenbeck ve en ella el punto de arranque de un recrudescimiento de los conflictos en la narrativa stormiana (Bollenbeck, 1991: 303).

la acción, reconstruida desde múltiples perspectivas, se impone a la creación de atmósferas o situaciones que se engarzan como cuadros evocados por un personaje que recuerda. La comparación con *El lago de Immen* (cuya primera versión data de 1849) o *En el Staatshof* (1858) ayuda a ilustrar estas diferencias: mientras que en estas novelas cortas los hechos del pasado son recuperados desde la óptica de una rememoración teñida de melancolía (ya sea la del anciano Reinhard, ya sea la del doctor Marx), en *Afuera, en la aldea del brezal* la acción se reconstruye a partir de los puntos de vista de distintos personajes (el sacristán, su esposa, Margret, la madre de Hinrich), recogidos por el narrador en primera persona.

Mucho se ha hablado en esta novela corta del multiperspectivismo,⁹ pero menos de cuál es el punto de vista desde el que se organiza y reúne la materia narrada: el del regidor a cargo de la instrucción del caso, que viaja al pueblo para proceder al interrogatorio de los testigos y confeccionar un informe. Este funcionario de la justicia participa de la acción pero desde una posición lateral, externa,¹⁰ que le permite observar y sacar conclusiones con neutralidad. Sin duda, nada más lejano a la figura del detective del policial clásico, que esclarece un misterio aparentemente irresoluble gracias a una inteligencia agudísima, sobrehumana. El caso de la desaparición de Hinrich Fehse es, en cambio, ordinario y hasta previsible (ya ha habido antecedentes: Fehse ha desaparecido antes) y se aclara, no por la intervención de algún tipo de razón excepcional, sino por el correcto desempeño de este funcionario, que se limita a tomar declaración a los testigos y manda a buscar el cadáver.

9 Por ejemplo, Bollenbeck llama la atención sobre este “narrar perspectivista” (Bollenbeck, 1991: 303); Karl Ernst Laage y Dieter Lohmeier, editores de la obra de Storm, resaltan asimismo en sus comentarios a *Afuera, en la aldea del brezal* este proceder “a partir de perspectivas cambiantes” (Storm, 1988: II, 809).

10 La exterioridad de su punto de vista aparece ya, incluso antes de la escena inicial, en la primera palabra del título: *afuera*.

Salta a la vista que la narrativa policial inglesa y la alemana tienen poco en común. Sin embargo, resaltar ciertas diferencias entre ambas tradiciones puede servir para hacer más visibles, por contraste, las particularidades de la narración criminal de Storm. En este sentido, una última contraposición puede resultar reveladora: mientras que en el policial de enigma el restablecimiento final del orden que la irracionalidad del crimen desbarata postula la existencia de una armonía inalterable, de leyes inmutables que regirían el mundo, el desenlace de *Afuera, en la aldea del brezal* es menos tranquilizador. El equilibrio recuperado a costa de la autoaniquilación de Hinrich Fehse no parece ser duradero; si bien las cosas vuelven a su cauce normal, las últimas líneas sugieren la amenaza de un nuevo conflicto: el casamiento de la viuda de Fehse con Hans Ottsen, antiguo pretendiente de Margret y rival de Hinrich, unión concertada también a instancias del sacristán más por conveniencia económica que por amor, y la huida de Margret a la gran ciudad¹¹ replican la situación inicial, de modo que queda insinuada la posibilidad latente de que todo vuelva a empezar.

No es casual que esta novela corta de acción (*Handlungsnovelle*), que inaugura un nuevo rumbo en la prosa de Storm, sea también su primera narración de crimen propiamente dicha. La elaboración literaria de este caso judicial que conoce de primera mano lo lleva a asumir una mirada más descarnada y crítica ante el mundo contemporáneo. Si en sus primeros cuadros sentimentales (*Stimmungsbilder*) la conflictividad potencial permanecía empañada por el enfoque subjetivo, así como por la tendencia a lo elegíaco, al idilio y a la resignación, a partir de *Afuera, en la aldea del brezal*

11 No se sabe si esta huida de Margret a la ciudad es voluntaria o forzada, como la primera vez, cuando, tras el casamiento arreglado de Hinrich, la sobornan para que se vaya del pueblo. Lo cierto es que en las últimas líneas de la novela corta esta mujer, que por su reputación manchada ya no puede vivir en la aldea, se pierde en la masa anónima de la gran ciudad.

comienza a despuntar una mayor lucidez respecto de las causas sociales profundas de los conflictos de los personajes. Mientras que, antes de la década del sesenta, la decepción política del autor tras la derrota de las tentativas revolucionarias de democratización de 1848 se plasma en historias de renuncia y melancolía –cuyos protagonistas no han sabido realizarse ni integrarse felizmente al mundo, lo cual reduce cualquier planteo al plano de lo íntimo e individual–, en esta novela corta criminal el amor frustrado desemboca en un suicidio, que es al mismo tiempo una denuncia de la estrechez del orden social y la rigidez de las convenciones del mundo campesino. Por eso, esta novela corta de desenlace trágico marca un quiebre en la confianza ilustrada de Storm en el proceso civilizatorio de la humanidad.

3. En la cervecería: la superstición como crimen colectivo

Igual que en *Afuera, en la aldea del brezal*, también aquí los hechos se narran desde la perspectiva distanciada de un funcionario judicial: el narrador es esta vez un juez de distrito que, invitado a tomar el té a “una distinguida casa burguesa” (Storm, 1988: II, 647), escucha una anécdota de boca de su anfitriona, la hostelera. Ese día, en el “círculo íntimo” (íd.) de esta familia burguesa al viejo estilo, la conversación gira en torno a un suceso “excepcional y espantoso” (íd.) ocurrido en una ciudad vecina: el caso de un epiléptico que bebe la sangre de un reciente ejecutado. Al oír este incidente, la hostelera evoca uno similar de su infancia.

Se trata del robo del pulgar del cadáver de Peter Liekdoorn, decapitado por ladrón y asesino; la culpa por el ultraje al cuerpo de Liekdoorn recae en Lorenz, el viejo criado de la cervecería de los padres de la hostelera, tan piadoso y devoto como supersticioso. Las malas lenguas cuentan que este se habría apropiado del dedo para garantizar la pujanza del negocio

de sus patrones, amenazada por la instalación de una nueva cervecería en la aldea. Finalmente, por más que la imputación de Lorenz se revele como infundada y la verdad salga a la luz gracias a una intervención científica (el farmacéutico demuestra que el supuesto pulgar encontrado en la cerveza de los Ohrtmann no es más que un coágulo de levadura), el esclarecimiento racional del caso fracasa porque nada puede ante la ignorancia generalizada de un pueblo inculto, que se deja llevar por los rumores y prefiere creer en los chismes y las calumnias antes que en las pruebas fehacientes.¹²

A ambos niveles (marco y relato enmarcado), lo abyecto de los delitos que expían los criminales ajusticiados retrocede a un segundo plano ante el comportamiento despreciable de la turba desaforada, salvaje e irracional, que se deleita con el espectáculo del suplicio público y que es la causante de los desórdenes supersticiosos posteriores a la ejecución. La expectativa de que la acción gire en torno al crimen de Peter Liekdoorn y que, como en tantas otras narraciones criminales alemanas, se den a conocer su prehistoria y las circunstancias sociales que lo mueven al delito, no se cumple; su pasado, sus móviles (el robo), su *modus operandi* no se mencionan más que al pasar. Es que el crimen a dilucidar parece ser otro: ni el asesinato de la tía solterona y rica, ni la profanación del cadáver de aquel sujeto que se gana la vida operando callos (no se sabrá quién es el responsable de este delito), sino la difamación de un ciudadano respetable, el fabricante de cerveza Josias Ohrtmann, cuya única culpa consiste –como no se cansa de reprocharle su esposa– en haber sido demasiado tolerante ante las creencias supersticiosas de su criado Lorenz. Y este crimen, que, igual que el asesinato, resulta irreversible (pues la buena reputación no

12 Este desenlace está preanunciado a su vez por el del incidente del marco: a pesar de que el epiléptico sucumbe a violentas convulsiones después de haber bebido la sangre todavía humeante, la gente no deja de creer en las propiedades curativas de los despojos de un ajusticiado.

se recupera aunque se dilucide el equívoco), es un crimen colectivo, cometido por la masa inculta y supersticiosa.

En esta novela corta, la imagen de la comunidad es enteramente negativa (se trata de un pueblo bestial y primitivo, entregado a la maledicencia) y las individualidades que se destacan en su seno no constituyen ninguna excepción: tan reprochable es la actitud del solterón Ivers, que se acerca a sus vecinos únicamente para saciar su curiosidad y ventilar los chismes infundados de la comadre Clasen y otras viejas del pueblo, como el egoísmo de Marx Sievers, el burgués más próspero del pueblo, a quien lo deja sin cuidado la dilucidación de la verdad, y que ni por un instante se solidariza con la familia en apuros. Frente a esta decadencia general de los vínculos comunitarios se recorta la familia protagónica: en su seno todavía priman los valores tradicionales de una moral no degenerada por el individualismo de los nuevos tiempos; los Ohrtmann representan a la vieja burguesía sustentada en el esfuerzo y el trabajo, en la honradez y la lealtad. La historia de la decadencia de esta familia de fabricantes de cerveza condensa, entonces, un proceso social de mayor envergadura, el ocaso de toda una clase social ante la irrupción de la competencia y de nuevas modalidades comerciales: la “antigua gran burguesía en trance de desaparecer” (Lukács, 1985: 121) que declina ante la nueva burguesía arribista del *Gründerzeit*, el período de la formación del imperio.

Si en *Afuera, en la aldea del brezal* se cuestiona la supeditación de los sentimientos y el deseo a la conveniencia en el mundo de las relaciones amorosas y matrimoniales, aquí se critica el avance, en los tratos comerciales, de relaciones despersonalizadas, que se basan en el puro interés, el cálculo y la utilidad, en detrimento de los antiguos lazos comunitarios de confianza, solidaridad y fidelidad. Lo que Bollenbeck afirma para otra de las “novelas cortas de la desilusión” de Storm, *Zur ‘Wald- und Wasserfreude’* [*Sobre ‘La alegría del bosque y del agua’*] 1879, vale asimismo para esta: “Tal crítica

no se basa en un rechazo reflexivo del capitalismo, sino en un instintivo repudio, a partir de la tradición de la antigua burguesía, del burgués financiero, de su nueva inescrupulosidad económica” (Bollenbeck, 1991: 271). A pesar de la localización de la acción en pequeños pueblos, en aldeas apartadas de los grandes centros urbanos, estas novelas cortas de Storm captan tendencias y problemas fundamentales de la Modernidad. Este autor, a quien se le ha achacado un restringido localismo,¹³ consigue articular, precisamente desde su posición marginal, un cuestionamiento de la modernización vivida como amenaza. Por eso Bollenbeck afirma con razón que “En él los conflictos (...) son más modernos que su *milieu*” (ibíd.: 297).

Pero lejos del desenlace trágico de aquel “drama de una pasión rural”, el final conciliatorio de *En la cervecería* mitiga la crítica social de Storm. Si en el relato enmarcado el paso del tiempo se muestra como proceso de degeneración y depravación,¹⁴ este cuestionamiento de la idea de progreso aparece atenuado en el presente de la narración por el destino de la generación más joven: la hostelera ha ascendido en la escala social gracias a su casamiento y su hermano Christian se ha convertido en un prestigioso burgués, propietario de una cervecería moderna que consigue volver a ser tan pujante como antes.¹⁵ Con todo, esta suerte de justicia poética a largo plazo parece menos una señal de confianza en la evolución real del hombre en la sociedad, que un signo de la negativa de Storm a abandonar por completo la esperanza

13 Ya Fontane habla de la estrechez de miras de su “simplismo provinciano” (Fontane, 1973: 208).

14 El florecimiento de la cervecería en la época de los abuelos de la hostelera es sucedido por un período en que el negocio familiar está al borde de la ruina; la depravación de los nuevos tiempos se constata asimismo en los comentarios de la hostelera sobre la cerveza de hoy que, a diferencia de la de aquellos viejos buenos tiempos idos, es “amarga como la hiel” y no puede usarse “ni siquiera para una sopa de cerveza”.

15 El hijo de Marx Sievers, gracias a cuya colaboración y buena disposición Josias Ohrtmann accede al *corpus delicti*, es otro personaje joven en el que se percibe este relativo optimismo de Storm con respecto a las nuevas generaciones.

utópica en la capacidad del ser humano de redimirse a través de formas profanas, es decir, a través del amor (hostelera) o de la conservación de las tradiciones de la burguesía temprana no degenerada (Christian).

4. Sobre la crónica de la Casa Gris: noticias antiguas de un buen Caín

A diferencia de un escritor como Conrad Ferdinand Meyer, cuyas novelas cortas recuperan grandes figuras y acontecimientos históricos, Storm se sumerge en la historia siempre desde lo particular y lo local; en sus crónicas Bollenbeck ve una privatización de la historia como crónica familiar (ibíd.: 322). Esta preferencia por destinos particulares está absolutamente en consonancia con la perspectiva de la narrativa criminal que, a partir del caso concreto, apunta por lo general a una crítica más abarcadora de ciertas instituciones sociales.

Los dos libros que conforman la *Crónica de la Casa Gris* cuentan precisamente la historia de un crimen y su expiación, proyectados al pasado feudal.¹⁶ A esta intriga criminal subyace además una superstición popular: la leyenda de los días aciagos. Pero esta superstición no es del mismo tipo

16 Por la complejidad estructural, la división en dos libros, la gran cantidad de personajes y el abandono de un único motivo central, *Sobre la crónica de la Casa Gris* desborda las convenciones genéricas de la novela corta. El rebasamiento de aquella forma caracterizada por su condensación e intensidad es una estrategia plenamente consciente del autor, que en una carta a Keller de 1883 subraya esta decisión, al afirmar que en esta crónica "dejo volar despreocupado el halcón boccacciano y me pierdo románticamente entre el bosque y el brezo de épocas pasadas" (Storm, 1988: III, 861). Sin embargo, este alejamiento de la forma de la novela corta no implica una pérdida de la unidad. Storm concibe la obra como un todo unitario, cuyas dos partes se estructuran precisamente alrededor del crimen y su expiación, dos núcleos estrechamente vinculados entre sí. Por eso, ante los reparos de un lector contemporáneo que le critica la división en dos libros, Storm se defiende argumentando que "El todo es absolutamente unitario: ¡crimen y expiación!" (Storm, 1988: III, 867).

que aquella que toma la forma del rumor, del chisme, de la calumnia, tan censurada por Storm en su novela corta *En la cervecería*; en este caso se trata más bien de una creencia comunitaria, enraizada en la tradición del pueblo.¹⁷ El narrador del marco –un hombre maduro que comienza recordando la excursión que cincuenta años antes, cuando todavía era un joven estudiante, lo conduce por azar a las ruinas de *Grieshuus* (Casa Gris)– dedica años de su vida a desbrozar los sucesos históricos sobre la base de los cuales se trama esta misteriosa leyenda de su tierra natal, que lo obsesiona desde su infancia. Para ello se sumerge en archivos y documentos antiguos, indaga en la memoria de sus coterráneos, sobrevivientes de épocas remotas y, a partir de estos fragmentos dispersos de información, reconstruye, como si juntara las piezas de un rompecabezas, una saga familiar.

El libro primero presenta la historia de un fratricidio: Hinrich, el primogénito de una familia de terratenientes nobles, mata a su hermano Detlev para vengar la muerte de su mujer Bärbe. Al contraer matrimonio con esta hija de un escribano y ex intendente de granos, el *Junker* Hinrich actúa en contra de los intereses de su propia clase. A diferencia del campesino Hinrich Fehse, elige casarse por amor, aun a riesgo de perder su herencia y contraviniendo todas las convenciones estamentales; a diferencia también de los personajes de las novelas cortas tempranas de Storm, este *Junker* colérico e impulsivo, inconformista y temperamental no renuncia pasivamente a su legado, sino que se enfrenta a su padre y a su hermano, representantes de la nobleza más recalcitrante

17 Lo que señala Vedda para lo sobrenatural, vale también para la superstición (que, por cierto, se manifiesta bajo la forma de lo sobrenatural): “Pareciera como si Storm quisiera establecer una distinción entre lo sobrenatural enraizado en las tradiciones populares –sagas, cuentos maravillosos– y las formas bárbaras que la superstición asume en las masas a partir de la disolución de las comunidades y del surgimiento de las sociedades modernas.” (Vedda, 2007: 55 y s.).

y aliada con el poder eclesiástico,¹⁸ en un intento por conciliar sus derechos de primogénito con su amor desclasado. La muerte de su mujer, desencadenada por el episodio en el que recibe la carta de Detlev, que contiene la noticia de la nulidad de su matrimonio, prueba lo infructuoso de toda tentativa de rebelión contra el *statu quo*. Por otra parte, el fracaso de Hinrich está en sintonía con el fracaso de las tentativas revolucionarias de “los exaltados y los anabaptistas” (Storm, 1996: 71) reprimidos por la alianza de la nobleza y la iglesia, conflicto que aparece como telón de fondo de esta historia familiar.

El libro segundo se centra en el regreso al feudo, de incógnito, de Hinrich, convertido en un experimentado monterero. Entre ambas partes hay una elipsis de cuatro décadas, durante las cuales este personaje aprende a dominar sus arrebatos intempestivos y su temperamento colérico. Una vez logrado este dominio de sí, de su tendencia instintiva a la crueldad, Hinrich consigue también dominar la naturaleza externa y salvaje, simbolizada por los lobos. Así, en esta nueva etapa de su vida, ya sin las prerrogativas de su condición noble, pone sus saberes y su trabajo al servicio del bien común.¹⁹ En la configuración eminentemente positiva de este “Caín bueno”, de este personaje que se eleva por encima de las limitaciones que la época y la clase le imponen, ya está en germen la concepción del criminal como víctima de las convenciones sociales opresivas y de un entorno que impide la

18 El padre es presentado como un defensor a ultranza del *statu quo*; desde las primeras líneas se dice que “evitó en vida, y cuando ya estaba casi muerto, que su sangre azul se tiñese con la roja sangre plebeya” (Storm, 1996: 45). Cuando le exige al pastor su intercesión para conseguir la excomunión de su hijo Hinrich, en quien ya adivina la inclinación hacia la mujer de baja condición social, tiene además en sus manos un edicto real contra los “impenitentes”, en el que se sella la alianza entre la iglesia y la nobleza en contra del movimiento anabaptista. Esta escena muestra cómo el destino privado y familiar corre paralelo al curso histórico general.

19 Por ejemplo cuando propone suministrar el roble para dotar al puerto de la ciudad vecina al castillo de nuevas defensas (Storm, 1996: 115).

realización plena del individuo, idea que Storm desarrollará unos años después en *Un doble*.²⁰

Pese a que el fratricidio cometido por Hinrich no implica una culpa individual,²¹ el crimen no queda impune. Y su expiación recae no solo en el viejo montero, sino también en su nieto Rolf, con cuya muerte (a raíz de esta culpa heredada) se extingue la estirpe. La muerte de Hinrich durante la noche tormentosa de un veinticuatro de enero, en el mismo sitio en que este ha perpetrado el fratricidio, cumple la leyenda de los días fatídicos. Pero la explicación sobrenatural de estos hechos convive, en la oscilación característica de lo fantástico, con la interpretación racional y realista del pastor (para quien el caballo del montero se habría asustado ante una piedra blanca y el viejo habría muerto fácilmente por el golpe de la caída).

El tema de la caducidad, mentado en la poesía con la que concluye la crónica, ya no aparece, como en obras anteriores de Storm, bajo la forma de una mirada nostálgica hacia el pasado, sino que se reformula aquí como advertencia de que todo poder es pasajero. Por eso, una vez extinto este linaje noble, parece llegada la hora de una nueva clase, encarnada justamente por el reverendo. Este personaje, llamado Caspar Bokenfeld, que antes ha sido el preceptor de Rolf y es

20 En la correspondencia de Storm se registran desde mucho antes una preocupación y una conciencia sobre la influencia perniciosa del *milieu* social, creador de violencia. Por ejemplo, así reflexiona el juez de Heiligenstadt acerca de un enérgico joven acusado por robo, que, al ser trasladado de la cárcel al juzgado para su proceso, intenta violenta aunque infructuosamente huir: "El hombre me interesaba. Había algo en su apariencia vigorosa que hizo que siempre tuviera que pensar que fueron las circunstancias las que lo condujeron a este lugar. Acaso un poco de luz solar en el momento justo hubiera hecho aparecer una planta humana muy noble" (carta del 10 de octubre de 1863 a su primera esposa, Constanze Esmarch, cit. por Bollenbeck, 1991: 349).

21 Así se expide Storm con respecto al tema de la culpa individual y la culpa colectiva: "La gente procura para lo trágico culpa, a saber, en especial, culpa propia del héroe y por tanto expiación. Pero esto es demasiado estrecho, demasiado jurídico. Mucho más a menudo expiamos en vida la culpa de lo general de lo cual formamos parte, la culpa de la humanidad, de la época en la que vivimos, del estamento en o con el cual vivimos, la culpa de la herencia, de lo congénito" (Storm, 1988: III, 870).

también el narrador del manuscrito transcrito en el libro segundo (recurso narrativo gracias al cual es posible cubrir las lagunas de lo que el cronista del marco ignora acerca de aquel pasado remoto), lo expresa de manera explícita: “En aquel tiempo nació de la gran desgracia de aquellas nobles gentes mi mayor dicha; pues Abel se convirtió en mi esposa y en vuestra madre, mi querido Caspar y tú, mi querida María” (Storm, 1996: 143). Este desenlace, en el cual el pastor forma una familia burguesa con Abel, la campesina despreciada por el *Junker* Rolf, expresa la posición que ante la nobleza toma Storm, un autor demócrata que mira con recelo la prusianización de Alemania después de la unificación “desde arriba” de 1871, y que en los sucesos políticos de su época toma partido a favor de los proyectos de emancipación burguesa.

5. *Un doble: el criminal como outsider*

Esta novela corta traza la biografía de un criminal: se trata de John Hansen, un joven que, como al terminar el servicio militar no consigue trabajo, se traslada a la ciudad, donde el tedio, las malas influencias (sobre todo del extranjero Wenzel) y su debilidad de carácter terminan convirtiendo en violencia su energía vital no canalizada. Aunque su primer delito es más una travesura juvenil que un acto de crueldad (el robo del reloj de oro del ex senador de la ciudad expresa precisamente la rebeldía contra el tiempo y la autoridad que lo marginan), la pena es desmesurada: no solo los seis años de prisión, sino además la condena a ser de por vida objeto del escarnio y la suspicacia generales²² y a llevar como

22 El recelo y la hostilidad ante el ex convicto se ponen de manifiesto, por ejemplo, en la actitud de la partera que no se da ninguna prisa para acudir cuando la esposa de John está por dar a luz, o en la de los patrones que no le dan trabajo y de los paseantes que se solazan ante su casilla mirando el espectáculo de la miseria.

signo de este estigma duradero el mote denigrante de John Glückstadt. Igual que en tantas otras narraciones criminales alemanas, el delincuente aparece aquí como víctima de una comunidad despiadada y prejuiciosa, a la que tras un primer mal paso ya no es posible reintegrarse.

Solo que aquí, a diferencia de lo que ocurre en *En la cervecería*, sí hay excepciones individuales a la inclemencia colectiva: el vecino ebanista que construye el ataúd para su esposa, la vieja mendiga Mariken que le enseña a leer a su hija y el alcalde que en varias ocasiones le ofrece trabajo y le presta dinero. Es justamente este último personaje quien, en la escena del baile, mientras el ex convicto danza con su futura esposa, presagia el destino trágico de este hombre caído en desgracia –“no es feliz y nunca lo será.” (Storm, 2007: 222)– y formula en una pregunta el enigma irresoluble que tortura a John: “¿cómo hago para recuperar la honra perdida?” (ibíd.: 223). Como en la novela corta de Schiller *El delincuente por culpa del honor perdido* (1792), a la que parece aludirse aquí, las presiones del entorno hostil conducen al criminal a la regresión a un estado de barbarie; paradójicamente, es la sociedad supuestamente civilizada la que fomenta la violencia, que en *Un doble* alcanza su punto culminante cuando John mata accidentalmente a su esposa, destruyendo así su familia, único refugio privado donde “se encontraba a salvo”, “el hogar y la fortaleza” (ibíd.: 232) donde era algo más que un ex convicto.²³

Justo antes del homicidio, el narrador, en una de sus escasas intervenciones, reflexionaba sobre el carácter “fatídico”

23 La figura paternal del alcalde tiene, igual que el juez al cual se entrega Christian Wolf en la *Novelle* de Schiller, una lucidez y una capacidad de comprensión sin parangón en los demás miembros de la comunidad; por eso después de la desaparición de John, resume en los siguientes términos el destino del excluido: “Una vez que este John hubo expiado su culpa según lo dispone la ley, quedó expuesto, como es usual, a ser perseguido por sus queridos hermanos. Y estos lo acosaron hasta la muerte; pues la persecución es despiadada. ¿Qué ha de decirse al respecto? Si algo he de decir es que ahora tienen que dejar que descansen en paz, pues está en manos de otro juez” (Storm, 2007: 256).

de la violencia “casi espontánea” e incontrolable de “aquellos a los que llamamos ‘trabajadores’” (ibíd.: 230). Esta observación muestra nuevos matices en la visión del delincuente de Storm: ya no se trata del asesino como un ser malvado y vicioso por naturaleza (como el Peter Liekdoorn de *En la cervecería*, que ya en la escuela le roba el pan con manteca a Lorenz y tiene todavía mucho en común con el estereotípico Hager de *El espejo de Cipriano*); en esta novela corta, que a diferencia de las anteriores transcurre en un ambiente urbano, se ha visto “el destino de un proletario”, alguien cuyo “único capital es su fuerza de trabajo”, aunque con la salvedad de que no podría tratarse de un “auténtico proletario industrial” (Ebersold, 1981: 81), porque falta en la Alemania de la época el grado de industrialización que podría producir esa clase social autoconsciente. De lo que no cabe duda es de que John es un paria, un excluido, un “trabajador” sin trabajo, que se vuelve asesino a causa de la marginalización de la que es víctima. Su inevitable caída (el protagonista muere al caer en un pozo aledaño a la casilla en la que vive)²⁴ parece probar que no hay redención posible; además, ni siquiera muerto se aplaca la maledicencia general, pues algunos vecinos especulan con que su desaparición se debe a que ha escapado a América, la tierra prometida de los bandidos.

No obstante, en un nuevo final conciliador, el fatalismo en el destino de John Hansen es contrarrestado por la buena fortuna de la siguiente generación: su hija, adoptada primero por un párroco, se casa más tarde con un guardia forestal. Pero su existencia idílica en el bosque, al margen de la sociedad, está constantemente amenazada por la posibilidad de que irrumpan los recuerdos, que ella ha reprimido, de su padre violento.

24 El primer título que Storm elige para esta novela corta es precisamente *Un pozo*; su elección original, luego modificada, destaca este sitio que funciona como *Leitmotiv* a lo largo del relato y condensa el destino fatal de John.

En el marco de esta novela corta se plantea pues un enigma que tiene que ver con la identidad problemática y disociada del criminal (aunque por supuesto no en el sentido del *whodunit* de la literatura de detectives). Y es el narrador, un abogado con algo de poeta, que casualmente es coterráneo de la esposa del guardia forestal, el que desentraña ese misterio en el transcurso de la noche que pasa como huésped de la pareja; reordenando sus recuerdos, atando cabos sueltos y experiencias de la infancia con la información obtenida en la conversación del día, logra conciliar la imagen pública de un hombre en el que la comunidad solo puede ver a un criminal violento (John Glückstadt) con la cara privada del padre cariñoso, que es la única que puede recordar su hija (John Hansen).

6. El crimen, entre el realismo y lo fantástico

Con el correr de los años, la escritura de Storm se va depurando poco a poco de aquella propensión hacia lo lírico que predominaba en sus primeras novelas cortas y va cobrando una densidad nueva, al abordar conflictos sociales del mundo que lo rodea. “Esa superación de la blandura juvenil y la sugestión atmosférica y su evolución hacia el trágico novelista de caracteres, de gran estilo” (Mann, 1996: 14) que señala Thomas Mann al considerar la obra de Storm en su conjunto, le debe no poco a la influencia de la narración de crímenes en lengua alemana.

Pues Storm descubre en esta tradición, de la que al principio solo toma prestados motivos aislados, una visión del hombre y del mundo que se corresponde con la suya propia, o que más bien le permite desarrollar la suya propia. Por eso el tratamiento de la materia criminal en su obra madura y tardía se va modificando al compás de este desarrollo de su particular comprensión del mundo: mientras que en el cuento maravilloso artístico *El espejo de Cipriano Hager* y la condesa

son seres unidimensionales y absolutamente malignos, y Peter Liekdoorn, el ladrón y asesino de *En la cervecería*, es malvado y vicioso desde el comienzo y por una especie de determinismo natural, el protagonista de *Un doble* es un personaje mucho más complejo, culpable y víctima a la vez, preanunciado ya por el *Junker* Hinrich, que se ve empujado al crimen por un contexto social opresivo que le impide una existencia plena.

Y si Storm se siente atraído por este tipo de policial y no, por ejemplo, por la literatura detectivesca anglosajona —que para entonces ya está dando sus primeros pasos de la mano de Edgar Allan Poe, a quien el escritor de Husum presumiblemente ha leído—²⁵ es porque una de sus características fundamentales le es particularmente afín. Lo que rara vez ocurre en la literatura detectivesca, en la cual lo sobrenatural es descartado por la explicación racional que siempre termina desencantando el mundo, sucede con naturalidad en la narración de crímenes, donde lo fantástico y lo documental conviven sin roces.

Sin duda, la narrativa de este autor realista pero fascinado por lo siniestro y lo sobrenatural explota ambas tendencias, como demuestra la diversidad de las fuentes en las que Storm se documenta: actas judiciales, legislaciones antiguas y casos reales tomados de su propia experiencia profesional pero también anécdotas familiares o transmitidas por tradición oral, diccionarios de leyendas y sagas, cuentos maravillosos y baladas. En todas sus *Kriminalnovellen* el detalle realista se mezcla con las formas más variadas de lo sobrenatural.²⁶ Tam-

25 *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe es de 1841 (y su traducción al alemán dos años posterior) y en la biblioteca de Storm se han encontrado cuentos de este autor norteamericano (cf. Bollenbeck, 1991: 184).

26 La escritura de Storm está plagada de espectros, apariciones o *revenants* (el fantasma de Peter Liekdoorn vuelve a reclamar su dedo), visionarios (la ciega Matten que en *Sobre la crónica*... tiene el don de ver el futuro), buenos y malos agujeros y todo tipo de creencias y supersticiones populares (que el alma deja el cuerpo por la boca en forma de ratón, como se dice en *Un doble*; que existe un fantasma del pantano —con el que se compara a Margret en *Afuera*... — que bebe el alma de los que duermen provocando su muerte) y estos no son más que algunos ejemplos de una larga lista. Thomas Mann se

bién en el tratamiento del paisaje se pone de manifiesto esta ambivalencia: por un lado, el verismo en la descripción minuciosa del paisaje de Schleswig-Holstein, la tierra natal del autor, la exposición cruda de un entorno que, en sus diversas manifestaciones –landa, pantano, estepa, brezal, etc.– se muestra en toda su potencia y su aspereza y que está lejos de ser idílico; por otro, esta naturaleza se torna pronto escenario de lo enigmático y lo sobrenatural, de leyendas y misterios. Las narraciones de crímenes de Storm crean mundos ficcionales que se resisten a dejarse desencantar del todo y a someterse por entero a la razón instrumental; en ellos se conserva un sugestivo potencial de poesía y misterio que tiñe la versión personal del realismo de este autor.

refiere a la “permeabilidad emotiva a los mitos populares paganos, que desde luego adorna un tanto contradictoriamente al hijo ilustrado-agnóstico del siglo XX” (Mann, 1996: 28), destacando el paganismo humanista y de origen nórdico de Storm.

Sobre el terror a no haber sido. *El padecimiento de un muchacho*, de Conrad Ferdinand Meyer

Germán Garrido Miñambres (Universidad Complutense de Madrid)

En septiembre de 1883, Conrad Ferdinand Meyer publicó en la revista *Schorers Familienblatt* el relato *Julian Boufflers, Das Leiden eines Kindes*, [Julian Boufflers, el padecimiento de un niño], reeditado por Haessel en el mes de noviembre con el título definitivo *Das Leiden eines Knaben* [El padecimiento de un muchacho]. Del mismo año procede uno de los retratos fotográficos más reproducidos de su autor, una imagen de medio perfil que muestra su frente despejada y sus largos mechones blancos peinados hacia atrás.¹ El rasgo físico que acaso destaca más en la fisonomía del anciano entrañable es el brillo particular de sus pequeños ojos redondos, que confiere a su rostro una inconfundible expresión infantil, como de niño envejecido. La fotografía muestra a Meyer en la cúspide de su carrera profesional, en la década de los ochenta, como laureado autor del realismo histórico que recibía en su residencia de Kilchberg a las principales personalidades de la cultura en lengua alemana. El contraste entre las sienes venerables y la mirada viva y traviesa que evidencia el retrato se

1 Reproducido en la portadilla del volumen editado para conmemorar el centenario de la muerte del autor (Wysling y Lott-Büttiker, 1998).

ajusta perfectamente a la convivencia del monumentalismo hagiográfico y la pulsión subjetiva que la crítica ha destacado siempre como un rasgo característico del autor. Ningún texto de su obra es más depositario de esa soterrada expresión de una experiencia vital que *Das Leiden eines Knaben*, relato en el que Meyer regresa a uno de sus períodos históricos predilectos para referir esta vez, no el destino de una gran figura histórica, sino el de un pobre muchacho cuyas vicisitudes guardan no poco paralelismo con las vivencias del propio escritor. El sufrimiento al que hace referencia el título afecta la esfera más íntima del autor, pero se presenta enmascarado en diversas estrategias distanciadoras que pretenden difuminar la raíz última del mal. Tanto el fondo vivencial de la historia como sus formas de ocultación han sido objeto de larga y profusa discusión por parte de la crítica. Sin embargo, tan evidente resulta la huella personalista en el relato, que el motivo del sufrimiento parece encontrar en el sustrato autobiográfico una justificación más que suficiente, por lo que lo que la exégesis de la novela corta se ha centrado sobre todo en la interpretación del armazón narrativo levantado por Meyer en el relato marco, así como en las implicaciones de su discurso crítico y poetológico. En modo alguno puede, sin embargo, pasarse por alto que el elemento temático central de la historia, destacado ya desde su título, no es otro que el dolor de Julian, y que ese dolor es además de una naturaleza particular no supeitada exclusivamente a su inspiración autobiográfica, sino interpretable en clave de sintomatología histórica.

1. La voz de la víctima

El suceso original que inspira el relato de Meyer está recogido en las memorias del diplomático Louis de Saint-Simon, donde se da cuenta de cómo el hijo del mariscal Boufflers falleció en extrañas circunstancias tras haber sido injustamente

castigado por los padres jesuitas del colegio donde cursaba estudios. La breve nota de Saint-Simon menciona también a otro estudiante, Argenson, como beneficiado por la inculpa- ción de su compañero Julian y termina señalando que la suerte del muchacho llegó a conmover al mismo rey de Francia (Wysling y Lott-Büttiker, 1998: 358 y s.). La referencia a un suceso real acontecido de tintes escandalosos como núcleo germinal de la novela corta forma parte de los tópicos asociados a la tradición genérica. En este caso, Meyer rescata una anécdota perteneciente a la historia anónima o intrahistoria que afecta a un personaje desconocido. Sin embargo, el lector accede a esa realidad privada a través de la gran Historia, pues el destinatario del relato que se le dirige no es otro que el Rey Sol, a quien Fagon, médico de la corte, relata el destino final del pequeño Julian. Su testimonio pretende usar el ejemplo de Julian para desenmascarar al confesor jesuita del rey, el padre Tellier, con quien Fagon acaba de mantener un altercado que ha causado el enojo del monarca. Fagon hace entonces su entrada en las dependencias reales, donde el monarca depar- te con su amiga y confidente, Madame Maintenon, sobre lo su- cedido, e inicia el relato de los infortunios de Julian, dispuesto a demostrar que su hostilidad contra Tellier está justificada.

Desde un principio, el relato interior se presenta pues al lector mediatizado a través de una serie de filtros narrativos e intereses particulares que obligan a adoptar una extrema cau- tela en la interpretación de los hechos referidos. Tales hechos remiten, sin embargo, a una peripecia central que no funciona solo como *exemplum* de las ideas encontradas en la situa- ción comunicativa de la escena-marco y cuyo sentido último, como veremos, sobrepasa las intenciones espurias de quienes se aproximan al relato desde sus márgenes.

Ante todo es preciso recalcar la obviedad de que la histo- ria de Julian Boufflers no se reduce a la relación del casti- go injusto y brutal que recibe del padre Tellier, por mucho que Fagon explote sus habilidades narrativas para situar ese

suceso en el clímax del relato. En efecto, el padecimiento de Julian no obedece exclusivamente a la animadversión de los jesuitas, sino que se remonta a causas anteriores a su ingreso en el colegio de la orden. En el transcurso de una representación de *El enfermo imaginario*, Fagon advierte que una espectadora no comparte la hilaridad del público cuando el protagonista de la comedia de Molière pone al descubierto las flaquezas de su hijo. De ese modo reconoce a la madre de Julian, quien ha sufrido los sinsabores de criar a un hijo al que la naturaleza ha privado de luces. La falta de talento, que Julian (“*le bel idiot*”) ha heredado de su madre, parece abocar fatalmente su suerte negándole de antemano un futuro de provecho y una vida despreocupada. La habilidad que más se echa en falta en su carácter es precisamente la que su época ha entronizado como virtud máxima, el ingenio o *esprit*.

El mundo de la corte, que Meyer recrea desde una perspectiva abiertamente crítica, considera el uso fingido y calculado del lenguaje el don más apreciado y el principal medio con que cuenta el individuo para hacerse respetar. El propio monarca no se cansa a lo largo del relato de defender contra Fagon la necesidad de un lenguaje recatado y eufemístico, que prive al oído de ser expuesto a una realidad desagradable. La falta de ingenio de Julian plantea por lo tanto un doble inconveniente, pues además de evidenciar su incapacidad para un puesto de valía, lo deja indefenso en un entorno que cifra en la apariencia y el engaño sus principales normas de comportamiento.

La madre de Julian fallece encomendando su hijo al cuidado de Fagon, y este acuerda con el padre enviarlo a un colegio jesuita, creyendo que la disciplina algo más relajada de la orden permitirá aligerar la presión del medio y facilitará al niño el modo de encontrar un camino más ajustado a sus aptitudes naturales. Tal camino existe, aunque se aleje de la senda más transitada, en primer lugar porque, más allá de sus limitaciones intelectuales, Julian atesora no pocas virtudes, como su destreza con los ejercicios militares, su gran valentía y su capacidad

de sacrificio. Más importante aún es la pervivencia en el interior mismo de la corte de un espacio que se hurta a las convenciones del lenguaje artificioso. Recreando el tópico del *beatus ille*, Meyer elige como escenario simbólico de ese lugar el jardín agreste que el rey regalara en su día a Fagon.² Allí se dan cita una serie de personajes marginados por distintas razones de la vida cortesana: la condesa Mimeure, que esconde su aspecto poco agraciado para no estropear el brillo de las reuniones mundanas; el artista Mouton, un ser medio asilvestrado que pinta del natural (“más holandés que los mismos holandeses”) y vive aislado en el jardín con la sola compañía de su perro; Mirabelle, la ahijada de la condesa Mimeure, una niña que padece una falta de ingenio análoga a la de Julian; y el mismo Fagon, juez inclemente de los asuntos palaciegos, respecto de los cuales mantiene una permanente distancia crítica. Común a todos estos personajes es una actitud respecto del lenguaje diametralmente opuesta a la que exige el ingenio cortesano: Mimeure y Fagon condenan el uso de un discurso sesgado abogando por la expresión clara y directa, Mirabelle intenta paliar su falta de agudeza refugiándose en el lenguaje formal, pero como lo hace desde la ingenuidad termina parodiando inconscientemente el código que utiliza y Mouton, por su parte, no entiende otra forma de comunicación que un arte intuitivo.³

Sin duda parece ser este el entorno propicio para que Julian encuentre y realice su inclinación personal, aquella labor que justifique su existencia y pueda procurarle una vida, si no notoria y laureada, sí al menos respetable y dichosa. Mouton presta además a Julian un canal expresivo a través del dibujo, que no persigue tanto descubrir una vocación artística en el

2 Christof Laumont (1997: 217-218; 237-238) relaciona este jardín con el jardín de la sociedad al que se ve trasplantado Lafontaine según refiere el mismo Fagon. Fagon reivindica para su relato las mismas licencias que recibiera el fabulista, por lo que en última instancia el jardín sería una representación alegórica de la narración.

3 Sobre la oposición entre lenguaje fingido y natural en el relato ver Evans (1980: 79-84).

niño como proporcionarle la satisfacción que solo da el trabajo cuando responde a una creación propia.⁴

Lamentablemente los propósitos pedagógicos de Fagon quedan truncados por los acontecimientos que se desencadenan en el colegio. El padre Tellier, que tiene cuentas pendientes con el mariscal porque este conserva la prueba de la estafa cometida por unos miembros de la Orden, termina haciendo caer sobre Julian todo el peso de su rencor acusándolo de una falta que no ha cometido. Pero aunque el brutal castigo infringido por Tellier deja una huella irreversible y a la postre fatal en el cuerpo y el ánimo de Julian, resulta cuestionable que el relato establezca una relación causal directa y unívoca entre el proceder del jesuita y el sufrimiento del niño, lo que resulta aún más llamativo si recordamos que quien refiere la historia, Fagon, está especialmente interesado en subrayar ese nexo relacional.⁵

Meyer se deleita en cuestionar la credibilidad de su narrador, tal como pone de manifiesto la escena central de la novela corta, el encuentro entre Fagon y Julian en el que el segundo confía al médico el origen de sus cuitas. Contra lo que pudiera esperarse, Julian, cuyo testimonio directo se ofrece en este momento al lector por primera y última vez, no levanta acusación alguna contra los curas. En lugar de ello refiere el instante en que su compañero de escuela, Guntram, le confesó que, por ser corto de vista, estaba incapacitado para llevar a cabo su gran aspiración de convertirse en soldado. Cuando Guntram constata la evidencia de que tanto él como Julian son dos seres negados, condenados al fracaso en el tiempo que les ha tocado vivir, se hace al fin presente para el hijo del

4 Función pedagógica que se mantiene aun cuando los valores artísticos que representa Mouton están en las antípodas de los que encarna el clasicismo de Meyer (Fehr, 1983: 263).

5 John Osborne (1994: 102-119) insiste en que en modo alguno logra el relato de Fagon demostrar la culpabilidad de Tellier. Su relato termina socavando por ello su propia credibilidad y traicionando incluso que el mismo Fagon, como preceptor de Julian, tiene una responsabilidad importante en lo sucedido.

mariscal lo que hasta ese momento había podido pasar desapercibido a su mente infantil. El testimonio de Julian no deja lugar a dudas: aunque pocas páginas más tarde la arbitraria violencia represora de Tellier corta de raíz todas sus esperanzas, su dolor nace antes bien de un despertar de la conciencia a un entorno que desprecia su déficit de aptitudes.

Ese terror a atravesar la existencia sin haber encontrado un lugar para sí mismo que valide la propia identidad ante los demás hombres es, sin duda, el sentimiento más fácilmente identificable con el trasfondo autobiográfico del relato. A los treinta años Meyer seguía aún instalado en la angustia del naufragio vital: fracasado en sus estudios de derecho, en su vida amorosa y en sus intentos de trabar relaciones sociales, dejaba pasar los días encerrado en la habitación de su residencia familiar en Zúrich. A una infancia traumática marcada por el autoritarismo de la madre y las enfermedades nerviosas había seguido una juventud de soledad e introspección, de frustraciones que parecían confirmar la nula confianza de la madre en su potencial. Meyer encontraba solaz únicamente en la lectura de los poetas exacerbados de la Joven Alemania y en el apoyo de su hermana Betsy, la que más tarde sería su secretaria personal y albacea de su obra. No hay osadía alguna ni biografismo exagerado en afirmar que la angustia que Julian confía a Fagon en la escena central de la novela corta es un eco del espanto que debió sentir el propio Meyer al intuir que su vida se agotaba sin haberle sido revelado un propósito definido. También la acción represora de los jesuitas encuentra su correlato en la educación rigurosa que Meyer recibió en una escuela pietista y en su propia casa bajo el yugo autoritario de su madre.⁶ Tal y como pone claramente

6 Betsy refiere además en su biografía un suceso que dejó una profunda huella en Meyer como muestra de violencia arbitraria. En cierta ocasión un hermano de su madre le propinó una paliza como castigo por una falta que no había cometido. Aunque Meyer normalizaría luego su relación con este familiar, el acontecimiento habría dejado una secuela traumática en el escritor (Frey, 1919: 37).

de manifiesto la confesión de Julian, la venganza de Tellier no apunta sin embargo al fundamento último de la pena del protagonista, aunque ambas percepciones del dolor puedan retrotraerse al espectro vivencial del autor.

Regresemos a la escena que no por casualidad Meyer ha ubicado en el centro mismo de la novela corta. La secuencia de los hechos, que el autor dispone con su habitual forma de representación dramática, resulta hartamente significativa. El diálogo entre el niño y el médico viene precedido por la visita de Madame Mirableau, quien previene a Fagon sobre la animadversión a la que se expone Julian en el colegio, preparando así la catástrofe final. A continuación, Fagon examina los dibujos de Mouton que Julian guarda en una carpeta, entre los cuales destaca una recreación alegórica que muestra a Julian en el papel de Penteo perseguido por las ménades. El dibujo de Mouton tiene una importancia que difícilmente puede ser pasada por alto si tenemos en cuenta el peso preponderante que adquiere el lenguaje artístico en las narraciones de Meyer. La fuente iconográfica es el cuadro de Charles Gleyre *Penteo perseguido por las ménades* (1864),⁷ donde Penteo aparece atrapado entre las figuras armadas de las ménades, a punto de abalanzarse sobre el rey, y los desfiladeros que Dioniso ha hecho surgir para cortar su huida. En el rostro vuelto de Penteo brilla el blanco de los ojos paralizados por el terror ante la visión de lo que se cierne sobre él. Mouton repite la misma disposición de elementos añadiendo a la cabeza de una ménade el tocado jesuita con la obvia intención de destacar la hostilidad de Tellier y la Orden hacia el niño. Fagon concluye de esta imagen que Julian atraviesa un purgatorio que prefiere mantener en secreto. En la confesión que sigue no hay sin embargo, como hemos visto, presencia alguna de la autoridad eclesiástica represora,

7 El cuadro fue expuesto en Lausanne en 1874, donde pudo conocerlo el autor.

lo que confirma la impresión de que el añadido que Mouton hace al dibujo visualiza en una forma concreta la naturaleza del terror experimentado por Julian, pero en modo alguno la explica. El aspecto que presentan las ménades se entiende en última instancia como una proyección de los demonios interiores que acumula el perseguido, es en el acto mismo de la persecución donde se plantea una situación objetiva que trasluce una nueva forma de relación histórica entre el sujeto y su entorno.⁸

2. Carácter y destino

“*Du hast Mühe zu leben?*” (“¿Tienes dificultades para vivir?”) es la pregunta con que Fagon logra romper el mutismo de Julian y abrir la puerta a su confesión. Esa dificultad para vivir resulta de la incapacidad para encontrar una correspondencia entre la intuición que el yo tiene de sí mismo y el espacio que reserva para su realización un entorno históricamente determinado. Los motivos que empujan a Meyer a escoger una forma de representación tan indirecta para unas emociones que atañían a la esfera más íntima de sus sentimientos están directamente enraizados en la poética del autor. Tras una juventud diletante al amparo de sus lecturas románticas tardías, Meyer tuvo una revelación definitiva con el descubrimiento de la obra de Theodor Vischer. De sus textos estéticos, y muy en concreto de *Kritische Wälder* [*Bosques críticos*], extrajo la convicción de que la expresión de lo espiritual solo empieza a ser efectiva a partir de su materialización, de su encarnación en el

8 Existe una evidente inadecuación entre la materia mitológica expuesta en el dibujo y la historia que teóricamente está destinada a ilustrar. Para Christof Laumont (1997: 227-228), esa inadecuación es una prueba más de que el relato de Fagon persigue una apropiación de sentido que la alegoría, en su acepción más benjaminiana, puede procurar.

mundo.⁹ La transmisión de los afectos subjetivos solo alcanza por lo tanto su finalidad comunicativa si encuentra la forma de realización adecuada. Nada evidencia mejor esa evolución artística de Meyer que la comparación entre sus poemas primerizos y los de madurez, donde el protagonismo del objeto-significante eclipsa al significado hasta convertir estos textos en un precedente del *Dinggedicht* (poema-objeto) rilkeano.

En el caso de las narraciones históricas, el autor aísla y extrapola acontecimientos susceptibles de encerrar un poder revelador sobre el sentido de la existencia humana o de las grandes fuerzas conflictivas que se enfrentan en la historia. La intención artística dispone pues una materia que, en la experiencia común, se presenta caótica e indescifrable para hacer inteligible en la vivencia estética lo que se hurta a la comprensión de la mirada científica. Fenecida la ilusión simbiótica del encuentro entre yo y mundo propugnada por el *Bildungsroman*, solo la iluminación instantánea puede aspirar a dar una idea parcial, aproximada e indirecta de las leyes secretas que escapan al entendimiento.¹⁰ La historia se despliega ante el escritor como el teatro que ofrece un inagotable arsenal de motivos con que armar esas instantáneas (auténticos cuadros o *tableaux* en la tradición de los ejecutados por la burguesía ociosa a comienzos del siglo XIX a partir de temas históricos y artísticos). El relato persigue entonces la concreción de una artificiosa correlación de elementos, que permita siquiera intuir el abismo que se abre entre la capacidad intelectual del individuo y las leyes que determinan secretamente su existencia.

En el caso que nos ocupa la elección de la materia histórica sigue un doble derrotero. Meyer siente una especial predilección por épocas críticas y conflictivas que se adecuan

9 Un resumen completo de la estética de Meyer y su particular acepción del realismo se encuentra en Ritzer (2001).

10 Sobre la concepción estética de la historia en Meyer ver Andrea Jäger (1998: 81-92; 189-205).

mejor a su visión trágica de la existencia, en concreto, el Renacimiento y las guerras religiosas del siglo XVII. En *Das Leiden eines Knaben*, Meyer ha elegido como escenario la Francia del Rey Sol, donde siguen coleando de forma latente las tensiones religiosas entre católicos y calvinistas. Ese contexto resulta fundamental para entender el haz de intereses que se entrecruzan en el relato marco, donde Fagon se presenta desde un principio como causa y parte contra los intereses de los jesuitas y la política religiosa de Luis XIV. En el relato interior, en cambio, la problemática religiosa es menos relevante que la elección de un entorno social que convierte al protagonista en un inadaptado. De esa constelación social extrae Meyer la materia para recrear un conflicto que no solo guarda una particular significación para su propia experiencia personal, sino que constituye un tema central para la literatura del siglo XIX. El cuadro en el que se condensa esa intención artística y hacia el cual converge todo el relato de Fagon es la muerte de Julian, al final de la novela corta. El mariscal acude al lecho de su hijo, que agoniza, consciente ahora de la enorme falta que ha supuesto imponer a Julian la exigencia de un rendimiento que este en modo alguno podía satisfacer. Para compensar su culpa trágica decide aprovechar el delirio de Julian y lo convence de que ha abandonado sus estudios y se ha unido al ejército del rey de la frontera. Recreando en su imaginación el escenario de la batalla logra regalarle la ilusión de una muerte dulce:

–¡Allí, la bandera inglesa, tómala!– le ordenó el padre. El niño, agonizante, cerró el puño en el vacío.

–¡*Vive le roi!* –gritó al tiempo que caía desplomado como si hubiera sido alcanzado por una bala.

Concluida su historia, Fagon se puso en pie. La marquesa daba muestras de estar conmovida.

–¡Pobre muchacho! –exclamó el rey con un sollozo al tiempo que se incorporaba también.

–¿Pobre? ¿Por qué pobre? –preguntó Fagon–, si dejó este mundo como un héroe (Meyer, 1998b: 157).

La muerte que el mariscal imagina para su hijo es la que corresponde al destino que Julian hubiera debido cumplir si su formación se hubiera desarrollado acorde con la constitución de su carácter. Se trata, pues, del destino que Julian estaba llamado a cumplir, aquel que se ajustaba a la evolución natural de su persona y que un entorno más comprensivo hubiera podido proporcionarle. La idea de que cada individuo tiene asignada desde su nacimiento una meta que alcanza si se mantiene fiel a la línea natural de su evolución interior, remite sin duda a la teoría de la morfología goetheana, pero en el campo de referencias erigido por Meyer sus implicaciones van más allá. La estructura dramática de sus relatos tiende a perfilar y contraponer los personajes en función de la peripecia que los singulariza.

En una carta dirigida a Meyer, Gottfried Keller reparaba ya en este componente de la novela corta: “Ambos muchachos forman un contraste espléndido. Julian, que muere al ser golpeado por una mano malvada y el joven Argenson, que responde con un ‘muy bien’ cuando recibe una bofetada de una mano bondadosa. ¡Y ambos son igual de buenos!” (Meyer, 1998c: 245). La dignidad que alcanza el joven Argenson al aceptar de buen grado la bofetada no remite sin embargo solo al castigo injusto de Julian, sino también a la descarga que este recibe en su imaginario campo de combate. El carácter ilusorio de esa muerte heroica viene por supuesto a cuestionar la capacidad del sujeto para encontrar una adecuación entre el reconocimiento de su naturaleza interior y su realización en forma de destino.

En un relato de extrañamiento hermanado con el que nos ocupa, *El paje de Gustavo Adolfo* (1882), Meyer refiere la historia de una muchacha que se hace pasar por paje del rey Gustavo Adolfo de Suecia para poder compensar con la proximidad

física el anhelo de un amor ideal. La batalla de Lutzen dará finalmente a la protagonista la ocasión de morir por y con su rey. La escena final del relato reúne los cuerpos de ambos en el interior de una iglesia, poniendo de manifiesto el lazo místico-amoroso que los une más allá de la muerte, pero también la ilusión en que se funda una unión que en modo alguno hubiera podido encontrar expresión en el orden social de su tiempo. El paje interpreta la realización de su destino como una entrega amorosa incondicional por el rey, pero el modo en que esa vocación termina llevándose a cabo solo evidencia la impotencia del individuo que pretende ser consecuente con la dirección marcada por su voluntad. La escenografía puesta en marcha por Meyer en el cuadro final de esta novela corta supera en artificio al que culmina *Das Leiden eines Knaben* para poner en evidencia que solo la intervención del artista puede procurar la apariencia de orden en un mundo que reiteradamente elude la aspiración humana de conferirle un sentido:

Cuando las puertas de la iglesia se abrieron de par en par, ante los gestos impacientes aunque respetuosos de quienes se disponían a entrar, ambos se hallaban ante el altar, tendidos sobre dos vigas, el rey algo más elevado que el paje, y dispuestos en sentidos opuestos, de modo que la cabeza del segundo descansaba junto a los pies del monarca. Un rayo del sol matinal –a la niebla de la víspera había seguido un día azul y despejado– atravesó un ventanal bajo de la iglesia, iluminando el rostro del héroe y repartiendo un leve fulgor sobre la cabellera rizada del paje Leubelfing (Meyer, 1998a: 214).

El rayo de luz solar, portador de un principio sobrenatural a la par que ineluctable, reúne ambas figuras en un plano que no es ni el de los acontecimientos ni el trascendental, sino el de la intuición artística que subraya el abismo existente entre uno y otro. La revelación estética de lo incognoscible hunde sus raíces en la tradición de lo sublime y en una

concepción de la obra artística que quedará definitivamente desbordada con las vanguardias. La grandiosidad de la puesta en escena narrativa de Meyer, signo inconfundible de un cierto anacronismo ya destacado por Lukács, se agudiza en estos cuadros donde el último destello del arte clasicista alumbró la impotencia de un hombre sometido a fuerzas superiores que desconoce y en modo alguno es ya capaz de aprehender y modelar a partir de su imaginación, como pretendía el idealismo romántico. En el instante final el hombre alcanza a vislumbrar la figura completa de su destino, pero el relato transmite junto al éxtasis de la consumación la certeza de su irrealdad.¹¹ En el caso de Julian, la plasmación de ese destino irrealizado se alcanza solo mediante la mentira piadosa de su padre, puesta a su vez en entredicho por el testimonio poco fiable de Fagon como mediador de la historia.¹² A la dificultad de descifrar la disposición natural del carácter se une la de su ubicación en un entorno histórico. En una carta de 1858 dirigida a su hermana Betsy, Meyer aborda la problemática relación entre carácter y destino desde una perspectiva plenamente enraizada en el escepticismo positivista de su época:

Debemos pensar que nuestro destino se conforma a partir de nuestro carácter o, mejor dicho, que nuestro destino puede ser calculado a partir de nuestro carácter. La sabiduría consistiría entonces en un libre adentrarse y, si es posible, en un soberano apropiarse de nuestro hado inalterable, en un disponer puntos estratégicos hasta que seamos capaces

11 Sobre la importancia de las escenas agónicas en la obra de Meyer, ver Guthke, 1999: en toda la obra del autor queda patente una actitud crítica respecto de la cultura “de la palabra póstuma” y la posibilidad de una reconciliación del hombre con la divinidad (227).

12 En efecto, el interés de Fagon en ganar el favor real puede haber condicionado el de acentuar el carácter abnegado de Julian y la determinación a sacrificarse por el rey que comparte con el Leubelfing de *El paje de Gustavo Adolfo*.

de dilucidar si forman parte o no de la línea de nuestra vida. Si la Providencia aniquila aquello que nos habíamos propuesto, quedará probado que nos hemos equivocado o precipitado, a no ser que quiera probar nuestra constancia. Si permite que suceda estábamos en lo cierto, si es que no se proponía dejar avanzar nuestro camino errado para luego cortarlo de golpe. ¿Durante cuánto tiempo? Quién puede saberlo y, sin embargo, saberlo sería esencial. ¿Cómo determinar entonces siquiera aproximadamente nuestro camino? Mediante la aguda y constante actualización de todo lo que fluye, sin atender al juego de la fantasía ni a los deseos de nuestro corazón donde, en ciertas horas luminosas, más por la desaparición de todo lo imposible que por una efectiva adivinación, de las líneas dadas de nuestras vidas parece derivarse su prolongación y cerrarse su figura. Todo esto solo como una forma de hablar (cit. en Jäger, 1998: 194).

El método predictivo propuesto por Meyer tiene, como se ve, muy poco de adivinatorio. El conocimiento de la singularidad de un carácter no garantiza en modo alguno la posibilidad de anticipar su futuro éxito o fracaso. El imperio de lo contingente obliga a un permanente reajuste de la idea preconcebida sobre el carácter, de modo que si existe una relación de continuidad entre carácter y destino, esta solo se hace patente tras la consumación del segundo. Hasta entonces los personajes de Meyer se mueven como topos que forjan por salir de sus madrigueras. Meyer plasmó con brillantez la desolación del silencio que obtiene por toda respuesta quien interroga por el sentido de su existencia en el poema “Auf dem Canal Grande” [“En el Gran Canal”]. El autor se apoya una vez más en el uso de un correlato objetivo para la expresión de una emoción poética, en este caso la imagen de las góndolas venecianas sumergidas en las sombras del canal, alcanzadas únicamente por un postrer destello luminoso. Solo la última estrofa formula de forma explícita el asunto de la composición:

Con fruición cubre la vida
Un breve, un nimio tramo.
Y se disuelve allá, entre las sombras
Cual murmullo incomprensible (Meyer, 1997: 164).

Ese murmullo incomprensible vendría, pues, a ser el principio que cristaliza en los cuadros extáticos que cierran las dos novelas cortas; expresión de un desasosiego que solo el gesto estetizante del autor acierta a dominar (Jäger, 1998: 199 y s.; Wiesmann, 1958: 267). En el caso de Julian, y aquí radica el momento diferencial de este relato en la obra de Meyer, la angustia que provoca en el protagonista ese desconcierto se sitúa en el centro focal de la novela corta. Hasta el momento mismo de su muerte, Julian se sabe un ser sin propósito ni cometido y de esa privación se deriva la raíz misma de su dolor. Esa patología resulta, sin embargo, incongruente en la época recreada por el autor. La sospecha de que una esencia soterrada del yo permanece oculta y el terror que provoca la posibilidad de que una vida se trunque sin que esa semilla haya germinado, solo pueden entenderse en el contexto histórico del siglo XIX. El culto a la personalidad, al principio diferencial del carácter que puede fructificar en el genio, es una aportación del Romanticismo cuya estela deja profundas huellas en la mentalidad de la época. El mal que padece Julian está pues históricamente datado y se ubica entre los delirios bonapartianos de otro Julián, el Sorel de Stendhal, y el egotismo personalista de las vanguardias que con tanto acierto diagnosticara Georg Simmel.

Constituye un lugar común caracterizar a Meyer como un autor de transición entre los más asentados principios de la *Künstlerzeit* (la época artística) y la ruptura de los “ismos” finiseculares. Así lo acreditan tanto su actitud crítica respecto de la filosofía idealista de la historia como su propósito flaubertiano de hacer desaparecer al autor en la materia artística (Jäger, 1998: 203 y s.) Esa posición mediadora debe

extrapolarse además al tema de la personalidad como principio vehicular para la cultura decimonónica tal y como se pone especialmente de manifiesto en *Das Leiden eines Knaben*.¹³

Antes que una víctima de las instituciones educativas, Julian lo es de su propio inconformismo y de la necesidad que la sociedad le impone de saberse alguien, de ser sancionado por la mirada de los demás. Lo que Meyer retrata en su narración no es solo el eco de un mal soterrado trauma de juventud, sino el síntoma de un fenómeno epocal intrínseco a la Modernidad. La expresión más superficial aunque también más elocuente de esa continuidad es el lugar pionero que ocupa *Das Leiden eines Knaben* en el género de la literatura escolar como expresión temprana del conflicto entre una subjetividad herida y una institución doctrinal que impone al individuo sus criterios de competencia. La institución educativa, como la sociedad, solo puede infringir daño al sujeto en la medida en que este considera que tiene reservado un ámbito exclusivo de realización personal. El conflicto reflejado en el relato de Meyer resulta por ello de la oposición entre los criterios productivos de una sociedad industrializada y la previa asunción del carácter en forma de personalidad individualizada e intransferible. El mérito de *Das Leiden eines Knaben* es que muestra mejor que la literatura escolar posterior la raíz egotista del dolor descrito y lo hace además mediante el artificio de ubicar la trama en un momento histórico anterior al surgimiento de este conflicto.

Poco antes del desenlace fatal, el narrador se refiere al “Gólgota” padecido por Julian (Meyer, 1998b: 156), haciendo así cala en una imaginería cristiana recurrente en sus narraciones (también el destino del rey sueco es contemplado en *El paje de Gustavo Adolfo* a la luz de la figura del Redentor). El calvario de Julian no se resume en las afrentas

13 Guthke (1999: 229 y s.) ve también en la fijación mórbida de Meyer por las escenas de agonía un prelujo del decadentismo finisecular y su asociación entre erotismo y muerte.

recibidas en la escuela, como sin duda quisiera la instancia mediadora que recupera su caso con calculado énfasis. Su ejemplo alumbraba antes bien el tormento de los hijos del siglo que se ven condenados al silencio de la historia, el mismo tormento que László Földényi (2006) imaginó en el Dostoyevski que leía las lecciones de filosofía de la historia de Hegel. Pues, en última instancia, el naufragio del sujeto que se ve expulsado del devenir de los intereses humanos es el del observador que no alcanza a tender un puente entre la capacidad intelectual del individuo y los principios generales que gobiernan la historia. Meyer, que siguió a través de la obra de Jacob Burckhardt la crisis de la filosofía de la historia, traslada a sus narraciones la bancarrota que experimenta el pensamiento idealista en la segunda mitad del siglo XIX. La desazón del marginado desemboca en el resignado escepticismo del historiador, lo que explica por qué la confesión a Fagon debe terminar expresándose en forma de teodicea, que Julian formula con una inverosímil mezcla de candidez y profundidad conceptual:

y cómo puede Dios, en esta competición terrenal, colgarle a uno pesas plomadas mientras le grita: ¡allí está la meta: corre hacia ella con los otros! A menudo, señor Fagon, antes de dormirme, juntaba las palmas y rogaba a Dios de corazón para que durante el sueño hiciera arraigar en mi cabeza lo que con tanto esfuerzo acababa de aprender, para que fortaleciera lo que la naturaleza había prodigado en los demás. Al despertar lo había olvidado todo y la luz del sol me causaba espanto (Meyer, 1998b: 138).

El extravío existencial del individuo como sinécdoque del que padece una humanidad incapaz ya de leer en la historia un propósito final o un principio distributivo de castigos y faltas. La novela corta pone sin embargo de manifiesto cómo lo que inquieta a Meyer no es tanto la imposibilidad

de comprender las leyes secretas que determinan la historia, como la incapacidad del yo para hacer que esas leyes armonicen con su propia verdad interior. Cuestión aparte y en modo alguno baladí es si el desenlace de la novela corta, con la muerte heroica sugestionada por la mentira del mariscal, está reivindicando el derecho a esa sintonía o sencillamente evidenciando su imposibilidad. El relato de Meyer se alza en todo caso como un clamor contra la impunidad del olvido y una evidencia de que el lenguaje artístico es al menos capaz, si no de otra cosa, de dar una expresión acabada del dolor humano.

***Bajo el peral*, de Theodor Fontane**

Alejandro Casadesús (Universitat de les Illes Balears)

Bajo el peral (1885) es probablemente una de las narraciones breves de la historia de la literatura alemana que mejor refleja los primeros pasos que la literatura germana estaba dando en el siglo XIX para contribuir a dar forma al género que hoy en día conocemos como policíaco. A mediados del siglo XIX, la narración policíaca había encontrado en el año 1841 su primer referente canónico, con *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe, y la obra de Fontane se encuadra en una imparable tendencia que, no solo en la literatura alemana, iba a consolidar el género policíaco como un elemento más del acervo cultural de las diferentes literaturas nacionales.

Bajo el peral se ha considerado durante mucho tiempo un relato menor dentro del conjunto de la obra de Fontane, en la que títulos como *Errores y extravíos* (1888) o *Effi Briest* (1894) han ocupado la mayor parte de la atención de la crítica literaria y de los estudiosos de la filología alemana. *Bajo el peral* se encuadra, junto con *Grete Minde* (1879), *Ellernklipp* (1881) y *Quitt* (1890) en el marco de un conjunto de relatos cortos o *Novellen* que, en cierta medida, presentan rasgos y elementos del, en aquel momento, aún no consolidado género policial. *Bajo el peral* presenta dos pilares temáticos básicos

que sustentan su esencia narrativa y sobre los que debe girar cualquier estudio sobre la obra: por una parte, la descripción e interpretación que efectúa Fontane de la sociedad alemana de la época y, por otra parte, los rasgos propios del género policíaco que esta incluye y que, como se verá, anticipan una variante concreta del mismo. Sin embargo, y antes de emprender este recorrido por la obra, es quizá conveniente resumir el contenido de la misma para recordar cuáles son los personajes y los puntos más destacados de la acción.

Bajo el peral narra la historia de Abel Hradcheck, el propietario de una taberna en la pequeña localidad de Tschecin. A pesar del éxito de su negocio, se encuentra agobiado por las deudas debido a su pasión por el juego. Su máxima preocupación consiste en saber cómo cubrir sus deudas, para lo cual llega incluso a jugar sin éxito a la lotería. Por casualidad, encuentra un día el cadáver de un soldado francés debajo del peral que se encuentra en su jardín, un hallazgo que parece desencadenar un plan. La visita del cobrador Szulsky culmina las preocupaciones de Hradcheck, quien consigue reunir el dinero para pagarle en su visita. El cobrador pernocta en la taberna, la misma noche en la que la vecina de Hradcheck –la anciana Jeschke– observa cómo este cava con ahínco en su jardín. A primera hora de la mañana Szulski es despertado por uno de los mozos para que reanude su camino. Su tardanza en salir de la habitación, sospechosa, queda certificada cuando una figura completamente tapada abandona la taberna y monta en su carruaje que, como se sabrá más adelante, no conduce el cobrador, sino la mujer de Hradcheck. La aparición al día siguiente del carruaje de Szulski, que ha tenido un accidente, desata todo tipo de habladurías en el pueblo. El cadáver del cobrador, y su dinero, no se encuentran en el lugar del accidente. La declaración de la anciana Jeschke, quien afirma haber visto a Hradcheck enterrar algo en el jardín en la misma noche en la que Szulski se encontraba allí para cobrar, fuerza

la detención del tabernero. Su inocencia, a ojos del pueblo y la justicia, queda demostrada pues el cadáver que aparece bajo el peral no es el del cobrador sino el de un soldado francés muerto y enterrado allí hace veinte años. Este descubrimiento supone la recuperación de la imagen pública de Hratscheck quien, a partir de este momento, inicia una nueva vida. De todos modos, no todo es felicidad en su hogar ya que su mujer, gravemente enferma, fallece al cabo de un tiempo. Esta muerte supone el inicio de una serie de acontecimientos negativos, como el encuentro de un botón en el sótano que corresponde a una prenda del cobrador o las declaraciones de la anciana Jeschke, quien afirma que hay malos espíritus en ese sótano. Hratscheck, por su parte, se enfrenta a la anciana por difundir tales habladurías y continúa disfrutando de una vida que incluye viajes a Berlín, donde visita teatros y cabarets y aprende canciones que luego interpreta ante sus vecinos. La presión de las habladurías de Jeschke inquieta a Hratscheck, quien decide deshacerse del cadáver, que se encuentra en su sótano. En su intento de bajar allí para trasladar el cadáver, un falso movimiento provoca que la trampilla se cierre y permanezca encerrado durante una noche. Al día siguiente aparece muerto junto con el cadáver del cobrador Szulski.

Bajo el peral como reflejo de la sociedad alemana de la época

Fontane ha pasado a la historia de la literatura alemana y universal por haber sabido retratar en sus obras el espíritu de su época, reflejado en las inquietudes, problemas y angustias que el ser humano experimenta en sociedad, bajo el férreo control de las estructuras familiares y sociales que rigen el destino de los ciudadanos. Tras una primera época en la que Fontane se dedicó a las obras de corte historicista, con narraciones como *Antes de la tormenta* (1878), el escritor

alemán realiza un giro gradual en sus intereses literarios y se centra en lo que podríamos denominar novelas de crítica social en las que aprovecha la corriente literaria del realismo para relacionar literatura y crítica social, una combinación que más adelante, y con las pertinentes modificaciones, se ha desarrollado y consolidado en el género policíaco. Fontane, por tanto, experimentó en sus obras un gran interés por relacionar realidad y literatura, basándose en la observación directa de su realidad más inmediata y huyendo de artificios más o menos rimbombantes o artificiales. Su interés último era reflejar las condiciones de vida de la burguesía alemana bajo el marco de las presiones sociales que implica la vida en sociedad, un aspecto que destaca Marisa Siguan:

Las novelas sobre la sociedad de la época de Fontane son protocolos sobre relaciones personales distorsionadas o en peligro. Las diferencias de clase o las normas sociales enredan a las personas en conflictos que amenazan su felicidad personal. Se trata predominantemente de la institución del matrimonio. (...) Las víctimas de las obligaciones normativas que han de salvar por lo menos la apariencia de un orden intacto, aun a costa de la realización individual, suelen ser las mujeres. (...) Es cierto que en las novelas de Fontane también sucumben los hombres a estas obligaciones normativas, a menudo es su comportamiento el desencadenante del conflicto; pero bajo la presión del éxito y la obsesión por hacer carrera han interiorizado ya de tal modo estas exigencias que ya no son conscientes de la contradictoriedad de su comportamiento (Siguan, 1990: 291).

Bajo el peral recoge en su esencia y estructura casi todos los aspectos que se mencionan en la cita anterior y ofrece, precisamente por ello, un buen ejemplo de las intenciones temáticas y narrativas de Fontane. La primera decisión que toma Fontane y que demuestra sus intenciones últimas es

la elección de una pequeña localidad, Tschechin, un pueblo ficticio cuya construcción literaria se basa en Letschin, localizado en el Land de Brandemburgo, en la actual frontera alemana con Polonia, y en la zona del Oderbruch. Tal decisión permite al autor reforzar la sensación de control y presión social que la sociedad rural puede ejercer sobre el protagonista, que debe sortear no solo la acción de la justicia, sino también las habladurías del pueblo. La presión social encuentra en el marco de una pequeña localidad un mejor reflejo, pues implica una serie de condicionantes que son de utilidad para el desarrollo de la trama: los personajes se conocen todos entre ellos, existen rencillas y elementos de discordia y, por encima de todo, existe un papel social que cada uno de los habitantes del pueblo desempeña a lo largo de la narración y que contribuye a que esta se desarrolle de manera verosímil por los cauces que Fontane desea.

Desde esta perspectiva de análisis, algunos personajes ejercen una función narrativa muy clara. El tabernero es el sujeto literario que encarna en esta novela el motivo de crítica social que Fontane desea destacar. Abel convive con su mujer y, ante la presión que significa la inminente llegada del cobrador, decide implicar a esta en el plan que debería salvarlos de su miseria, pues su participación, haciéndose pasar por el cobrador a primera hora de la mañana, resulta necesaria para que el plan discurra como estaba previsto. Abel es, por tanto, quien decide llevar adelante el plan y lo hace, en primer lugar, acuciado por las deudas y, en segundo lugar, para recuperar el prestigio social en el pueblo. De hecho, su estrategia posterior al asesinato no solo consiste en demostrar su inocencia, sino también en ganarse de nuevo el respeto y la simpatía de sus conciudadanos. Sus continuos desplazamientos a la gran metrópoli, Berlín, suscitan la admiración del pueblo, pues le permiten cantar canciones y relatar historias que entretienen a los asiduos de la taberna. Sin duda, Hradsccheck mejora gracias al asesinato su posición

social y cambia su estilo de vida, y se convierte en un personaje cosmopolita. Sin embargo, y ahí radica la crítica social de Fontane, el personaje, tal y como apunta la cita de Siguan, es víctima inconsciente de la presión social y económica que la sociedad, en este caso rural, ejerce sobre el individuo.¹ En una sociedad que se acerca al capitalismo a grandes pasos, el ser humano empieza a pensar por encima de todo, como apunta Freund (1975: 85) en términos económicos, comienza a ignorar los valores humanísticos adquiridos hasta entonces. La presión ante la falta de solvencia económica supone tal angustia para el tabernero, que modifica su escala de valores, diseña un plan para asesinar que, por añadidura, implica a su mujer.² Fontane apunta en esta obra a la alienación del ser humano que Karl Marx ya había definido y que supone que el hombre actúe manipulado por fuerzas sociales que lo oprimen y lo conducen a tomar decisiones que, aun creyendo que son buenas para él, suponen su progresiva degradación como persona. En efecto, así sucede con Abel Hratscheck. Empeñado en ofrecer lo mejor de sí mismo ante su pueblo, redimido por la justicia y ebrio de satisfacción ante el éxito de su meticuloso plan, el tabernero descuida las influencias que la superstición y las habladurías pueden desempeñar en una pequeña población.

Por su parte, la anciana Jeschke ejerce de vigilante y transmisora de información y resulta un elemento imprescindible en el conjunto del relato por dos motivos: en primer lugar, porque, debido a su fama en el pueblo, es aprovechada por Abel para llevar a cabo sus planes. Abel es perfectamente

1 Una idea en la que abunda Freund (1975: 85) cuando apunta que “Tschechin resulta un lugar paradigmático para escenificar la influencia del fervoroso desarrollo económico sobre el ser humano”.

2 Su mujer es simplemente una víctima de los deseos y frustraciones de su marido. Al igual que sucede con Effi Briest, cuyo destino es igualmente decidido por todos menos por ella, la mujer de Abel fallece prematuramente, una muerte que tiene consecuencias, como se verá más adelante, para una interpretación de la obra desde la perspectiva del género policíaco.

consciente de la costumbre de la anciana de vigilarlo y aprovecha esta situación para generar la falsa información que después justificará su inocencia ante el pueblo y la ley. En segundo lugar, la anciana dedica toda su energía a difundir la idea de que existe un maleficio alrededor del tabernero y, más concretamente, en el sótano en el que se encuentra el cadáver. Aunque tan solo Hratscheck sea conocedor de que allí se encuentra el cadáver, esto no puede impedir que se extienda el rumor entre sus empleados de que algo extraño sucede.

En este escenario, al que el desarrollo tecnológico y el positivismo propios de la época aún no han llegado, las habladurías, los miedos y las supersticiones representadas por la anciana suponen la otra cara de la realidad social que Fontane pretende describir. En una sociedad rural en plena transición, el hombre alienado y abierto a las influencias de la gran ciudad lucha desesperadamente para salvarse, mientras que la mujer, arraigada a las tradiciones y costumbres populares, y cuya mentalidad se encuentra influida por la estructura rural, cree en la existencia de espíritus, así como en la necesidad de descubrirlos y escucharlos. Se crea de este modo, como apunta Freund (1975: 88), un paralelismo entre las dos concepciones del mundo que ambos personajes representan: por una parte el racionalismo propio de quien intenta salvarse del crimen usando la lógica para calcular sus movimientos y por otro lado el misticismo propio del pueblo, cuya superstición alimenta la creencia de que los espíritus rigen, o son capaces de regir, el destino del ser humano, independientemente de los designios de quien quiere escapar a su influencia.

Fontane construye su imagen literaria de la sociedad rural a partir de una serie de características muy concretas que resaltan las rutinas y percepciones de la vida en una pequeña comunidad y que no solo resultan realistas, sino que además tienen consecuencias directas para la construcción de una trama con elementos del género policíaco como se

verá en el siguiente apartado. El pueblo que Fontane retrata se caracteriza, como afirma Thomas (1970: 200), por tres características básicas: su materialismo, su excesivo interés por las vidas de los demás y la superstición. Estos ejes definen la vida en el pueblo y son los que, en esencia, causan todo aquello que acontece en relación con la historia de Hratscheck. El agobio económico del tabernero, por tanto el materialismo, implican la comisión del asesinato.

No debemos olvidar, en la línea de Freund (1975: 85), que el lector es transportado a una época precapitalista en la que “El pensamiento en el dinero y en su valor substituye, en el marco de un paradigma económico expansivo, las orientaciones idealistas heredadas y conduce a lo que se ha denominado la ostentación”. Abel Hratscheck resulta ser víctima de una necesidad casi enfermiza de mantener su capacidad adquisitiva y su prestigio social, un mal que Fontane denuncia y que el paso del tiempo ha demostrado como uno de los males de la sociedad moderna. En este sentido, Fontane anticipa en esta obra un rasgo de la sociedad contemporánea que, tras la instauración del capitalismo, es hoy en día parte indisoluble de nuestra sociedad de consumo, pues tales aspiraciones y expectativas vitales tan solo pueden conducir al fracaso, como demuestra el trágico final de Abel Hratscheck. Un final que se sustenta en los otros dos factores mencionados, superstición e interés por saber de los demás, factores representados mayoritariamente por la anciana Jeschke, cuyas continuas alusiones a la existencia de malos espíritus en el sótano suponen el trágico final de Abel. Sabedora de que el pueblo creará sus profecías, dedica toda su atención a propagar tales historias con el fin de perjudicar y descubrir a Abel.

El triunfo de los valores que encarna el pequeño pueblo alemán de mediados del siglo XIX permite una lectura ideológica que demuestra que Fontane no estaba todavía preparado para aceptar todos los cambios sociales que la

implantación del capitalismo iba a incorporar. En lo que hoy tal vez resulte una interpretación simple e inocente, Fontane condena a su protagonista por el mal que ha cometido y que la justicia del ser humano no ha sido capaz de castigar. En cambio, la justicia divina, o el destino sí así se prefiere, sí ha sido capaz de castigar a quien ha obrado mal y su muerte debería tranquilizar al lector; una interpretación con matices, como se observa en el siguiente apartado.

Por tanto, la narración de Fontane, en su ejercicio de realismo y crítica social, presenta una descripción de la sociedad de la época que se basa en tres estratos claramente diferenciados. Por un lado, existe el personaje alienado que, víctima de la presión social, intenta dominar el curso de su vida y, una vez cometido el asesinato, controlar al pueblo y a su propia imagen para salir indemne y, por encima de todo, para ganar el favor del pueblo. En un segundo grupo se encuentran aquellos que intentan, conscientes del papel que desempeña Abel, deshacer su plan y desenmascarar la verdad, como es el caso de la anciana Jerschke y el comisario Gerhaal, responsable de dirigir la investigación y cuyos rasgos se comentan en el siguiente apartado. En un tercer nivel se encuentra el resto del pueblo, que asiste de manera pasiva al desarrollo del plan de Abel y que confía plenamente en la justicia, atendiendo a los resultados de la investigación.

El tejido social ejerce un papel fundamental en el conjunto de la narración, pues sirve de soporte al tabernero y refleja una realidad social que Fontane desea destacar: el propio pueblo contribuye de manera decisiva al proceso de destrucción en el que se ve inmerso Abel pues, con su aceptación de la conversión de Abel en un hombre de mundo y con reputación social, acelera su pérdida de identidad y precipita su trágico final. El exceso de confianza de Hratscheck queda justificado por esta aceptación, pues el tabernero cree que todo se encuentra en orden y que nadie descubrirá su doble vida.

***Bajo el peral* como narración del género policial**

Desde la perspectiva del estudio de género, *Bajo el peral* presenta una serie de aspectos destacables que demuestran que se trata de un relato que anticipa la variante de la novela policíaca psicológica,³ variante que hoy en día es del agrado de muchos lectores.

En primer lugar, conviene resaltar en *Bajo el peral* el hecho de que el asesinato es una consecuencia directa de la presión social a la que está sometido Abel Hratscheck y que supone, por sí mismo, el motivo de la crítica social de Fontane, pues la situación de alienación del personaje es tal que él decide recurrir al asesinato para solventar y mejorar su situación personal, como afirma Freund (1975: 90), quien resalta esta motivación: “Szulki no debe morir a causa de una enemistad personal, sino única y exclusivamente porque Hratscheck no encuentra ninguna otra solución que la muerte, para mantener su estatus económico”. Por tanto, y como corresponde a cualquier novela policíaca, encontramos el asesinato como uno de los motores de la acción. En esta obra, el lector asiste en todo momento al desarrollo de la acción a partir de la focalización sobre el protagonista, una decisión de Fontane con una serie de consecuencias importantes para la lectura, pues se dispone de mucha más información de la que es habitual en el género. En este caso, el lector puede seguir al personaje en su *iter criminis*, pues ya sabe cuál es la motivación de Abel, quien participará en el desarrollo del plan, si bien ignora un aspecto fundamental del mismo, es decir, cómo se ejecutará el asesinato. Como lectores, asistimos al proceso de elaboración de un plan que, aunque no sea revelado al

3 Entendemos por novela policíaca psicológica aquella variante del género que presenta la perspectiva del asesino, su manera de actuar, sus motivaciones y su manera de encubrir el delito. Desde esta perspectiva se supone la victoria moral y efectiva del delincuente, se subvierte la tradicional victoria del bien y se inquieta al lector ante la aparente impunidad del criminal.

lector de manera directa,⁴ se intuye en una conversación que escandaliza a su mujer y en la que se menciona directamente el factor económico como un grave problema, que angustia al matrimonio:

–La pobreza es lo peor, peor que la muerte, peor que...

Él asintió.

–Pienso lo mismo, Ursel. Todo menos ser pobre. Pero ven al huerto. Las paredes oyen.

Y de este modo salieron. (...) Él, por su parte, estaba pensativo, en silencio, hasta que de repente se detuvo y, tomando la palabra, le señaló el lugar junto al peral que había vuelto a cubrir con tierra. Los ojos de Ursel se agrandaban a medida que él iba contándole con viveza y rapidez lo que iba a suceder, y empezaron a discutir (Fontane, 2008: 37 y s.).

Esta información que oculta Fontane tiene una consecuencia inmediata para el desarrollo de la acción, pues tan solo el protagonista y su mujer conocen el plan y dónde se encuentra el cadáver del cobrador. Esta circunstancia añade tensión narrativa a la obra, ya que los interrogatorios a los que es sometido Abel no permiten saber realmente qué ha sucedido, dada la habilidad del tabernero para mantener su silencio, hasta el final de la obra.⁵ De hecho, como corresponde a cualquier criminal literario, la estrategia de Abel una vez cometido el crimen se basa en dos niveles de actuación.

4 Marsch (1972: 197) afirma con acierto que lo único que sabe el lector es que el plan está relacionado con el cobrador que debe llegar, con el cadáver del soldado francés del jardín y que debe ser ejecutado por dos personas.

5 Tres son los factores que impiden que el lector disponga al final de toda la información: la obra concluye sin que el lector sepa cómo asesinó el tabernero a Szulski pues Fontane oculta esta escena e impide que el lector sea testigo del asesinato. Por otra parte, la muerte de Hradtscheck imposibilita que se lo pueda interrogar. Y, en tercer lugar, el fallecimiento de su mujer impide de la misma manera que se pueda saber qué sucedió pues ella es, junto a Abel, el único personaje que se encuentra en posesión de la información.

Por una parte, debe hacer creer al pueblo que el cobrador se ha marchado, en el momento en que interviene su mujer; y, por otra parte, debe concentrarse en hacer evidente que en esa misma noche Hratscheck ha estado cavando a horas intempestivas en el jardín, debajo del peral. Con la primera maniobra se consigue despistar al pueblo entero, aunque el narrador introduzca un detalle sospechoso que permite al lector intuir que no se trata del cobrador: “Entonces tomó las riendas con bastante torpeza, posiblemente a causa de los grandes guantes de piel, y se dirigió hacia la granja de Orth y el sombrío molino a la salida de la aldea” (Fontane, 2008: 76). El segundo objetivo de Hratscheck consiste en recuperar la sensación de normalidad. Nadie debe sospechar de él y para ello él debe mantener una imagen de persona íntegra, que sigue al frente de sus negocios y que lleva, al igual que antes de la llegada del cobrador, una vida normal. Para ello, Hratscheck mantiene su negocio abierto, sus buenas relaciones con el pueblo y sigue conviviendo con su mujer. Por tanto, todo el proceso obedece a un calculado plan, cuyo éxito tan solo depende, al menos desde la perspectiva de Hratscheck, de su propia habilidad para aguantar la presión de la investigación y de las habladurías de Jeschke:

–Menos mal que eran forasteros, y sobre todo de estos que solo piensan en mujeres y caballos. Si hubiera sido uno del pueblo, aunque hubiera sido el pasmarote de Quaas, tendríamos otra vez toda la historia al completo. Alerta Hratscheck, alerta. ¡Estos malditos sobresaltos y esta palidez! Sangre fría, o si no habrá una desgracia (Fontane, 2008: 137).

La estrecha interrelación entre los diferentes miembros de la sociedad en el pueblo define, por consiguiente, todo el plan ideado por Hratscheck, pues en ningún momento se plantea la huida o el cambio de negocio, por citar dos posibilidades. Sin embargo, el criminal no puede sustraerse al

influjo del mismo pueblo al que quiere engañar y convencer. La influencia de la pequeña comunidad sobre el individuo se refleja, como ya hemos visto en el apartado anterior, de diversas maneras y condiciona absolutamente el comportamiento de Hratscheck hasta, en primer lugar, hacerle perder su escala de valores y, en segundo lugar, causar su muerte. No resulta, por tanto, casual que el máximo interés del personaje consista en mantener intacta su reputación y en aumentar su prestigio social en su nuevo papel de hombre viajado que conoce otras realidades, y que actúa como ventana al exterior para aquellos ciudadanos que apenas abandonan el pueblo en contadas ocasiones. Su salto hacia delante es sencillo pues la sólida estructura rural implica que sus conciudadanos sean fácilmente impresionables. Hratscheck consigue con habilidad hacerse con los favores y complicidades de un reducido grupo de habitantes del pueblo, que quedan fascinados por las historias que el tabernero magnifica tras sus frecuentes visitas a Berlín. Convertirse en un hombre de mundo, actuar como transmisor entre la tranquila y cerrada población y la gran urbe aumenta el prestigio social de Hratscheck, modifica su estatus social y consigue momentáneamente que se olvide su relación con el crimen. Pertener al pueblo y conocer sus debilidades permite, si se toman las decisiones adecuadas, asombrarlo con facilidad. Así lo demuestra el tabernero, quien, en su intento de deslumbrar y convencer, ignora que su entorno más inmediato no lo ha olvidado a él.

Por ese motivo, sus objetivos de ocultación y rehabilitación social se ven entorpecidos por la acción de Jeschke y el empeño de Gerhaal, ambos movidos por diferentes motivaciones. Para la anciana, su necesidad de actuar obedece a su constante interés en saber qué hacen los demás y su actuación, como ya se ha comentado, consigue desenmascarar a Hratscheck sin que este pueda hacer nada por evitarlo. Todas estas maniobras parecen tener más éxito que la acción

del representante de la justicia, que no logra probar la culpabilidad, ya conocida desde el primer momento por el lector, de Hratscheck. Esto es así porque, en primer lugar, Fontane crea otro nexo de unión entre la estructura cerrada del pueblo y la estructura de la obra. La manifiesta enemistad del gendarme con Hratscheck se traduce en que su máximo deseo, ante los posibles rumores de inocencia de Abel, sea ver a este ejecutado en la guillotina. Este aspecto, posible y verosímil en el escenario rural, es, en parte, causa del error en la investigación, ya que las afinidades y enemistades en el tejido social de la pequeña comunidad se demuestran más evidentes y afloran con mayor facilidad. Esta situación personal y el hecho de que el gendarme sea un personaje poco metódico en su trabajo, pues basa su investigación en las creencias de quien es testigo principal, la anciana Jeschke, y no en las evidencias que se le presentan, causan el fracaso en su investigación, porque este no se entrega a la misma con la debida objetividad, que su enemistad con el sospechoso le impide, y otorga demasiada importancia a la palabrería. Los errores en la investigación son reconocidos por el narrador de manera explícita cuando ya se sabe qué ha sucedido:

Todos habían tenido una buena relación de amistad con Hratscheck, con la única excepción de Geelhaar, de modo que una conversación sobre él no podría resultar más que embarazosa. Embarazosa y mezclada con reproches hacia ellos mismos. ¿Por qué no habían puesto más atención a las indagaciones judiciales? ¿Por qué no se habían fijado mejor? ¿Por qué se habían dejado tomar el pelo? (ibíd.: 203).

Esta situación, aceptada por el narrador y evidente para el lector, supone un nuevo inciso crítico planteado por Fontane, que tal vez no resulte tan evidente como la propia existencia y aceptación de los errores. El trágico final de Hratscheck puede tranquilizar en primera instancia al lector, pues su

muerte supone una aplicación no escrita pero efectiva de la ley de Talión que, en un principio, parece haber ejercido justicia pues el criminal, tras haber engañado a las autoridades y al pueblo entero, acaba finalmente pagando con su vida el asesinato cometido. En consecuencia, el castigo del criminal no es resultado de la ley humana. El empeño racional del tabernero ha sido suficiente para burlar la acción de la justicia, pero no para eludir los designios del destino. Para Marsch, Fontane aplica una suerte de ley no escrita, que la sociedad no ha sabido aplicar:

En Fontane (...) el pecado se escapa a las manos del juez y de la sociedad. Se ha cometido el crimen, pero el caso se resuelve según leyes que el mismo autor impone. La justicia pública ya no está en condiciones de juzgar el caso. La sociedad, demasiado implicada en el mismo, actúa como si estuviera capacitada para juzgar de manera justa (Marsch, 1972: 189).

Sin embargo, otra lectura del mismo hecho es posible y no resulta tan tranquilizadora para el lector. Este final es resultado de la incorrecta acción de la justicia, pues es tan solo la acción de ciudadanos que actúan por su propia cuenta, aprovechándose de las características del pueblo y de sus propias dinámicas sociales y culturales, la que consigue inquietar al tabernero. Dicho de otra manera, el lector contemporáneo se enfrentó a una obra que le permitió reflexionar sobre un hecho que, posteriormente y durante bastante tiempo, la novela policíaca consideró prácticamente tabú: el triunfo del mal. Fontane, en su ejercicio de reflexión sobre la sociedad de su época, demuestra que es posible engañar a la sociedad y mantener una doble vida tras haber cometido un crimen. Este hecho, que ya de por sí se puede considerar inquietante y motivo de reflexión, aumenta su impacto cuando se comprueba que el representante de la justicia es

incapaz de averiguar lo que ha sucedido. En primer lugar porque, en un contexto rural y al que aún no han llegado los avances tecnológicos de la época, los conocimientos científicos no son tan avanzados como en la ciudad, un hecho que supone una gran ventaja para el criminal. En segundo y último lugar, porque la propia estructura social del pueblo, cerrada y poco receptiva a los cambios, impide la necesaria distancia que proporciona la objetividad. En efecto, la sociedad es incapaz de ser objetiva ante la acción del criminal como lo demuestran el odio de Geelhaar hacia Hratscheck o la simpatía que sienten los vecinos del pueblo por sus aventuras en Berlín.

En este contexto, una lectura en clave policíaca permite una estratificación similar a la realizada al interpretar la obra desde la perspectiva de la crítica social. De este modo, el personaje alienado se convierte en el asesino y motor de la acción. La anciana Jeschke se transforma en un elemento decisivo para iniciar el proceso de desenmascaramiento de Hratscheck y, sin llegar a poder afirmar que se convierte en detective aficionado, puesto que no ejerce tarea alguna de investigación, sí es cierto que ejerce una presión constante sobre el criminal. Por último, el pueblo, manipulado desde el principio por el criminal, es, desde esta nueva perspectiva, un elemento esencial, pues contribuye con su actitud colectiva, sin saberlo, a encubrir el asesinato.

Cabe destacar por último que el análisis de esta obra desde la perspectiva de la novela policíaca obliga a incidir sobre el papel que en ella ejercen las víctimas. En esta obra, las dos víctimas, el propio cobrador y la esposa de Hratscheck, resultan ser los grandes olvidados de la acción, aunque son elementos imprescindibles para el desarrollo de esta. Fontane, que centra toda la acción en el criminal y en sus motivaciones, otorga un papel secundario al personaje que, precisamente, inicia con su muerte todo el proceso de investigación. Fontane adelanta por tanto otro factor que el género

consolidará en el futuro, como es la mínima atención que se presta a la víctima, ya que nada se sabe de las circunstancias del cobrador y muy poco de la esposa de Hratscheck.⁶

Conclusiones

Bajo el peral ha sido durante largo tiempo, como se ha dicho al comienzo, una obra considerada menor dentro de la producción literaria de Theodor Fontane y, consecuentemente, dentro del denominado realismo alemán del siglo XIX, si bien tiene una gran importancia si se estudia en relación con el género policíaco. Desde la óptica de la temática social, *Bajo el peral* reproduce el realismo social que caracteriza al autor y a su época y que se manifiesta en una crítica hacia la fragilidad humana que, con gran facilidad, se deja influir hasta extremos insospechados, para tomar decisiones complicadas o comprometidas socialmente. La actuación dominante del hombre, causante de la mayoría de los conflictos que se generan, y la de la mujer, pasiva y víctima de estos mismos condicionantes sociales, suponen el centro de la crítica social, claramente definida en la actitud atrevida y criminal de Hratscheck y en la absoluta sumisión de su esposa, que es cómplice del asesinato bajo presión.

Desde la perspectiva de género, *Bajo el peral* adelantó una serie de características que no se consolidaron de manera definitiva hasta el siglo siguiente, propias de la variante de la novela policíaca psicológica. En primer lugar, destaca el hecho de que la obra se centre mayoritariamente en los procesos psicológicos del autor del crimen y no tanto en el proceso de investigación. El lector conoce desde el principio quién

6 El género policíaco hoy en día otorga por lo general más importancia a la construcción literaria de la víctima, si bien se puede seguir considerando un personaje que, a pesar de su imprescindible presencia, está poco trabajado en el género.

es el criminal y cuál es su motivación, en este caso económica. El crimen se entiende por tanto como una manera de librarse de la presión que siente el protagonista, que planea al detalle el asesinato y el modo de recuperar la normalidad ante el pueblo. El segundo punto destacable se basa en el papel secundario que ejerce la autoridad en todo el proceso narrativo, con un personaje que presenta rasgos que lo desautorizan ante el resto de la sociedad y ante el lector. Su imparcialidad y su poca profesionalidad permiten que el criminal, hábil en su estrategia de disimulo, escape a la acción de la justicia y siga su vida normal. En tercer y último lugar, la estructura de la obra presenta asimismo un planteamiento narratológico que invierte el orden clásico de la novela policíaca. La obra ya no se desarrolla a partir del acercamiento del investigador al crimen y sus circunstancias, sino que parte del crimen para evitar al investigador.

En definitiva, se puede afirmar que Fontane supo anticiparse a su tiempo y, gracias a este excelente relato, supo, por una parte, reafirmar su crítica visión de la sociedad alemana de finales de siglo y, por otra parte, presentar elementos del género policíaco que al avezado lector actual le resultarán muy familiares.

La narrativa naturalista en Alemania: entre mimesis y Modernidad¹

Helmut Galle (Universidad de San Pablo)

Si la historia de la literatura sitúa el comienzo del fenómeno literario llamado *Naturalismo* ya en las novelas de los hermanos Goncourt, de la década de 1860 (Auerbach, 1994: 461 y ss.), puede decirse que ese comienzo se manifestó en Alemania con cierto atraso, y que su ápice fue la década que va de 1885 a 1895; sus escenarios fueron las ciudades de Berlín y Múnich, mientras que otros centros culturales, como Viena, no fueron tan alcanzados por el fenómeno. Reconociendo la precedencia ejemplar de Émile Zola, Henrik Ibsen y León Tolstoi, los integrantes alemanes de ese movimiento, entretanto, reivindican su particularidad alemana frente a las influencias extranjeras. Esta pretendida particularidad, parcialmente debida al nacionalismo exacerbado de la época, habla acerca de ciertas condiciones socio-históricas y literarias que, efectivamente, establecieron una especificidad alemana dentro del Naturalismo europeo, la última corriente literaria que presenta una homogeneidad estilística internacional.

1 “A narrativa naturalista na Alemanha: entre mimese e modernidade”. Vedda, M. (trad.). Traducido y publicado por gentil autorización del autor.

En lo que sigue, se presentará el contexto en el que surge el movimiento en Alemania, como también los presupuestos teórico-programáticos, para analizar luego la prosa narrativa de algunos escritores destacados –Johannes Schlaf, Arno Holz, Gerhart Hauptmann, entre otros–, y finalmente considerar la herencia naturalista en la primera novela de Thomas Mann.

1. La situación de los naturalistas alemanes: condiciones sociales, condiciones literarias

Dos rasgos específicos muy enfatizados de la Alemania moderna son la tardía formación del Estado nacional y la continuidad de la monarquía hasta el fin de la Primera Guerra, de cara a una sociedad burguesa industrializada. La imposibilidad de determinar activamente los procesos políticos y la falta de un centro metropolitano como París o Londres son factores que explican, en parte, por qué los realistas alemanes no han desarrollado el género de la novela social: este género rector en el realismo francés e inglés durante el siglo XIX. En Alemania, el pacto entre las élites burguesas, responsables del fuerte crecimiento económico, y las fuerzas del *ancien régime*, dominantes en las estructuras de poder, implicaron una cierta abstención política y la limitación de la literatura a problemas humanos, familiares y provincianos. Contrasta Heinz Schlaffer, en su “breve” y polémica historia de la literatura alemana:

Por miedo ante la insurrección de fuerzas subversivas –el proletariado y el instinto–, la literatura burguesa del siglo XIX se cerró frente a las consecuencias intelectuales y estéticas de una Modernidad radical que, por lo demás, habían cortado el lazo de unión con el pasado clásico alemán. La literatura de esa época puede ser denominada “realista” solo

si con este término se alude, no a la observación aguda de la realidad social, sino al compromiso entre la persistencia de antiguos postulados y las nuevas condiciones. La disposición para una reconciliación tal separa la literatura de los más importantes autores alemanes posteriores a 1848 –la de Keller y Fontane– de los desarrollos que estaban iniciándose en ese mismo tiempo en Francia con Baudelaire, Rimbaud, Flaubert y Zola (Schlaffer, 2002: 131 y s.).

Desde la unificación de Alemania bajo la corona de los Hohenzollern en 1871, el país se encontraba en una fase de desarrollo económico y expansión política, intentando compensar su atraso en comparación con las otras potencias europeas. Muchos artistas y escritores intentaron aproximarse al poder, apoyándose en un canon establecido por los autores clásicos y románticos; así, por ejemplo, Paul Heyse (1830-1914), cuya fama pública, décadas después, le proporcionó también el Premio Nobel. Otro artista sumamente exitoso en aquellos años fue Richard Wagner, cuyo teatro en Bayreuth se convirtió en una meta de peregrinaciones nacionales. Aunque su “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) anhelase la integración revolucionaria de todas las artes y, por eso, mereciese el atributo de “moderna”, las óperas de Wagner pueden ser consideradas la culminación tardía del Romanticismo. Los grandes exponentes del realismo burgués de lengua alemana, Theodor Storm (1817-1888), Gottfried Keller (1819-1890), Theodor Fontane (1819-1898) y Wilhelm Raabe (1831-1910), publicaron obras importantes; su estética conciliadora, no obstante, no estaba a la altura de la industrialización acelerada y de los conflictos sociales. Las últimas novelas de Fontane constataron las contradicciones en esa sociedad modernizada, que además pretendía vivir según reglas cristianas y tradicionales, de lo cual se derivaban las tragedias individuales de sus protagonistas. Las fisuras del todo, sin embargo, solamente translucían en el fondo. La

sociedad, en Fontane, se representa exclusivamente a través del espectro de la familia burguesa.

En esa situación, surgió la nueva tendencia literaria que dominaría, aunque por pocos años, los debates públicos, compitiendo de esa manera con las diversas corrientes del fin de siglo, tales como el Simbolismo, el Esteticismo, el Neoclasicismo, el Neorromanticismo, el Decadentismo, el Impresionismo, el *Jugendstil* (*Art-Nouveau*), etc.; cada una de ellas reivindicaba modernidad y autenticidad. Los naturalistas representaron una ruptura con la literatura anterior y con el “idealismo” dominante del siglo, y una ruptura también –más que una continuidad– con el realismo. En tanto los artistas aún se sentían integrados y ocupaban una posición reconocida en la comunicación de la sociedad, escribiendo para revistas de importante tirada, los naturalistas formulaban sus manifiestos en periódicos dirigidos a un público más limitado y especializado. La competencia entre los autores autónomos, cuyo número aumentó de 4.000 en 1895 a 7.000 en 1907 (Füssel, 2000: 137), generó una diferenciación en el mercado y separó a los “triviales”, que se dirigían al público de masas, de los “serios”, que buscaban soluciones estéticas adecuadas para el problema de la representación. Si el campo literario, en el análisis de Bourdieu, se desarrolló en París a mediados del siglo XIX, esa transformación tuvo lugar en Alemania, según Christine Magerski (2004), en la década de los naturalistas.

Los partidarios del movimiento se organizaron alrededor de revistas y en asociaciones con denominaciones militares, como “Kritische Waffengänge” [“Batallas críticas”] y “Durch” [“A través”] en Berlín, que destacaban la relación antagónica con la cultura establecida; o subrayaban su carácter sociopolítico, como la revista *Gesellschaft* [Sociedad], en Múnich. Los naturalistas –que no necesariamente se autodenominaban de ese modo, pero sí se llamaban “realistas” o “neorrealistas”– combatieron a los epígonos del arte actual y,

parcialmente, al Naturalismo francés, articulado de la forma más influyente por Zola. Varios autores postularon un realismo “alemán” que, poco después, habría de transformarse en un regionalismo conservador. Pero en los años ochenta, la posición política del movimiento estaba en oposición a la cultura del Estado monárquico, a la censura, al militarismo y a la situación social de los trabajadores (cf. Meyer, 2000: 28 y s.). El progreso deseado no implicaba una revolución y, muchas veces, se articulaba a través de tópicos demasiado vagos: joven, social, liberal, modernista, humanista. El emperador Guillermo II, sin embargo, rechazaba las impertinencias del teatro naturalista, que, por causa de la censura, se veía en la necesidad de ser representado en funciones privadas; tres autores “realistas” fueron perseguidos por la justicia a causa de su “inmoralidad”.

Los manifiestos naturalistas, además, postulaban un arte mimético: la literatura debería representar la realidad de forma verdadera. Las ciencias naturales, particularmente la biología en la vertiente de Darwin, y los problemas sociales fueron considerados –con Zola– la base de una literatura seria, aunque “genio”, “ideal” y “Romanticismo” aún no fuesen conceptos completamente abandonados por los autores de los primeros manifiestos. Metáforas técnico-científicas –“microscopio”, “cámara fotográfica”, “experimento”– fueron usadas para describir el proceso de reproducción de la realidad por parte del artista. Pasaron a estudiar el ambiente social, que condiciona el comportamiento de las personas y su constitución física, determinada genéticamente. Los detalles periféricos y grotescos, los infames y marginados, los actos amorales y criminales son dignos de ser escritos.

Como las ciencias de la época buscaban y definían las “leyes” de los procesos de cada área de la naturaleza y de la sociedad, Arno Holz (2005) rastreó la ley propia del arte en su libro *Die Kunst. Ihr Wesen und Ihre Gesetze* [*El arte. Su esencia y sus leyes*], publicado en 1891-1892. El título suena

pretencioso y sistemático; el texto, sin embargo, se presenta de un modo un tanto irónico y ensayístico. La intención del autor es realmente formular la regla básica del arte, no la del Naturalismo. En su función de teórico, el autor se coloca, no como partidario del movimiento, sino como un pensador independiente. En una ardiente polémica contra la obra crítica de Zola (a quien Holz respetaba mucho como autor práctico de novelas), particularmente contra la frase “*Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament*” (“Una obra de arte es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”; Holz, 2005: 58), y contra la idea de que el *roman experimental* podría funcionar como un experimento en las ciencias naturales (ibíd.: 80). Para Holz, el “temperamento” planteado por Zola significaba un retroceso a la metafísica (además de ser una mera repetición de Taine). Holz critica que, para Zola, como para todos los pensadores anteriores, el objetivo del arte es algo diferente de la naturaleza. Su tesis contraria fue expresada por la fórmula: “arte = naturaleza – x” (Holz, 2005: 112). O, en una frase más explicativa: “El arte tiene la tendencia a ser de nuevo la naturaleza: se convierte en esta a la medida de sus medios y su utilización” (Holz, 2005: 117). En la afirmación citada, Holz supone haber hallado empíricamente esa “tendencia” de que el arte quiere “ser” la naturaleza. Este es el postulado tal vez más radical de la mimesis, la estética representacional. El “x”, los medios de representación y el factor subjetivo, no se someten a un juicio crítico; el arte mayor no sería una copia fiel que, como el autor admite con claridad, no puede existir ni sería deseable. Pero el radicalismo de esta tesis provocó malentendidos. Según Meyer (2000: 33), Holz tuvo que defenderse de la sospecha de propagar la “reproducción mecánica” invocando, por el contrario, la “libertad de creación”. Esa libertad, sin embargo, no se realizaría en la capacidad imaginativa, sino en los experimentos como los medios de representación. Aun

así, Holz vislumbra el objetivo del arte –buscar la verdad– en una esfera externa al arte. De hecho, sus experimentos formales (que se exponen más adelante), en la tentativa de realizar una mimesis extrema, rompieron con el modelo de la narración convencional y abrieron caminos para los experimentos formales de las vanguardias. En ese sentido, el Naturalismo está en la transición a la Modernidad, pero aún no dio el paso definitivo.

Más allá de las influencias francesas, rusas y escandinavas, el Naturalismo alemán buscó sus referencias en los movimientos *Sturm und Drang* y la Joven Alemania y en Georg Büchner (cf. Scheuer, 2000: 83). La obra de Büchner fue editada en 1879 y ejerció un fuerte impacto sobre los autores, aunque su editor se haya convertido en adversario de los naturalistas. En su novela *Bahnwärter Thiel* [*El guarda ferroviario Thiel*], Gerhart Hauptmann pronunció una conferencia sobre Büchner en el club literario de los naturalistas berlineses “Durch” (Hauptmann, 2007). En *Woyzeck*, *Danton* y *Lenz*, ya referían los temas de las clases sub burguesas, la enfermedad mental, el crimen, la sociedad y la naturaleza destructoras, y eso por medio de formas estéticas que no se preocupaban por buscar la armonía, la unidad y los ideales. La radicalidad y la violencia de Büchner estimulaban a los autores del fin de siglo, proporcionando un modelo naturalista autóctono *avant la lettre*.

Un fenómeno paralelo al Naturalismo, no necesariamente equiparado a él, es la filosofía de Nietzsche. Este había publicado la mayoría de sus libros en los años ochenta; a partir de los noventa puede constatar una mayor resonancia entre los jóvenes intelectuales, particularmente entre los posteriores representantes de esa decadencia, como los hermanos Mann, los grandes poetas líricos del fin de siglo, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, como también los expresionistas: Alfred Döblin, Gottfried Benn y Carl Sternheim. El aspecto de su filosofía que

está en primer lugar para la generación del Naturalismo es la afirmación entusiasta de la vida, que fue muy aclamada por los hermanos Heinrich y Julius Hart, Hermann Conradi, Otto Erich Hartleben y Arno Holz (cf. McCarthy, 2000: 199). Aunque Nietzsche no apreciara el Naturalismo como movimiento artístico, existía una estrecha afinidad entre la dedicación naturalista a todos los elementos abyectos de la realidad y el cultivo del asco en su filosofía, recientemente analizado por Winfried Menninghaus (1999). Exponerse a la repulsa, afirmar las secreciones físicas, el cuerpo grotesco y tabuizado, hace parte tanto de la superación del ascetismo y de lo apolíneo como del programa anticlasicista del Naturalismo. La diferencia percibida por Nietzsche está en el hecho de que, para él, lo dionisiaco debe ser integrado en la vida, mientras que el “Naturalismo parisino” busca única y obsesivamente lo feo y lo mórbido para producir efectos de “repugnancia y sorpresa” (*La gaya ciencia*; cit. en Menninghaus, 1999: 243).

Otro motivo central de los naturalistas alemanes mezcla el vitalismo de Nietzsche (mal entendido) con el darwinismo (también mal entendido). Y la fuerza vital, no la fuerza del espíritu que vence en la lucha por la supervivencia. Los autores no se cansan de ilustrar ese monismo materialista y la determinación de las figuras por la herencia genética y las condiciones del ambiente social. Si los detalles del día a día fueron, de hecho, investigados y reproducidos en forma meticulosa, la tendencia general de las obras es confirmar una vez más esa filosofía. En ese sentido, el Naturalismo no se aproxima más a la “verdad” que cualquier otra literatura anterior o posterior, sino que ayuda a destruir la ideología idealista, dominante en la cultura del siglo: un humanismo simplificado y petrificado, que convirtió las esperanzas frágiles de Goethe y Schiller en una supuesta propiedad de la sociedad burguesa.

2. La narrativa de Arno Holz y Johannes Schlaf

Entre los años 1887 y 1892, los autores Arno Holz (1863-1929) y Johannes Schlaf (1862-1941) compartieron un departamento en Berlín y escribieron, de manera simbiótica, una serie de textos, el más influyente y avanzado de los cuales fue la narrativa *Papa Hamlet*. La ambición de Holz era ser el gran innovador de la literatura alemana y, con su entusiasmo y creatividad, contagió a su amigo Schlaf que, por su parte, ya estaba familiarizado con el Naturalismo francés y la obra de Zola, del que había traducido varios libros. Los dos se convirtieron en pioneros del Naturalismo alemán, publicando su estudio narrativo bajo el seudónimo de Bjarne Holmsen, haciendo como si su texto fuese la traducción de un autor noruego poco conocido todavía, pero muy promisorio. Esa ficción extrajo un exitoso provecho de la moda de escritores escandinavos, como Ibsen o Björnson, y facilitó que fueran lanzados en Alemania tanto el movimiento naturalista como estos dos nuevos autores. El prefacio del “traductor” crea, incluso, una biografía para ese supuesto autor que podría servir de modelo para el poeta que produce capital simbólico en lugar de económico. En ese prefacio se describe la narrativa, no como obra de arte perfeccionada, sino como conjunto de “estudios” de tonalidad sombría (Holz y Schlaf, 2003: 18). La mixtificación funcionó durante siete meses, y las ediciones posteriores incluyeron un segundo prefacio con la documentación de las primeras críticas del ficticio autor noruego. El paratexto incorpora, por consiguiente, el debate sobre el posicionamiento de la obra en el campo literario, en el cual los críticos conservadores aparecen vencidos por la maquinación de esos dos autores innovadores.

En ese texto, de cuarenta páginas, dividido en siete capítulos, se trata de la decadencia de un actor desempleado, de su esposa y de su hijo, aún bebé. La historia está ambientada

en la típica miseria de la bohemia, e incluye la tuberculosis de la esposa, el aguardiente, el amigo pintor fracasado y la pérfida dueña de la pensión. Toda la acción es poco original, pero la rapidez de la derrota del protagonista Thienwiebel no conserva nada del Romanticismo sentimental de la obra de Murger, y sigue la línea de Zola. Al final, Thienwiebel mata a su propio hijo porque lo incomodan los gritos, y muere, borracho, en la calle.

El aspecto más interesante en esta obra, con todo, es la forma de la narración. El primer capítulo –puede decirse, también: la primera escena– carece completamente de una exposición, y el lector solo con dificultad consigue orientarse en el diálogo fragmentado, sin indicación de los hablantes, sin explicaciones por parte de un narrador. Se percibe, vagamente, que el actor Thienwiebel muestra con orgullo su hijo recién nacido al vecino y a la dueña de la pensión, usando dialecto, jerga, interjecciones, anacolutos; en fin, un lenguaje idiosincrásico, infiltrado por citas shakespearianas. De los 23 párrafos de ese capítulo, 18 están compuestos por discurso directo. El único personaje introducido es el protagonista, y esa introducción se hace en discurso indirecto libre: “¿Qué? ¿Eso era Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel el grande, el invencible Hamlet de Trondj? ¿Estoy comiendo aire y me estoy empachando con promesas? ¿No es posible cebar mejor a los capones?”. El lector puede atribuir esas oraciones al propio protagonista que, en lo que sigue, habla constantemente de esa forma orgullosa de sí mismo, y se sirve excesivamente de la obra de Shakespeare. El “diálogo” no prosigue de manera lógica, sino con rupturas, pausas y exclamaciones, y esas manifestaciones son apuntadas –incluyendo la entonación– en la escritura:

–¿Hola? ¿Qué? ¿Qué decís ahora?

–¿Qué, mi pequeño Niels? ¿Qué dijiste ahora?

-¡Burro!
-¡Pero Thiiienwiebel!
-¡¿Amalia?! Yo...
-¡Eh! ¡Mirá! ¡Así que eso!
-¿Eh? ¿Qué? ¡Famoso vago! ¡Mi vago! ¡Mi vago! ¡Mi vago,
Amalia! ¡Eh! ¿Qué?

Aproximándose al drama, esa narrativa desdeña la descripción de lo visible para registrar nítidamente los actos de habla (y los sonidos en general), sin considerar los problemas de comprensión del lector: sin causas, contextos, motivaciones. La comprensión se torna aún más difícil porque el protagonista, en el transcurso de la historia, mezcla su situación real con el papel de Hamlet, y llama “Ofelia” a su mujer enferma, “Fortimbrás” al bebé, y “Horacio” al pintor vecino. Si Hamlet esconde sus intenciones bajo una locura fingida, Thienwiebel finge la locura de no poder establecer distinciones entre su papel y la realidad; pero esa ficción luego se convierte en un hábito del que el personaje no puede salir. Vive fantaseando su grandeza como artista, aunque su inactividad irresponsable conduzca a su familia a la ruina.

La manera en que *Hamlet* –en la traducción de August Wilhelm Schlegel, prácticamente un clásico alemán– es utilizado evidencia el abismo entre el arte verdadero y el mundo pauperizado del pseudoartista. La reputación de este existe solo en su fantasía; la sociedad lo ignora como ignora el arte en general: su pintor amigo sobrevive solamente aplicando su talento a fines útiles, pintando carteles comerciales. Aunque el protagonista y su destino carecen de toda dimensión profunda y trágica, el papel de Hamlet no es arbitrario. La locura de Thienwiebel y su uso del discurso de la tragedia marcan la ruptura comunicativa entre él y los otros personajes de la historia. El protagonista de Shakespeare todavía se comunica con el público sobre la

índole corrupta de la realidad en que vive, y se rehúsa a actuar normalmente (cf. Martini, 2003: 113). El protagonista de Holz y Schlaf muestra solo la corrupción de todo y, con su propia incapacidad artística, también la insuficiencia de una estética que pretende contener un sentido superior más allá de la realidad presentada. Hamlet, sinécdoque del arte idealista, cae en el veredicto junto con Thienwibel, su parodia miserable.

La ausencia del narrador, de un esqueleto racional, de un pasado y un futuro, entrega a los personajes a un presente de acontecimientos contingentes e inmanentes. Las acciones solo reaccionan frente a impulsos inmediatos (hambre, sed, pereza, deseo de embriaguez, etc.) y vanos, y no corresponden a significados positivos o negativos de un modelo moral o metafísico. A diferencia del realismo anterior, la “desilusión ante ciertos aspectos de la existencia”, como observó Martini (1988: 72), “no se integra en una imagen o sistema superior del mundo, ya se encuentren basados en la forma estética, ética o social”. El público de la narrativa del Naturalismo debe enfrentarse sin piedad con la situación denominada “desamparo trascendental”, presentada por Lukács, y reaccionar de forma defensiva.

Por otro lado, el “Naturalismo consecuente” de Holz y Schlaf –llamado también *Sekundenstil* (estilo inmediato), por acompañar los fenómenos “en tiempo real”– presenta rasgos que apuntan a la corriente denominada “impresionismo literario”: la disolución del discurso narrativo en una secuencia de elementos auditivos y visuales fácilmente puede ser radicalizada en una serie de percepciones subjetivas, organizadas exclusivamente por la perspectiva fija del sujeto (cf. Sprengel, 1998: 394). En su proyecto de “poesía universal” *Phantasmus* (1898-99), que ocupó a Arno Holz durante una década, el propio autor sobrepasó los límites entre las dos tendencias contemporáneas.

3. La narrativa de Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmann (1862-1946), autor de la escandalosa obra sobre *Los tejedores de Silesia* (*Die Weber*, 1893), fue Premio Nobel en 1912, y se volvió parte del canon de los colegios alemanes y, junto con Thomas Mann, el “representante” de la literatura alemana en la primera mitad del siglo XX. Hauptmann frecuentaba, a fines de los años ochenta, grupos naturalistas, y su producción de aquella época fue percibida en este contexto. Más tarde, el autor destacó ser un “platónico nato”, que se consideraba un “mero medio e instrumento colocado a disposición de la expresión inconsciente de un ser superior, hasta de un misterio original” (cit. en Stöckmann, 1999: 30). Al margen de que esas afirmaciones expliquen, de cierta forma, algo sobre su práctica de escritor, pueden ser consideradas también como estrategia orientada a relativizar el vínculo estrecho con el Naturalismo. El nombre del autor permaneció siempre asociado a ese movimiento social y provocador, más de lo que él podía apreciar en las décadas siguientes, cuando quería ser visto como “vicario de Goethe en la tierra” (su nombre circuló brevemente como candidato a la presidencia en la República de Weimar).

Bahnwärter Thiel (1888) fue la tercera obra publicada por el autor, y fundó su fama antes de la serie de dramas naturalistas. El subtítulo genérico de “estudio de novela corta” alude tanto a la herencia clásica como a la ambición científica de Zola y sus adeptos alemanes.

Surgida en el Renacimiento europeo, la novela corta avanzó hasta convertirse en el género narrativo más exigente de la literatura alemana en el siglo XIX. Los modelos de Goethe, Kleist, Keller y –particularmente para Hauptmann– Georg Büchner provocaron tanto la imitación como la reflexión teórica. Según la teoría, la novela corta debería concentrarse en un solo “acontecimiento inaudito, que ha

tenido lugar” (Goethe; cf. Rath, 2000: 105). Siendo considerada un ejercicio altamente artístico, la novela corta asume una estructura semejante a la del drama: la acción se desarrolla de manera lineal, sin desvíos; además, el número de personajes es limitado, los detalles narrados se encuentran rígidamente subordinados al objetivo de la narrativa. En muchas novelas cortas, un cierto objeto aparece repetidas veces y adquiere una función simbólica relacionada con el tema de la novela corta –ese aspecto, la “teoría del halcón”, fue desarrollado por Paul Heyse–. La elección de este género para su texto significa que Hauptmann aceptó y desafió los modelos clásicos.

El “estudio”, por otro lado, destaca el compromiso con la realidad; una realidad que no está a disposición de la imaginación literaria, pero sí exige la investigación del ambiente social y del tipo humano en cuestión. El título inicial de *Bahnwärter Thiel* era aún más detallado: “*novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernfort*” (“estudio, a través de una novela corta, de los bosques de pinos de la Marca de Brandenburgo”) (cf. Neuhaus, 2002, 6). Las “investigaciones” de Hauptmann consistieron en caminatas extensas por esa zona campestre, donde él vivía desde 1885, y en conversaciones con trabajadores y campesinos. La historia, aparentemente, no remite a un acontecimiento real (cf. *ibíd.*: 44 y ss.); el motivo del asesinato habría sido influido por la lectura de *Woyzeck*, de cuyo impacto ofrece el propio autor un testimonio en su autobiografía (Hauptmann, 2007: 611, 617). En la figura del protagonista confluyen, por ende, los personajes de *Woyzeck* y Lenz, de Büchner, y la experiencia con los hombres sencillos, que Hauptmann había conocido en la región de Erkner, a algunos kilómetros de Berlín (*ibíd.*: 599).

El protagonista, Thiel, es un hombre fuerte, bondadoso, tierno, religioso y trabajador, empleado de la compañía ferroviaria, responsable de un cierto tramo de la línea. El casamiento con Minna, una mujer refinada y espiritual, tiene

como resultado un hijo, pero la mujer muere por efecto del parto. Thiel vuelve a casarse, con Lene, una mujer sensual y robusta, ya que necesita de un ama de casa y una madre para su hijo. En contraste con el carácter religioso de la primera mujer, Lene excita sus instintos sexuales y, poco a poco, consigue dominarlo a través de su atracción física, a la vez que desatiende a su hijastro. La situación se agrava cuando ella tiene un bebé; Thiel siente la injusticia cometida contra el primer hijo, pero no consigue reunir fuerzas para enfrentar los malos tratos de la madrastra. Él se refugia en la cabaña de servicio, y se dedica a rumiar sobre los recuerdos del primer casamiento. Está escindido entre su inclinación mística y los deseos sexuales, y no consigue integrar los dos lados de su naturaleza. Cuando el hijo muere en un accidente ferroviario, a causa del descuido de la madrastra, Thiel enloquece, y mata a su mujer y al bebé.

El texto de cuarenta páginas es considerado otro punto de transmisión entre las estrategias narrativas tradicionales y las modernas. A diferencia de Holz y Schlaf, Hauptmann utiliza un narrador autoral muy presente. La concesión a la tradición de la novela corta es la reducción de la acción a los elementos centrales.

El protagonista y su contexto son introducidos de forma descriptiva, destacando los elementos relevantes para configurar al personaje benevolente y piadoso que, en el desenlace, será destruido. Sus procesos psíquicos son evidenciados a través del uso simbólico del paisaje, de las vías férreas, de las esferas privada y laboral. Incapaz de afrontar el despotismo agresivo de la nueva mujer, Thiel establece un “santuario” en su cabaña de oficios, dedicado a la memoria del primer amor. La catástrofe final se encamina en el momento en que Lene, la segunda mujer, pretende invadir ese espacio. Thiel entiende esto de forma simbólica por medio de un sueño en el que ve a Minna huir por el camino con un fardo ensangrentado bajo el brazo: su bebé maltratado. La intrusión de

la sensualidad en este refugio prohíbe que su parte espiritual persista, como también impedirá que sobreviva su hijo, el recuerdo encarnado de su primera mujer.

Los detalles realistas se limitan a la aldea, al comportamiento de los personajes, el bosque y las vías férreas –la esfera vivencial del protagonista–, sin que esos elementos adquieran un valor propio: el ambiente permanece subordinado a la acción, en lugar de ser expuesto en su derecho material. Al contrario, el pasaje de los trenes recibe su significado de los estados mentales en que Thiel lo percibe. Cuando él recuerda su pesadilla y se coloca junto al camino, el paso del tren es descrito como algo orgánico o como una epifanía del poder trascendente. Inmediatamente después, él recordará el contenido del sueño:

A través del aire, un jadeo y un bramido sonaron intermitentemente a la distancia. Luego, de repente, se quebró el silencio. Un estruendo furioso colmó el espacio, la vía se encorvó, la tierra se estremeció –una fuerte presión de aire–, una nube de polvo, vapor y humareda; y el monstruo negro, rugiendo, había pasado. Así como crecieron, fueron muriendo poco a poco los ruidos. El vapor se disipó. Reducido a un punto, el tren desapareció a lo lejos y el viejo silencio sagrado sepultó el canto del bosque.

“Minna” murmuró el guarda, como despertando de un sueño, y regresó a su cabaña (Hauptmann, 1970: 20).

A semejanza de lo que ocurre con el protagonista de Holz y Schlaf, el comportamiento de Thiel está determinado por las condiciones de su naturaleza y de su ambiente. Su lado instintivo y violento, una vez activado por los atractivos de la segunda mujer, no puede ser controlado y genera la concatenación de injusticias contra el hijo, la culpa y, finalmente, la destrucción del objeto de deseo; es más un autocastigo que una venganza. El narrador no dispone de un nivel de

reflexión superior al de su personaje, pero elige y organiza los elementos simbólicos que permiten al lector una comprensión mayor. Esa comprensión, sin embargo, coincide con los hechos exteriores y psíquicos: faltan conclusiones morales, comentarios críticos sobre la situación social u otras afirmaciones del narrador que puedan establecer un marco unificador. Los acontecimientos aparecen tan contingentes y vacíos de sentido como en el caso de Papa Hamlet. Desde esa perspectiva, la narrativa adopta una forma de representación moderna.

El mundo de la técnica, de la industria y de la sociedad de masas alcanza el ambiente de Thiel por medio del tren, pero, tal como este, el lector percibe las vías férreas como un poder inaccesible y trascendente. Ellas simbolizan las fuerzas destructoras de su psique, sin ser el origen de su catástrofe. Este mismo grupo familiar, en lo fundamental, podría aparecer en una aldea del siglo XVIII, sin las implicancias de la Modernidad. El estudio de Hauptmann, anticipando sus obras de madurez, analiza un conflicto de corte universal, un “drama psicológico”, que no depende de una configuración sociohistórica específica (cf. Sprengel, 1998: 388). Con todo, la localización temporal y social está tan elaborada que el lector percibe una imagen plástica de la región de Erkner a fines del siglo XIX. Psicología y ambiente parecen indisolublemente entrelazados, y la estructura –naturalista– del texto sugiere que las reacciones del guarda ferroviario no pueden ser disociadas de su ambiente determinante.

4. La novela naturalista alemana

En opinión de Martini (1988: 65), las dos obras breves que analizamos anteriormente son “las únicas obras en prosa [del Naturalismo alemán] que merezcan una consideración científica y didáctica, debido a su nivel artístico,

su sintomatología histórica y su función pionera”. En la década del Naturalismo, se escribieron, publicaron y apreciaron numerosas novelas, hoy prácticamente olvidadas, aunque la historiografía literaria se ocupe de esos fenómenos coyunturales.

En contraste con el recorte familiar de las narrativas de Hauptmann y Holz/Schlaf, los novelistas buscaron un ángulo más amplio en la temática y una repercusión más política. Como observa Helmes (2000: 105) en su estudio sobre la “novela social”, los naturalistas se esforzaron en representar la miseria del proletariado para contribuir con una solución a la “cuestión social”. El público de esa concientización seguía siendo burgués, como los propios escritores. El cambio, esperado por la mayoría de los naturalistas, era más una política de reformas y liberalización que una revolución. Muchos autores participaron de los debates públicos y usaron tanto la ficción como el ensayo para promover sus ideas. En general, el autor difícilmente podría ser distinguido del autor de la novela, dado que este era revestido con los mismos juicios y actitudes conferidos al autor en el paratexto y en la vida real (ibíd.: 107). El estilo muchas veces remitía más al *pathos* que se encuentra en la literatura epigonal e “idealista”, combatida por el movimiento, en vez de adoptar formas innovadoras que aglutinasen el lenguaje particular y subliterateario de los ambientes representados. Una consecuencia del determinismo, subyacente a las teorías materialistas, es un esquematismo de las acciones y de los personajes que, por falta de autonomía, solamente pueden actuar de una forma previsible dentro de los supuestos del “experimento”. El punto de partida no es una base empírica (= “estudio”), sino, en palabras de Helmes, “una construcción preestablecida con función explicativa” en la que las figuras no adquieren individualidad, pero sí actúan como “expresión animada e ilustrativa de cálculos discursivos” (ibíd.: 108). En lo que sigue, serán mencionados tres autores importantes y exitosos en

su época que, además, ocupan un lugar en la historiografía literaria del siglo XX.

Los libros de Max Kretzer (1854-1941) alcanzaron una tirada de un millón de ejemplares (Sprenkel, 1998: 375), y el juicio de su colega Karl Bleibtreu según el cual Kretzer es un “digno sucesor de Zola” (íd.) corresponde a esa popularidad. Kretzer creció en una familia burguesa empobrecida y conocía la vida de los trabajadores por experiencia propia; comenzó a escribir solamente después de un accidente de trabajo. Sus “novelas sociales” buscan retratar la realidad urbana de los trabajadores y de los artistas, pero el autor mantiene una actitud ambigua ante la democracia, y sus textos carecen de elaboración narrativa y refinamiento verbal. En *Meister Timpe*, 1888 [*Maestro Timpe*] se describe la decadencia de una dinastía de artesanos, causada por el ascenso de la industria a gran escala. La simpatía del narrador se encuentra claramente del lado del pasado del artesanado alemán, no del lado del progreso. En ese sentido, puede ser visto también en una línea nostálgica que viene del Romanticismo y el realismo alemanes y que, después del Naturalismo, continúa sus vertientes retrógradas de la literatura regional.

La novela *Was die Isar rauscht* [*Lo que murmura el río Isar*], 1888 de Michael Georg Conrad (1846-1927), fue planeada como un ciclo de diez volúmenes y pretende describir en forma de episodios la Múnich del rey de Baviera Luis II: un gran proyecto de urbanización y el enfoque que permite mostrar varias capas sociales en su ambiente e incluir reflexiones críticas sobre la estética y la sociedad. Al lado de pasajes dedicados a percepciones en la publicidad urbana que recuerdan *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin, se leen párrafos más dignos de un Romanticismo trivializado: “¿Quién penetra en aquello que murmura el Isar? ¿Quién encuentra las notas para su canción de olas, eternamente cambiante, eternamente igual? ¿Y quién coloca el texto bajo esas notas? Todo es misterio. Si fuera diferente, ¿quién podría soportar

la vida?” (Conrad, 2005: 86 y s.). Conrad conoció a Zola y su círculo social en 1878, ya que era corresponsal de varios diarios en París, y se empeñó en lanzar el movimiento naturalista en su patria. Como editor de la revista *Gesellschaft* [Sociedad], a partir de 1885, Conrad fue una persona decisiva para la publicación de las obras de la generación de los naturalistas alemanes. Su autobiografía aún es un documento importante para la época y por el impacto en figuras como Nietzsche, Wagner y G. Hauptmann.

La novela *Maschinen* [Máquinas], 1895, de Konrad Alberti (1862-1918), muestra el mundo de los trabajadores dominado por máquinas demoníacas y un capitalista diabólico. El antagonista es un trabajador rebelde que, violento, incita a sus compañeros a destruir la tecnología moderna. El intermedio entre los dos polos es el director de la fábrica, que toma una posición reformista y, según Helmes (2000: 111), puede ser visto como portavoz del autor. El conflicto, en esta visión, resulta más de una eterna lucha de supervivencia que de una capa sociohistórica, de acuerdo con el título social-darwinista del ciclo de Alberti: *Kampf ums Dasein* [Lucha por la existencia]. Acusado de “inmoralidad” en el *Realistenprozess* (Proceso contra los realistas) de 1890, el autor defendió sus exageraciones poco artísticas (cit. en Sprengel, 1998: 381). Además de subordinar la creación literaria a su tendencia política, Alberti adoptó conceptualizaciones y temáticas de colegas exitosos (Hauptmann, Freytag), cedió a la tentación de emplear clisés antisemitas y terminó como nacionalsocialista devoto.

5. La narrativa bajo la influencia naturalista: los inicios de Thomas Mann

En la valoración de la crítica, el Naturalismo alemán ocupa un papel central en la preparación de los movimientos vanguardistas de inicios del siglo pasado, exacerbando la

conciencia de que los conceptos realistas no pueden ser radicalizados al punto de competir con las descripciones científicas, y que la ficción no puede ser un medio de reproducción de la realidad. El valor actual de la mayoría de los textos de aquella época se reduce a documentos históricos. Aunque la ambición de los autores era retratar su tiempo de manera fiel y abarcadora, los resultados concretos no se aproximaban a una representación tan densa y convincente como la que la obra de Zola mantiene aún hoy para sus lectores. Se puede suponer que el momento tardío del movimiento alemán –considerando al mismo tiempo la volatilidad de las tendencias del arte a fines del siglo XIX– impidió que la novela social alemana se realizara dentro de la estética del propio Naturalismo.

La gran novela que, después, llegó a ser considerada capaz de pintar la imagen de la sociedad burguesa alemana del siglo XX fue *Buddenbrooks. Decadencia de una familia* (cf. Wysling, 2005: 3639). Los inicios literarios de Thomas Mann (1875-1955), como los de su hermano mayor Heinrich (1871-1950), rozan la fase de declive del Naturalismo. Ya en 1891, el influyente teórico vienés Hermann Bahr había formulado, en su escrito programático *Die Décadence [La decadencia]*:

El arte ahora quiere salir del Naturalismo y busca lo nuevo. Nadie sabe aún qué será esa cosa nueva [...]. ¡Solo hay que salir! A toda costa salir de la realidad nítida para dirigirse a lo oscuro, a lo extraño, a lo escondido... esa es hoy la solución para muchos artistas. [...] Algunos lo llaman decadencia, como si fuese la última evasión, para los deseos, desde una cultura mortífera y desde un sentimiento de muerte (Wunberg, 1971: 248).

En 1895, Heinrich Mann opinó, en una reseña del drama *Los tejedores*, de Hauptmann, que el arte no debería ser dominado por cuestiones políticas. Una vez que la situación

social cambie, la descripción de los míseros trabajadores de Silesia, “a pesar de toda la verdad naturalista, se convertirá en aborrecible e inútil” (cit. en Mendelssohn, 1975: 260). A mediados de la década de 1890, los dos novatos en la literatura necesitaban distanciarse del movimiento en retroceso. La “decadencia” destacada por Bahr era una de las palabras clave de lo nuevo, de una oposición contra el Naturalismo, emergida en Francia en la década precedente. El protagonista de la novela de Joris K. Huysmans *A contrapelo* (1884), Des Esseintes, un esteticista improductivo y agonizante, con su odio a la sociedad burguesa y a la sociedad moderna, estableció un modelo para la literatura de los años noventa.

La “decadencia”, como elemento temático, con certeza, está muy presente en las primeras novelas de Heinrich Mann, como por ejemplo en *Pippo Spano*, la historia de un artista sin la fuerza suficiente para la vida dionisiaca renacentista que anhela; este tipo de hombre (poco) creativo, intelectual y sensible, que cae en el dominio de la muerte en cuanto se desvía de su camino ascético será un hilo conductor tanto de Heinrich como de su hermano. Un proyecto no realizado de Thomas Mann fue intitulado “*Abwärts*” (Cuesta abajo), y la novela sobre los Buddenbrook lleva aún en el título la idea de decadencia, aunque la palabra *Verfall* carezca de la connotación estética y positiva de *Dekadenz* o *Décadence*. La decadencia de la familia y de su casa comercial en la novela se corresponde con la declinación necesaria de todos los seres en los ciclos de la naturaleza en ascenso (cf. Wisling, 2005: 376). Los protagonistas se inclinan a esa fatalidad, y abrazan la disolución y la muerte de la forma amorosa, creciente de generación en generación, culminando en el joven Hanno que, sin talento para la lucha de la vida, se entrega desde el inicio al poder disolvente y salvador de la música. La ruina de la familia, en el libro, no es la consecuencia de mecanismos económicos, sino del ritmo biológico: al mismo tiempo que los Buddenbrook decaen, porque su vitalidad se agota,

ascienden los Hagenström. Si los primeros adquirirían refinamiento estético y receptividad nerviosa, los últimos (todavía) son rudos e indiferentes. Una cualidad excluye la otra; ninguna puede ser considerada superior, el destino debe ser tomado con aquel estoicismo que Thomas Buddenbrook aprende de Schopenhauer. Si la decadencia literaria explora esa expansión del mundo psíquico con sus protagonistas mórbidos (cf. Fick, 2000), por lo menos las últimas partes de los Buddenbrook son explícitamente decadentes, dedicadas a la hipocondría de Christian, a las elucubraciones filosóficas de Thomas y al éxtasis musical de Hanno.

Por otro lado, esa orientación no puede ocultar las deudas de la narración para con el Naturalismo (Wysling, 2005: 179; Moulden, 2000: 95). Entre los autores que lo orientaron en la concepción de la obra épica figuran León Tolstoi y los hermanos Goncourt, particularmente su *Renée Mauperin* (Mendelssohn, 1975: 260; Wysling, 2005: 380). El propio autor repetidas veces afirmó que su obra fue escrita siguiendo “medios de la novela naturalista, recién conquistados en el aprendizaje” (Mann, 1960: 553), siendo “una crónica urbana, naturalista, desarrollada por la novela naturalista”, que tenía “características inconfundiblemente naturalistas” (cit. en Koopmann, 1998: 217). Las descripciones de un siglo de vida burguesa en una ciudad alemana fueron hechas a partir de investigaciones meticulosas sobre la política, la economía, la arquitectura, la moda y las costumbres de cada fase histórica, con vistas a ser exactas hasta en el detalle más marginal (Mendelssohn, 1975: 259 y s.). El lenguaje particular de la región, del estrato social, de la época y del registro es imitado como maestría. Las cuatro generaciones de la familia o los cuatrocientos personajes periféricos adquirieron perfil individual y se tornaron, al mismo tiempo, representantes de una capa social, una descendencia genética, una mentalidad histórica. Las famosas páginas sobre el tifus, en el capítulo XI/3 (Mann, 2008: 876 y ss.) podrían ser extraídas casi directamente de un tratado

de medicina. De la misma manera que muchos autores naturalistas, el narrador autoral cuenta su historia de forma cronológica y objetiva, como si fuese un documental. El narrador afirma que la herencia biológica y familiar determina rigurosamente el comportamiento y las opciones para actuar de los personajes (Mann, 2008: 506).

Aunque todos esos aspectos evidencien una continuidad del Naturalismo hasta los *Buddenbrook*, los elementos naturalistas se transforman, en la totalidad de la obra, en algo diferente. Ya las palabras confusas del diálogo inicial –a diferencia de *Papa Hamlet*– no pretenden solo evidenciar una escena realista; también tienen un sentido simbólico en el plano novelístico: se trata de los párrafos del catecismo recitados por la pequeña Tony, que responden a la pregunta “*Was ist das*” (“¿Cómo era eso?”; Mann, 2008: 13). El significado religioso de la creación del mundo y del hombre responde en el comienzo a esa preguntar ritual, que es repetida mecánicamente, sin fe verdadera; se disuelve en el final cuando la frase “*Es ist so!*” (“¡Es así!”, *ibíd.*: 884) solo aparentemente (dentro del diálogo) confirma la fe del personaje Sesemi Weichbrodt en una vida *post mortem*. En el plano del significado de la narrativa, como consecuencia de lo que se evidenció en las vidas de Tony, Thomas y Hanno, la frase se reduce a su contrario: la constatación de un mundo contingente, sin sentido, inmanente.

Las características individuales (gestos, apariencia, modo de hablar, tics, etc.), que se corresponden, en la dimensión naturalista del texto, con una evidencia física de los personajes se transforman, por medio de su repetición, en motivos conductores (*Leitmotive*), que rompen con la ilusión mimética y exponen, de forma irónica, la estructuración textual. Esa técnica de subordinación de los detalles a la red de motivos conductores será perfeccionada durante la trayectoria del joven Mann, pero ya está presente en su primera novela (cf. Kurzke, 1985: 81).

De acuerdo con el desplazamiento de la focalización, el material narrado de la novela, en realidad, no surge de la investigación historiográfica y de la documentación científica. A diferencia de Zola, el interés de Thomas Mann es, desde el inicio, tematizar sus propias experiencias, como Rilke, Proust, Joyce y Musil (cf. Bürger, 1992: 283). El núcleo seminal de la novela era la “novela del joven” (Hanno) y la psicología de ese joven, que está íntimamente relacionada con las vivencias de Thomas Mann. El crecimiento de la obra siguió un orden inverso, desde el final hasta el inicio (como el *Anel* del admirado Wagner), e incorporó las generaciones anteriores, la “prehistoria” del muchacho. Pero el hilo conductor de la novela permanece en la familia y sus miembros, calcados de los modelos de la familia Mann –el material de la experiencia vital del autor–. Esa proximidad entre autor y material facilitó el “calor humano”, la simpatía que encubre los vicios e infortunios de los protagonistas, poco común en la novela naturalista, pero capaz de crear simpatía en el lector (cf. Lehnert, 2004: 47).

La estética naturalista de la náusea, perceptible en la muerte terrible de Thomas Buddenbrook y en el tratado sobre el tifus, por un lado, mantiene su función de enfrentar brutalmente el mundo etéreo y estético de esos protagonistas con la realidad material. No hay duda de que la base física es insuperable y la vida espiritual depende de esa base. En ese sentido, el antiidealismo de los naturalistas está en vigor. Por otro lado, es necesario leer atentamente esa descripción del tifus. El capítulo, aparentemente, trata del curso de la enfermedad en forma objetiva, sin relación con la intriga o el protagonista, que morirá en el capítulo siguiente de esa misma infección. Pero la brutalidad de los hechos contrasta con la extrema premura del estilo: la enfermedad es puesta lingüísticamente en escena como si fuese un artificio; una *opera prima* que puede ser apreciada por sí sola, sin respeto por el contenido o, irónicamente, a pesar de él. Aquí, una

vez más, la tendencia mimética de lo descriptivo es trascendida en dirección a una autonomía del juego textual.

De forma general, la minuciosidad de la descripción de elementos externos se traslada paulatinamente al interior de los protagonistas: los procesos mentales y emocionales, las impresiones, adquieren aquí un interés y un cuidado sin precedentes. Esa tendencia del Naturalismo “objetivo” de transformarse en su “opuesto” –un impresionismo de perspectiva radicalmente subjetiva–, ya fue observada en las novelas de G. Hauptmann y Holz y Schlaf. Como en la pintura contemporánea, la transformación parece obedecer a una lógica dialéctica: las superficies no se perciben de otra manera solo a través de una perspectiva subjetiva, y esta se abre, al mismo tiempo, a las reflexiones, la incertidumbre, la soledad de ese sujeto.

El paso análogo hacia una psicología nítida, que luego recibió el rótulo de “impresionista”, fue hecho por Arthur Schnitzler (1862-1931) en Viena. A partir de 1889, Schnitzler desarrolló el análisis psicológico en su ciclo dramático *Anatol*, y presentó en 1900 *El teniente Gustl*, el primer monólogo interior autónomo de la literatura alemana. En este, los ambiciosos intentos de Holz y Schlaf se encuentran transformados en una nueva forma discursiva –“naturalista” en el sentido de un análisis “cuasi científico”– capaz de imitar en “estilo inmediato” los procesos mentales de un joven oficial “macho” del ejército austríaco, después de haber sido ofendido por un burgués. En tanto que los *Buddenbrook* se alejan de la estética naturalista, incorporando elementos estilísticos en una nueva función simbólica, el cuento de Schnitzler retoma la competencia ambiciosa con análisis científicos para construir un texto literario *sui generis*, sin par en las ciencias empíricas de la época. Los dos autores parten de aspectos naturalistas para llegar a un nuevo nivel de representación literaria cuyo presupuesto ya no es una teoría mimética. Ni la red de motivos conductores de Thomas Mann, ni la mente imaginada por Schnitzler pueden “representar” una

realidad perceptible. Son artificios y juegos intraliterarios que abren el campo de la autonomía para las vanguardias del siglo XX. Las características del estilo naturalista, aún presente en la primera novela de Thomas Mann, y el afán de verdad, que guía la obra de Schnitzler, constituyen textos que, en su totalidad, ya se oponen a los objetivos e ideas literarios del movimiento naturalista.

Bibliografía

- AA.VV., *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Vedda, Miguel; Aren, Fernanda y Rotemberg, Silvina (selec., trad. y pról.). Buenos Aires, Colihue, 2001.
- Aber, Wilhelm, *Massenarmut und Hungerkrisen im vorindustriellen Europa. Versuch einer Synopsis*. Hamburgo, Parey, 1974.
- Adler, Hans, “Literatur und Sozialkritik: Versuch einer historischen Spezifikation des sozialen Romans”, en Adler, Hans (ed.), *Der deutsche soziale Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*. Darmstadt, WBG, 1990.
- Alberti, Conrad, *Maschinen*. Leipzig, Friedrich, 1895.
- Arnim, Bettine von, *Armenbuch. Materialien*, en *Werke und Briefe in vier Bänden*. Schmitz, Walter y von Steinsdorff, Sibylle (eds.), vol. III: *Politische Schriften*. Frankfurt/M, Deutscher Klassiker, 1995a, pp. 369-555.
- , *Briefe*, en *Werke und Briefe in vier Bänden*, vol. IV, 1995b.
- , *Dies Buch gehört dem König*, en *Werke und Briefe in vier Bänden*, vol. III, 1995c, pp. 9-368.

- Arnold, Hans Ludwig (ed.), *Text + Kritik. Georg Büchner I/II*. München, Text + Kritik, 1979.
- Arnold, Matthew, "Heinrich Heine", en *Essays, Literary and Critical*. Londres/Nueva York, J. M. Dent & Son / E. P. Dutton, 1938, pp. 102-126.
- Arvon, Henri, "Gottfried Keller et Ludwig Feuerbach", en Colleville, Maurice (ed.), *Études germaniques* 21, 1966, pp. 365-375.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1949]. Tubinga, Basilea, Francke, 1994.
- , *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Villanueva, I. e Ímaz, E. (trads.). México D.F., FCE, 1996.
- Aust, Hugo, "Die Bedeutung der Substitute für die Interpretation. Zu Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum*", *Der Deutschunterricht* 29, 1977, pp. 44-51.
- Bäumer, Konstanze y Hartwig, Schultz, *Bettina von Arnim*. Stuttgart, Metzler, 1995.
- Balfour, Rosemarie, "Das Spinnengewebe der Zeit: Zur Interpretation von Gotthelfs *Die schwarze Spinne*", *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 11, 1975, pp. 157-169.
- Balzer, Bernd, *Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus*. Darmstadt, WGB, 2006.
- Barton, Brian, *Das Dokumentar-Theater*. Stuttgart, Metzler, 1987.
- Batt, Kurt, "Jeremias Gotthelfs Erzählungen", *Sinn und Form* 16, 1964, pp. 603-619.
- Bauer, Winfried, *Jeremias Gotthelf. Ein Vertreter der geistlichen Restauration der Biedermeierzeit*. Stuttgart, Kohlhammer, 1975.

- Baumann, Gerhart, *Georg Büchner. Die dramatische Ausdrucks-
welt*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.
- Bayer, Hans, “Biblisches Ethos und bäuerliche Lebensform. Die sprachlichen, sozialen und religiösen Grundlagen von Gotthelfs Epik”, en *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Lüders, Detlev (ed.). Tübingen, Niemeyer, 1980, pp. 347-402.
- Bebermeyer, Renate, “Der Teufel in Jeremias Gotthelf *Schwarzer Spinne*”, *Sprachspiegel* 33, 1977, pp. 107-112.
- Begemann, Christian, “Einführung”, en Begemann, Christian (ed.), *Realismus. Epoche-Autoren-Werke*. Darmstadt, WBG, 2007, pp. 7-10, pp. 63-84.
- , “Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen”, en Begemann, Christian (ed.). *Realismus. Epoche-Autoren-Werke*. Darmstadt, WBG, 2007, pp. 63-84.
- Béguin, Albert, “Selene”, en *El alma romántica y el sueño*. Monteforte Toledo, Mario (trad.). México, FCE, 1996, pp. 271-296.
- Benjamin, Walter, “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Vernengo, Roberto (trad.). Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 189-211.
- , “Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke”, en *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno y Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. 7 vols., vol. II/1, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1991, pp. 283-295.
- Betz, Albrecht, “Commodity and Modernity in Heine and Benjamin”. Owen Daniel, Kamie y Huyssen, Andreas (trads.), *New German Critique* 33, otoño de 1984, pp. 179-188.

- Bloch, E., “Philosophische Ansicht des Kriminalromans”, en Vogt, J. (ed.), *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. 2 vols. München, Wilhelm Fink, 1998, vol. 1, pp. 38-51.
- Böning, Thomas y Kaiser, Gerhard, “Kommentar”, en Keller, Gottfried, *Sämtliche Werke*, 7 vols. Frankfurt/M, Deutscher Klassiker, 1985, vol. 2, pp. 899-1387.
- Bollenbeck, Georg, *Theodor Storm. Eine Biographie*. Frankfurt/M, Insel, 1991.
- Bosetzky, H., *Mord und Totschlag bei Fontane*. München, Verlag der Criminale, 2001.
- Braungart, Wolfgang, “Eduard Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag. Ökonomie-Melancholie-Auslegung und Gespräch”, en AA.VV., *Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, 2 vols. Stuttgart, Reclam, 1997, vol. 2, pp. 133-202.
- Breitenbruch, Bernd, *Gottfried Keller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1968.
- Brenner, Peter J., “Reisebericht”, en Killy, Walther (ed.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 vols. Gütersloh/München, Bertelsmann, 1988-1993, vol. 14, pp. 281-287.
- Brunner, Horst y Moritz, Rainer, *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin, Erich Schmidt, 1997.
- Bucher, Max et al. (eds.), *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*, vol. 2. Stuttgart, Metzler, 1975.
- Büchner, Georg, *Hamburger Büchner-Ausgabe*, 5 vols. Lehmann, W. R. (ed.). Hamburgo, Christian Wegner, 1967.

- , *Lenz. Studienausgabe*. Gersch, Hubert (ed.). Stuttgart, Reclam, 1984.
- , *Werke und Briefe*. Pörnbacher, Karl *et al.* (eds.). München, Carl Hanser, 1988.
- , *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Bd. 1: Dichtungen*. Poschmann, Henri y Poschmann, Rosemarie (eds.). Frankfurt/M, Deutscher Klassiker, 1992a.
- , *Obras completas*. Gauger, Carmen (ed. y trad.). Madrid, Trotta, 1992b.
- , *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Bd. 2: Schriften. Briefe. Dokumente*. Poschmann, Henri y Poschmann, Rosemarie (eds.). Frankfurt/M, Deutscher Klassiker, 1999.
- Bürger, Peter y Bürger, Christa, *Prosa der Moderne*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1992.
- Bürger, Christa, “Die Grenzgängerin. Bettina von Arnims Schaffen hebt die Trennung zwischen Leben und Werk auf”, *Neue Zürcher Zeitung*, 14 de febrero de 2004.
- Burello, Marcelo Gabriel, “Büchner en el exilio. *Casi en política, casi en Alemania.*”, en Rohland de Langbehn, Regula; Vedda, Miguel y Burello, Marcelo (eds.), *Anuario Argentino de Germanística I,1*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas, 2005, pp. 67-76.
- Burwick, Roswitha, “From Aesthetic Teas to the World of Noble Reformers. The Berlin Salonière (1780 to 1848)”, *Pacific Coast Philology* 29/2, 1994.
- Calhoon, Kenneth, “The detective and the witch. Local Knowledge and the Aesthetic Pre-History of Detection”, *Comparative Literature* 47/4, 1995, pp. 307-329.

- Canetti, Elias, “Georg Büchner”, en *La conciencia de las palabras*. del Solar, J. J. (trad.). México, FCE, 1994, pp. 288-302.
- Celan, Paul, “El meridiano”, en *Obras completas*. Reina Palazón, J. L. (trad.). Madrid, Trotta, 1999, pp. 499-510.
- Conrad, Georg Michael, *Was die Isar rauscht* (1887-90). Berlín, Directmedia, 2005.
- Cook, Roger F., “A Riddle of Sexuality and Desire”, *Heine Jahrbuch* 35, 1996, pp. 81-112.
- Crichton, James, *Büchner and Madness: Schizophrenia in Georg Buchner's “Lenz” and “Woyzeck”*. Lewinston/Nueva York, Edwin Mellen Press, 1998.
- Degering, Thomas, *Kurze Geschichte der Novelle*. Múnich, Fink, 1994, pp. 66-70.
- Drewitz, Ingeborg y Miller, Charles “Bettine von Arnim: A Portrait”, *New German Critique* 27, 1982, pp. 115-122.
- Ebersold, Günther, *Politik und Gesellschaftskritik in den Novellen Theodor Storms*. Frankfurt/M, Berna, Peter Lang, 1981.
- Ebert, Birgit, “Bettina Brentano von Arnim’s ‘Tale of the Lucky Purse’ and Clemens Brentano’s ‘Story of Good Kasperl and Beautiful Annerl’”, en Frederiksen, Elke y Goodman, Katherine (eds.), *Bettina Brentano von Arnim. Gender and Politics*. Detroit, Wayne State University, 1995, pp. 185-212.
- Eckermann, Johann Peter, *Conversaciones con Goethe*. Ayala, Francisco (trad.). México, Jackson, 1963.
- Eichendorff, Joseph von, “Brentano und seine Märchen”, en Brentano, Clemens, *Märchen*. Múnich, dtv, 1978, pp. 615-625.
- Eisele, Ulf, “Realismus-Theorie”, en Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 7. Glaser, Holt

- Albert (ed.), "Vom Nachmärz zur Gründerzeit". Reinbeck, Rowohlt, 1982, pp. 36-46.
- Ermatinger, Emil, *Gottfried Keller. Eine Biographie*. Zürich, Diogenes, 1990.
- Evans, Tamara S., *Formen der Ironie in Conrad Ferdinand Meyers Novellen*. Berna, Francke, 1980.
- Fahrni, Dieter, *Historia de Suiza. Ojeada a la evolución de un pequeño país desde sus orígenes hasta nuestros días*. Zürich, Pro Helvetia, 1995, pp. 66-82.
- Fehr, Karl, *Conrad Ferdinand Meyer*. Berna, Francke, 1983.
- , *Jeremias Gotthelf (Albert Biztius)*. Stuttgart, Metzler, 1971, 1985.
- , *Jeremias Gotthelf - Poet und Prophet - Erzähler und Erzieher*. Berna, Francke, 1986.
- Ferrater Mora, José, "Armonía", en *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana, 1958, pp. 108 y ss.
- Ferstenberg, Helen, "Heinrich Heine und George Canning", *Heine-Jahrbuch* 35, 1996, pp. 113-127.
- Fick, Monika, "Literatur der Dekadenz in Deutschland", en Mix, Jork-Gothart (ed.), 2000, pp. 219-230.
- Fingerhut, Karlheinz, "'Manchmal nur, in dunkeln Zeiten'. Heine, Kafka, Celan. Schreibweisen jüdischer Selbst-reflexion", *Heine Jahrbuch 2002*. Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2002, pp. 106-129.
- Földényi, László, *Dostoyevski lee a Hegel en Liberia y rompe a llorar*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- Fontane, Theodor, *Briefe an den Vater, die Mutter und die Frau*. Scheinert, Kurt (ed.). Frankfurt/M/Berlín, Propyläen, 1968.

- , “Viertes Kapitel. Theodor Storm”, en *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches*. München, dtv, 1973, pp. 192-215.
- , *Werke und Schriften*. Keitel, Walter y Nürnberger, Helmut (eds.), vol. 28: *Aufsätze und Auzeichnungen. Aufsätze zur Literatur*; Kolbe, Jürgen (ed.). Frankfurt/M, etc., Ullstein, 1979.
- , *Unterm Birnbaum*. Stuttgart, Reclam, 1999.
- , *Bajo el peral*. Parramón, Xavier (trad.). Barcelona, Siete Noches, 2008.
- Freund, Walter, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1975.
- , *Deutsche Novellen*. München, Wilhem Fink, 1993.
- , *Novelle*. Stuttgart, Reclam, 1998.
- , *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München, Fink, 1999.
- Frey, Adolf, *Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke*. Stuttgart, Cotta, 1919.
- Freytag, Gustav, *Gesammelte Werke*, vol. 16. Leipzig, Hirzel, 1910.
- , *Soll und Haben*. München/Viena, Hanser, 1977.
- Friedrich, Gerhard, “*Unterm Birnbaum*. Der Mord des Abel Hradtscheck”, en Grawe, C. (ed.), *Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane*. Stuttgart, Reclam 1991, pp. 113-135.
- Füssel, Stephan, “Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit”, en Mix, Jork-Gothart (ed.), 2000, pp. 137-154.
- Gallati, Ernst, *Jeremias Gotthelf Gesellschaftskritik*. Berna, Peter Lang, 1970 (=Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 1).

- Gill, Manfred, "Letschin in Fontanes Kriminalnovelle *Unter dem Birnbaum*", *Fontane-Blätter* 4, 1979, pp. 414-427.
- Godwin-Jones, Robert, *Narrative strategies in the novels of Jeremias Gotthelf*. Nueva York, Peter Lang, 1986 (=American university studies: Germanic languages and literatures 42).
- Göttler, Hans, *Der Pfarrer im Werk Jeremias Gotthelfs. Ein Beitrag zur Stellung des Geistlichen in der Literatur der Biedermeierzeit*. Berna, Peter Lang, 1979.
- Goethe, Johann W. von, *Obras completas*, vol. III. Cansinos Aséns, R. (trad.). Madrid, Aguilar, 1991.
- , "Relato", Seijo Castroviejo, María Antonia y Llover, Begoña (trads.), en *Cuentos románticos alemanes*. Hofmannsthal, Hugo von (sel.). Madrid, Siruela, 1992, pp. 17-32.
- , *Narrativa. Los sufrimientos del joven Werther. Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister. Conversaciones de emigrantes alemanes. Las afinidades electivas. Los años itinerantes de Wilhelm Meister*. Versiones de Marisa Siguan y Eduardo Aznar; Miguel Salmerón; y Helena Cortés. Madrid, Espasa Calpe; Córdoba, Almuzara, 2006.
- Goltschnigg, Dietmar (ed.), *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentare*, vol. 2. Berlín, Eric Schmidt, 2002, pp. 1945-1980.
- Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius), *Sämtliche Werke in 24 Bänden* (HKA). Hunziker, Rudolf y Bloesch, Hans (eds.). Erlenbach-Zürich, Eugen Rentsch, 1911-1977.
- Goyet, Florence, *La nouvelle (1870-1925)*. París, PUF, 1993.
- Grimm, Jakob y Grimm, Wilhelm, *Cuentos*. Zurdo, María Teresa (trad.). Madrid, Cátedra, 1999.
- Grimm, Reinhold (ed.), *Deutsche Romantheorien*. 2 vols. Frankfurt/M, Athenäum, 1974.

- Guggisberg, Kurt “Sigmund Bitzius (1757-1824)”, *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 2, 1960.
- Gundolf, Friedrich, *Adalbert Stifter*. Halle, Werkstätten der Stadt Halle, 1931.
- Günter, Manuela y Günter, Butzer, “Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende”, en Mix, Jork-Gothart (ed.), 2000, pp. 116-136.
- Guthke, Karl S., “Lebenskunst, Sterbenskunst. Conrad Ferdinand Meyer und die Kultur des letzten Worts”, *Wirken des Wort* 49/2, 1999, pp. 207-234.
- Haferkorn, Hans, “Zur Entstehung der bürgerlichliterarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800”, en Lutz, Bernd (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz*. Stuttgart, Metzler, 1974, pp. 113-275.
- Hahl, Werner, *Jeremias Gotthelf – der ‘Dichter des Hauses’. Die christliche Familie als literarisches Modell der Gesellschaft*. Stuttgart, Metzler, 1993.
- Hauptmann, Gerhart, *Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie*. Stuttgart, Reclam, 1970.
- , *Das Abenteuer meiner Jugend. Buch der Leidenschaft*. Berlin, Ullstein, 2007.
- Hebbel, Friedrich, “Die alten Naturdichter und die neuen (Brockes und Geßner, Stifter, Kompert usw.)”, en *Werke*. 5 vols. Fricke, Gerhard; Keller, Werner y Pörnbacher, Karl (eds.). München, Hanser, 1965.
- , *Werke in zwei Bänden*. Pörnbacher, Karl (ed.), vol. 2. München/Viena, Hanser, 1978.
- , “Una palabra sobre el drama”. Probst, Juan (trad.), en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (eds.),

- La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*. Madrid, Gredos, 2004, pp. 483-490.
- Hegel, Georg Wilhelm, *Lecciones sobre la estética*. Brotons Muñoz, Alfredo (trad.). Madrid, Akal, 2007.
- Heigenmoser, Manfred, “Bildungsroman, Individualroman, Künstlerroman”, en *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 5: Zwischen Restauration und Revolution. Sautermeister et al. (eds.). Múnich, Hanser, 1998, pp. 151-174.
- Heine, Heinrich, *Cuadros de viaje* (tomo I). *El viaje al Harz*. Pedroso, Manuel (trad.). Madrid, Calpe, 1920.
- , *Cuadros de viaje* (tomo VII). *Fragmentos ingleses*. Pérez Bances, J. (trad.). Madrid, Calpe, 1925.
- , *Sämtliche Schriften I*. Múnich, Carl Hanser, 1968.
- , “Ideas. El libro de Le Grand”, en *Los dioses en el exilio*. Gálvez, Pedro (ed. y trad.). Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 47-140; *Noches florentinas*, en ídem, pp. 141-206.
- , *Sämtliche Werke 13/1*. Hamburgo, Hoffmann & Campe, 1988.
- , “El rabino de Bacherach”, en *Relatos*. Fortea, Carlos (trad.). Madrid, Cátedra, 1992, pp. 241-288.
- , *Sämtliche Werke 5*. Hamburgo, Hoffmann & Campe, 1994.
- , *Düsseldorfer Heine-Ausgabe (DHA)*. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Windfuhr, Manfred (ed.), en colaboración con el Heinrich-Heine-Institut. 16 vols. Hamburgo, Hoffmann & Campe, 1973-1997.
- , *Cuadros de viaje*. García Adánez, Isabel (trad., introd. y notas). Madrid, Gredos, 2003.

- , *La escuela romántica*. Setton, Román (trad., introd. y notas). Buenos Aires, Biblos/Universidad de San Martín, 2007.
- , *Ludwig Börne. Un obituario*. Seguido de Börne, Ludwig, *Selección de ensayos*. Vedda, Miguel (trad., introd. y notas). Buenos Aires, Gorla, 2009.
- , *La escuela romántica*. Sacristán, Manuel (trad.). Madrid, Alianza, 2010.
- Hellmann, Winfried, “Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrichs Spielhagen”, en Grimm, Reinhold (ed.), *Deutsche Romantheorien*, vol. 1, 1974, pp. 165-217.
- Helmes, Günter, “Der ‘soziale Roman’ des Naturalismus - Conrad Alberti und John Henry Mackay”, en Mix, Jork-Gothart (ed.), 2000, pp. 104-115.
- Hermund, Jost, “Heine contra Platen. Zur Anatomie eines Skandals”, en Hosfeld, Rolf (ed.), *Signaturen. Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert*. Berlín, Argument, 1986, pp. 108-120.
- Hernández, Isabel, “Introducción”, en Keller, Gottfried, *La gente de Seldwyla*. Hernández, Isabel (ed.), Tamames, Gonzalo (trad.). Madrid, Cátedra, 1996, pp. 9-98.
- , *La crítica social en la nueva novela regional alemana*. Madrid, Del Orto, 1999.
- , “Introducción”, en Gotthelf, Jeremias, *La araña negra*. Madrid, Cátedra, 2002, pp. 9-95.
- , *Otra lectura de la prosa de Heinrich Heine en España*, en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (eds.), *Anuario Argentino de Germanistas (III, 2007)*. *Actas de las XIV Jornadas de la Asociación Argentina de Germanística*,

2008. Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas, 2008, pp. 121-138.
- Hernández, Isabel y Maldonado, Manuel, *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza, 2003.
- Hernández, Isabel y Sabaté, Dolores, “La obra de Theodor Storm”, en *Narrativa alemana de los siglos XIX y XX*. Madrid, Síntesis, 2005, pp. 126-135.
- Hess, John A., “Heinrich Heine’s Appraisal de John Bull”, *The Modern Language Journal* 19/1, octubre 1934, pp. 23-33.
- Hinck, Walter, *Die Wunde Deutschland*. Frankfurt/M, Insel, 1990.
- Hinderer, Walter, “Portrait Büchners”, en Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 6, Vormärz, Biedermeier, Junges Deutschland, Demokratien 1815-1848, Witte, Bernd (ed.). Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1980, pp. 310-321.
- Höhn, Gerhard, *Heine Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart, Metzler, 1987.
- Höhne, Steffen, *Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller im Lichte ethnologischer Theorien*. Berna, Francke, 1989.
- Holl, Hanns Peter, *Gotthelf im Zeitgeflecht. Bauernleben, industrielle Revolution und Liberalismus in seinen Romanen*. Tübingen, Niemeyer, 1985.
- , *Jeremias Gotthelf. Leben. Werk. Zeit*. Zürich, Artemis, 1988.
- Holub, Robert C., “Heines Sexual Assault: Towards a Theory of the Total Polemic”, *Monatshefte* 73, 1981, pp. 415-428.
- Holz, Arno y Schlaf, Johannes, *Papa Hamlet. Ein Tod*. Stuttgart, Reclam, 2003.

- , “Die Kunst-ihre Wesen und ihre Gesetze.”, *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky. Großbibliothek. DVD*. Berlín, Directmedia, 2005.
- Hommel-Ingram, Gudrun, *Der Mörder ist selten der Butler. Gesellschaftskritik in der Kriminalliteratur von E.T.A. Hoffmann, Theodor Fontane und Ingrid Noll*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oregon 1998, Andreas y Klaus Giel (eds.). Darmstadt, WBG, 2002.
- Humboldt, Wilhelm von, *Werke in fünf Bänden*. Flitner, Andres y Gield, Klaus (eds.). Darmstadt, WBG, 2002.
- Hunter-Lougheed, Rosemarie, “Adalbert Stifter: *Brigitta*”, en Lützeler, Paul Michael (ed.), *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart, Reclam, 1983, pp. 354-385.
- Huysen, Andreas (ed.), *Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung*. Vol. 11: *Bürgerlicher Realismus*. Stuttgart, Reclam, 1974.
- Jaeger, Michael, *Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes*. Berlín, Wolf Jobst Siedler Jr., 2008.
- Jäger, Andrea, *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert*. Tübingen, etc., Francke, 1998.
- Jameson, Friedric, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Pons, Horacio (trad.). Buenos Aires, Manantial, 1999.
- Jarchow, Klaus, *Bauern und Bürger. Die traditionale Inszenierung einer bäuerlichen Moderne im literarischen Werk Jeremias Gottlefs*. Frankfurt, Peter Lang, 1989 (=Hamburger Beiträge zur Germanistik 12).

- Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*. Godo Costa, Juan (trad.). Barcelona, Península, 1976.
- , *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Siles, Jaime y Fernández-Palacios, Ela (trads.). Madrid, Taurus, 1986.
- , “The Literary Process of Modernism. From Rousseau to Adorno”, *Cultural Critique* 11, 1989, pp. 23-61.
- Jaussi, Ueli, *Der Dichter als Lehrer: Zur parabolisch-didaktischen Struktur von Gotthelfs Erzählen*. Berna, Peter Lang, 1978.
- Jeziorkowski, Klaus, “Eine Art Statistik des poetischen Stoffes. Zu einigen Themen Gottfried Kellers”, *DVjs* 45/3, septiembre de 1971, pp. 547-566.
- Johann, Ernst, *Büchner*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1973.
- Jorgensen, Sven-Aage, “Dichtung und Verkündigung. Zu Jeremias Gotthelfs Novelle ‘Die schwarze Spinne’”, en *Fides Quaerens Intellectum*. Festschrift tilegnet Heinrich Roos. Copenhagen, Arne Frost-Hansens, 1964, pp. 91-102.
- Jung, Werner, *Kleine Geschichte der Poetik*. Hamburgo, Junius, 1997.
- Just, Klaus, “Edgar Allan Poe und die Folgen”, en Vogt, J. (ed.), *Der Kriminalroman*, vol. I, pp. 9-32.
- Kaiser, Gerhard, “Die Leute von Seldwyla oder Poesie und Kapitalismus”, en *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M, Insel, 1981, pp. 270-393.
- Kant, Immanuel, “Qué es la Ilustración”, en *Filosofía de la Historia*. Imaz, Eugenio (trad.). México, FCE, 1941, pp. 25-37.
- Keller, Gottfried, *Los hombres de Seldwyla*. López Ballesteros, Luis (trad.). 3 vols. Madrid, Calpe, 1922.

- , “Doña Regula de Amrain y su hijo menor”, en *Los de Seldwyla*. Haselberg, Pedro von (trad.). Buenos Aires, Ocesa, 1947, pp. 116-155.
- , *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Vol. 1. Múnich, Droemer, 1953.
- , “El canastillo de flores de Dorotea”, en *Siete Leyendas*. Cahn, Alfredo (trad.). Madrid, Espasa Calpe, 1966, pp. 97-108.
- , “Pancracio, el hurraño” y “El gatito Espejo”, en *La gente de Seldwyla*. Haselberg, Pedro von (trad.). Buenos Aires, CEAL, 1978, pp. 11-48 y pp. 191-221.
- , *Kellers Briefe in einem Band*. Fundación Weimarer Klassik (ed.). Goldammer, Peter (sel. y notas). Leipzig, Aufbau, 1992.
- , *Enrique el verde*. Hernández, Isabel (trad. y ed.) Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- Klein, Johannes, *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden, Franz Steiner, 1956.
- Klussmann, Paul, “Ludwig Tieck”, en Wiese, Benno von (ed.), *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts*. Berlín, Erich Schmidt, 1969, pp. 15-52.
- Konrad, Gustav, “Adalbert Stifter”, en Wiese, Benno von (ed.), *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts*, pp. 366-386.
- Koopmann, Helmut, “Mythenkonstitution in einer zerfallenden Welt. Zu Thomas Manns *Buddenbrooks* und Heinrich Manns *Im Schlaraffenland* und *Professor Unrat*”, en Grimminger, Rolf y Hermann, Iris (eds.), *Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, Aisthesis, 1998, pp. 217-234.

- Kracauer, Siegfried, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Vedda, Miguel (introd.). Marando, María Guadalupe y D'ambrosio, Agustín (trads.). Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.
- Krech, Annette, "Jeremias Gotthelf: *Die schwarze Spinne* (1842)", en *Schauererlebnis und Sinn Gewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jhs.* Frankfurt /M, Peter Lang, 1992, pp. 111-129.
- Kretzer, Max, *Meister Timpe. Ein sozialer Roman*. Stuttgart, Reclam, 2000.
- Kreutzer, Leo, "Literatur als Einmischung: Jakob Michael Reinhold Lenz", en Hinck, Walter (ed.), *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Kronberg/Ts., Athenäum, 1978, pp. 213-229.
- Krieg, Alexandra, *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg, Tectum, 2002.
- Küffer, Urs, *Jeremias Gotthelf. Grundzüge seiner Pädagogik. Untersuchung über die Fehlformen der Erziehung*. Berna, Haupt, 1982 (=Sprache und Dichtung 33).
- Kunz, Josef, "Jeremias Gotthelf", en *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*. Berlín, Erich Schmidt, 1970, pp. 87-94.
- Kurzke, Hermann, *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*. Múnich, Beck, 1985.
- Landfester, Ulrike, "Jenseits der Schicklichkeit. Bettine von Arnims *Armenbuch*-Projekt im zeitgenössischen Salongespräch", en Schultz, Hartwig (ed.), *Salons der Romantik*. Berlín, de Gruyter, 1997, pp. 271-296.
- , "Die echte Politik muß Erfinderin sein'. Das politische Vermächtnis Achim und Bettine von Arnims", *Internatio-*

nales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 16, 2004, pp. 15-24.

Laumont, Christoph, *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers*. Göttingen, Wallstein, 1997.

Lehnert, Herbert, "Thomas Mann's Beginnings and *Buddenbrooks*", en Lehnert, Herberg y Wessell, Eva (eds.), *A Companion to the Works of Thomas Mann*. Nueva York, Camden House, 2004, pp. 29-51.

Leonhardt, Ulrike, *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. Múnich, Beck, 1990.

Lillyman, William, "Ludwig Tieck's *Des Lebens Überfluß*: The Crisis of a Conservative", *German Quarterly* 46, 1973, pp. 393-409.

Lindemann, Klaus, *Jeremias Gotthelf. Die schwarze Spinne. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen*. Paderborn, Schöningh, 1983.

———, "Zwischen Revolutionen und Napoleon(en) Jeremias Gotthelf: *Die schwarze Spinne* (1842)", en Freund, Winfried (ed.), *Deutsche Novellen*. Múnich, Fink, 1993, pp. 95-108.

Lindemann, Klaus y Zons, Raimar Stefan, *Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Eine Sammlung*. Bonn, Bouvier, 1990.

Linder, J., "Nachwort", en Linder, J. (ed.), *Kriminalgeschichten aus dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld, Haux, 1990, pp. 231-258.

Lockemann, Fritz, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarische Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. Múnich, Max Hueber, 1957.

- Ludwig, Otto, *Otto Ludwigs Werke in sechs Bänden*. Bartel, Adolf (ed.). Vol. 6. Leipzig, Max Hesse, 1924.
- Lüderssen, Klaus, “Der Text ist klüger als der Autor. Kriminologische Bemerkungen zu Theodor Fontanes Erzählung *Unterm Birnbaum*”, en Vogt, J., *Der Kriminalroman*, vol. I, pp. 340-356.
- , “Literatur und Kriminologie. Bemerkungen zu Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum*”, *Neue Rundschau* 97, 1986, pp. 112-136.
- Lukács, Georg, “Heinrich Heine als nationaler Dichter”, en *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlín, Aufbau, 1951, pp. 89-146.
- , *Der historische Roman*. Berlín, Aufbau, 1955a.
- , *Skizze einer Geschichte der neueren Literatur*. Berlín, Aufbau, 1955b.
- , *Aportaciones a la historia de la estética*. Sacristán, Manuel (trad.). México, Grijalbo, 1966a.
- , *La novela histórica*. Reuter, Jasmin (trad.). México D.F., Ediciones Era, 1966b.
- , *Realistas alemanes del siglo XIX*. Muñoz, Jacobo (trad.). Barcelona, México, Grijalbo, 1970.
- , “Der Roman”, en *Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940*. Benseler, Frank (ed.). Frankfurt/M, Sandler, 1981, pp. 17-56.
- , *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Sacristán, Manuel (trad.). Barcelona, Grijalbo, 1985.
- , “Sobre la evolución filosófica del joven Marx (1840-1844)”, en *Lenin-Marx*. Vedda, Miguel (introd. y notas). Saban, Karen y Vedda, Miguel (trads.). Buenos Aires, Gorla. 2005, pp. 115-195.

- Lukas, Wolfgang, “‘Entsagung’ - Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus”, en Titzmann, Michael (ed.), *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 113-150.
- Luserke, Matthias, *Sturm und Drang*. Stuttgart, Reclam, 2003.
- Lutz, Edith, “Der Held in mehrfacher Gestalt. ‘Der Rabbi von Bacherach’ als Held des mythischen Zirkels”, *Heine Jahrbuch 1996*. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1996, pp. 55-65.
- Magerski, Christine, *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Tübingen, Niemeyer, 2004.
- Maierhofer, Waltraud, “‘Die Sprödigkeit des Stoffes’. Heinrich Heine als Erzähler”, *Heine Jahrbuch 1992*. Hamburg, Hoffmann & Campe, 1992, pp. 92-105.
- Mandel, Ernest, *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt/M, Athenäum, 1988.
- Mann, Thomas, “Zu einem Kapitel aus *Buddenbrooks*”, en *Reden und Aufsätze 3*. Frankfurt/M, Fischer, 1960, pp. 552-556.
- , *Die Entstehung des Doktor Faustus*, en *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt/M, Fischer, 1990, vol. 11, pp. 145-301.
- , “Theodor Storm”, en Storm, Theodor, *Sobre la crónica de la Casa Gris*. Dieterich, Anton y Genoveva (trads.). Barcelona, Alba, 1996, pp. 11-33.
- , *Los Buddenbrook. Decadencia de una familia*. García Adánez, Isabel (trad.). Barcelona, Edhasa, 2008.
- Marcuse, Herbert, *Schriften*, vol. 1: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1978a.

- , *La dimensión estética*. Ivars, José-Francisco (trad.). Barcelona, Materiales, 1978b.
- Markwardt, Bruno, *Geschichte der deutschen Poetik*. 5 vols. Berlín, De Gruyter, 1937-1967.
- Marsch, Edgar, *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*. Múnich, Winkler, 1972.
- Martini, Fritz, “Zur Theorie des Romans im deutschen ‘Realismus’”, en Grimm, Reinhold (ed.), *Deutsche Romantheorien*, 1974, pp. 142-164.
- , “Der kleine Thiel und der große Thienwiebel. Das Erzählen auf der Schwelle zur Moderne”, en *Der Deutschunterricht* 40/2, 1988, pp. 65-76.
- , “Nachwort zu *Papa Hamlet*”, en *Papa Hamlet. Ein Tod*. Martini, Fritz (ed.). Stuttgart, Reclam, 2003, pp. 103-117.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifiesto del Partido Comunista*. Apéndice: Friedrich Engels, *Principios del comunismo*. Vedda, Miguel (introd., trad. y notas). Buenos Aires, Herramienta, 2008.
- Mayer, Birgit, “La muerte como fuerza impulsora: *Mozart camino de Praga* [1855] de Eduard Mörike”. Vedda, Miguel (trad.), en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (comps.), *Antología de estudios críticos sobre el Romanticismo alemán*. Buenos Aires, FFyL, UBA, 2003, pp. 57-65.
- Mayer, Hans, *Georg Büchner und seine Zeit*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972.
- , “Der Streit zwischen Heine und Platen”, en *Außenseiter*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1975, pp. 207-223.
- McCarthy, John A., “Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890-1918”, en Mix, Jork-Gothart (ed.), pp. 192-206.

- Mehring, Franz, “Die Reisebilder”, en *Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth*. Berlín, Dietz, 1975, pp. 424-434.
- Mendelssohn, Peter de, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918*. Frankfurt/M, Fischer, 1975.
- Menninghaus, Winfried, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1999.
- Meyer, Conrad Ferdinand, *Sämtliche Erzählungen*. Historisch-Kritische Ausgabe, al cuidado de Hans Zeller y Alfred Zäch. Berna, Venteli, 1997 y ss., vol. I, *Gedichte. Text*, 1997, vol. II *Novellen 1*, 1998a y vol. 12 *Novellen 2*, 1998b.
- , *Briefwechsel*. Roger, Basil; Graber, Stefan; Werder, Kurt y Zeller, Hans (eds.). 3 vols. Berna, Benteli, 1998c.
- Meyer, Friederike, “Zur Relation juristischer und moralischer Deutungsmuster von Kriminalität in den Kriminalgeschichten der *Gartenlaube* 1855-1870”, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 12, 1987, pp. 156-189.
- Meyer, Theo, “Naturalistische Literaturtheorien”, en Mix, Jork-Gothart (ed.), 2000, pp. 28-43.
- Mieder, Wolfgang, “Zur Quellenfrage von Gotthelfs ‘Schwarzer Spinne’”, *Sprachspiegel* 36, 1980, pp. 132-139.
- Mielke, Christine, “Der Tod und das novellistische Erzählen. Heinrich Heines ‘Florentinische Nächte’”, *Heine Jahrbuch 2002*. Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2002, pp. 54-82.
- Mix, Jork-Gothart (ed.), *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918*. Múnich, dtv, 2000.
- Modern, Rodolfo, “Estudio preliminar”, en Büchner, Georg, *Lenz*. Buenos Aires, Corregidor, 1976, pp. 7-79.

- Mörrike, Eduard, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. von Wiese, Benno (posfacio). Unger, Helga (notas, tabla cronológica y bibliog.). Múnich, Winkler, 1967.
- , “Mozart camino de Praga”. Sáenz, Miguel (trad.) , en *Cuentos románticos alemanes*. Hofmannsthal, Hugo von (sel.). Madrid, Siruela, 1992, pp. 93-134.
- Morris-Keitel, Helen, “The Audience Should Be King: Bettina Brentano-von Arnim’s ‘Tale of The Lucky Purse’”, *Marvels and Tales. Journal of Fairy-Tale Studies* 11/1-2, 1997, pp. 48-60.
- Moulden, Ken, “Naturalistische Novellistik”, en Mix, Jork-Gothart (ed.), 2000, pp. 92-103.
- Müller, Oskar, *Das Problem der Sentimentalität in Gotthelfs historischen Novellen*. Berna, Haupt, 1969 (= Sprache und Dichtung 17).
- Müller-Jost, Carl y Käthi, “Jeremias Gotthelf. *Die schwarze Spinne*”, en *Pamphlet und Bekenntnis*. Aufsätze und Reden ausgewählt und herausgegeben von P.A. Bloch in Zusammenarbeit mit Elli Muschg-Zollikofer (Olten, Walter, 1968, pp. 219-228).
- , *Jeremias Gotthelf. Konstitution und Krankheit*. Berna, Francke, 1979.
- Muschg, Adolf, *Gottfried Keller*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1980.
- Muschg, Walter, *Gotthelf. Die Geheimnisse des Erzählers*. Múnich, Beck, 1931 (reedición en 1967).
- , (ed.), *Jeremias Gotthelf Persönlichkeit. Erinnerungen von Zeitgenossen*. Klosterberg, Benno Schwabe & Co., 1944 (=Sammlung Klosterberg. Schweizerische Reihe).
- Neuhaus, Stefan, *Gerhart Hauptmann. Bahnwärter Thiel*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart, Reclam, 2002.

- Nies, Fritz, “Das System der literarischen Gattungen. Kontinuitäten, Brüche, Schwerpunktzentren (1789-99)”, en Reichardt, Rolf y Schmitt, Eberhard (eds.), *Die französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*. Múnich, Oldenburg, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Colli, Giorgio y Montinari,azzino (eds.). Múnich, dtv/de Gruyter, 2002.
- Oesterle, Ingrid, “Ludwig Tieck. *Des Lebens Überfluß*”, en Lützel, Paul Michael (ed.), *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus*. Stuttgart, Reclam, 1983, pp. 231-267.
- Ohff, Heinz, *Theodor Fontane. Leben und Werk*. Múnich, Piper 1998.
- Ort, Claus-Michael, “Was ist Realismus”, en Begemann, Christian (ed.), *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt, WBG, 2007, pp. 11-26.
- Ortland, Eberhard, “Genie”, en Barck, K.; Fontius, M. et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Vol. 2. Stuttgart / Weimar, Metzler, 2001, pp. 661-708.
- Osborne, John, *Vom Nutzen der Geschichte. Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers*. Paderborn, Igel, 1994.
- Paefgen, Elizabeth, “Ich werde einen Menschen töten. Redende ‘Mörder’ in Kriminalromanen und Kriminalnovellen”, *Informationen zur Deutschdidaktik* 2, 2004, pp. 14-22.
- Palmade, Guy, *Das bürgerliche Zeitalter*, Frankfurt/M, Fischer, 1980.
- Paulin, Roger, *Theodor Storm*. Múnich, Beck, 1992.

- Plagwitz, Frank F., “‘Wölfe, Schweine und gemeine Hunde’: Heine’s Depiction of the Aristocracy”. *Pacific Coast Philology* 30/1, 1995, pp. 59-67.
- Pongs, Hermann, “Gotthelf: ‘Die schwarze Spinne’”, *Studium generale* 20, 1967, pp. 304-313.
- Presner, Todd Samuel, “Jews on Ships; Or, How Heine’s *Reisebilder* Deconstruct Hegel’s Philosophy of World History”. *PMLA* 118/3, mayo 2003, pp. 521-538.
- Raders, Margit y Canellas de Castro Duarte, Denis, “La mujer en fraseologismos alemanes, españoles y portugueses: aportación a un análisis cultural contrastivo”, *Paremia* 6, 1996, pp. 515-526.
- Rankin, Jamie, “One Level Removed: Narrative Framing as a Didactic Device in the Rahmennovellen of Jeremias Gotthelf”, *Colloquia Germanica* 23, 1990, pp. 253-271.
- Raposo Fernández, Berta, “Viajeros y estereotipos entre Ilustración, Romanticismo y Realismo”, en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (eds.), *Anuario Argentino de Germanistas (III, 2007)*. *Actas de las XIV Jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas*. Buenos Aires, AAG, 2008, pp. 111-120.
- Rath, Wolfgang, *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Reber, Alfred, *Stil und Bedeutung des Gesprächs im Werke Jeremias Gotthelfs*. Berlín, De Gruyter, 1967.
- Rentsch, Hans Ulrich, *Historia de Suiza*. Madrid, s.e., 1953, pp. 125-170.
- Richter, Dieter y Merkel, Johannes, *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlín, Basis, 1974.

- Riedhauser, Hans, *Essen und Trinken bei Jeremias Gotthelf*. Berna, Haupt, 1985.
- Rilla, Paul (ed.), *Über Gottfried Keller*. Zürich, Diogenes, 1978.
- Rippmann, Inge, “Der Zeitschriftsteller als Geschichtsschreiber”, en Rippmann, Inge y Labuhn, Wolfgang (eds.), *Die Kunst - eine Tochter der Zeit*. Neue Studien zu Ludwig Börne. Bielefeld, Aisthesis, 1988, pp. 130-169.
- Ritzer, Monika, “Rätsel des Daseins und verborgene Linien. Zu Conrad Ferdinand Meyers literarischer Philosophie”, en Ritzer, M. (ed.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit seiner Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tübingen y Basilea, Francke, 2001, pp. 9-33.
- Roetzer, Hans Gerd y Siguan, Marisa, *Historia de la literatura alemana. Desde los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*. Barcelona, Ariel, 1990.
- Rohland de Laugbehn, Regula y Vedda, Miguel (eds.), *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*. Madrid, Gredos, 2004
- Rossel, Anna, “Manifestaciones poéticas de la identidad en la literatura de autores neoalemanes: ¿a qué llamamos literatura intercultural?”, *Revista de Filología Alemana* 15, 2007, pp. 127-137.
- Safranski, Rüdiger, *El romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Gabás Pallás, Raúl (trad.). Barcelona, Tusquets, 2009.
- Sagarra, Eda, “Die unerhörte Gewöhnlichkeit. Theodor Fontane: *Unterm Birnbaum* (1885)”, en Freund, W. (ed.), *Deutsche Novellen*. Múnich, Wilhem Fink, 1993, pp. 175-186.
- Sammons, Jeffrey L., “Heine as Weltbürger? A Skeptical Inquiry”, *MLN* 101/3, abril de 1986, pp. 609-628.
- Scheuer, Erwin, *Akt und Szene in der offenen Form des Dramas dargestellt an den Dramen G. Büchners*. Berlín, Ebering, 1929.

- Scheuer, Helmut, "Naturalismus", en *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Killy, Walther (ed.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 vols. Gütersloh/Múnich, Bertelsmann, 1988-1993, vol. 14, pp. 148-151.
- , "Generationskonflikte im naturalistischen Familiendrama", en Mix, Jork-Gothart (ed.), 2000, pp. 77-91.
- Schiller, Friedrich, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Probst, Juan y Lida, Raimundo (trads.). Barcelona, Icaria, 1985.
- , y Goethe, Johann Wolfgang, *Briefwechsel*. Staiger, Emil (ed.). Frankfurt/M/Leipzig, Insel, 2005.
- Schirmeisen, Andreas, "Heines *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*. Eine parodistische Negation des Bildungsroman?", *Heine-Jahrbuch* 35, 1996, pp. 66-78.
- Schlaffer, Heinz, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Múnich, Hanser, 2002.
- Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945*, 2ª ed. Darmstadt, WBG, 1988.
- Schönert, J., "Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive", *Geschichte und Gesellschaft* 9, 1983, pp. 49-68.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt/M, Athenaeon, 1975.
- Setton, Román, "La polémica entre Adorno y Lukács en torno a Heine", en Infranca, Antonino y Vedda, Miguel (eds.), *György Lukács: Pensamiento vivido*. Actas del coloquio.

Buenos Aires, CeDInCI/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003 (edición en CD Rom).

———, “Heine, Nietzsche y la relación productiva entre vida y pensamiento”, en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (eds.), *Anuario Argentino de Germanística, III, 2007. Actas de las XIV Jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas*, Buenos Aires, AAG, 2008, pp. 145-154.

———, “El ensayo alemán en la primera mitad del siglo XIX (1800-1848)”, en Vedda, Miguel (ed.) y Setton, Román (colab.), *Ensayistas alemanes del siglo XIX*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2009, pp. 21-40.

Simmel, Georg, “Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag”, en *Gesamtausgabe*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1999, vol. 16, pp. 181-207.

Sklovski, Viktor, “La construction de la nouvelle et du roman”, en Todorov, Tzvetan (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. París, Seuil, 1965, pp. 170-196.

Spielhagen, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig, Staackmann, 1893.

———, *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik*. Leipzig, Staackmann, 1898.

Sprengel, Peter, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. Múnich, Beck, 1998.

Stein, Peter, “Operative Literatur”, en Sautermeister, Gerd y Schmid, Ulrich (eds.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, vol. 5: Zwischen Restauration und Revolution*. Múnich, Hanser, 1998, pp. 485-504.

- Steinecke, Hartmut, "Roman und Mythos im Vormärz". Koopmann, Helmut (ed.), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M, Vittorio Klostermann, 1979.
- , *Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann*. München, Fink, 1987.
- Stifter, Adalbert, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Stefl, Max (ed.). Wiesbaden, Insel, 1959.
- , *Bunte Steine. Späte Erzählungen*. Stefl, Max (ed.). Augsburg, Adam Kraft, 1960.
- , *El veranillo de San Martín*, en AA.VV., *Maestros alemanes I*. Barcelona, Planeta, 1965, pp. 1013-1674.
- Stöckmann, Ingo, "Verhüllung und Repräsentanz. Gerhart Hauptmanns Autorschaft". Arnold, Heinz Ludwig (ed.) *Gerhart Hauptmann*. München, text + kritik, 1999, pp. 25-40.
- , *Brigitta*. Cisneros Castro, Manuel (trad.). Rall, Dieter (rev. y present.). México, El viejo pozo/Univ. Autónoma de Chiapas, 2005.
- Storm, Theodor, *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Laage, Karl Ernst y Lohmeier, Dieter (eds.). Frankfurt/M, Deutscher Klassiker, 1988.
- , *Sobre la crónica de la Casa Gris*. Dieterich, Anton y Genoveva (trads.). Barcelona, Alba, 1996.
- , *Un doble y otras novelas cortas*. Vedda, Miguel (sel., introd., trad. y notas). Buenos Aires, Gorla, 2007.
- Suerbaum, Ulrich, *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart, Reclam, 1984.
- Thomas, Lionel, "Fontanes *Unterm Birnbaum*", *German Life and Letters* 23, 1970, pp. 193-205.

- Thorn-Prikker, Jan, “‘Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft!’ Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners *Lenz*”, en Arnold, H. L. (ed.), *Text + Kritik. Georg Büchner III*, 1981, pp. 180-194.
- Tieck, Ludwig, “Las cosas superfluas de la vida”, en Brugger, Ilse M. de (ed. y trad.), *Cuentos alemanes del siglo XIX*. Buenos Aires, Corregidor, 1977, pp. 65-112.
- , *Schriften 1836-1852*. Frankfurt/M, Deutscher Klassiker, 1986.
- Titzmann, Michael, “‘Natur’ vs ‘Kultur’: Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus”, en Titzmann, M. (ed.), *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, 2002, pp. 441-480.
- Tommek, Heribert, *J. M. R. Lenz. Sozioanalyse einer literarischen Laufbahn*. Heidelberg, Synchron, 2003.
- Tommen, Richard, *Jeremias Gotthelf und die Juden*. Berna, Peter Lang, 1991.
- Treitschke, Heinrich von, *Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig, Hirzel, 1879-1894 (vol. 4: 1889).
- Vedda, Miguel, “Elementos formales de la novela corta”, en AA.VV., *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*, pp. 5-24.
- , “Introducción”, en Storm, Th., *Un doble y otras novelas cortas*, pp. 5-57.
- , “Heine como narrador. La utopía estética en *Noches florentinas*”, en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (eds.), *Anuario Argentino de Germanística 2007, III. Actas de las XIV Jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas*. Buenos Aires, AAG, 2008, pp. 155-164.

- , “Introducción. Anatomía del crimen y el misterio. Caracterización de la narrativa policial alemana”, en AA.VV., *Cuentos de crimen y misterio*. Vedda, Miguel (selec., introd., trad. y notas). Buenos Aires, Biblos/ Universidad Nacional de San Martín, 2009a, pp. 9-48.
- , *Ensayistas alemanes del siglo XIX. Una antología*. Buenos Aires, Editorial de la FFyL (UBA), 2009b, pp. 161-170.
- Viëtor, Karl, *Georg Büchner. Politik - Dichtung - Wissenschaft*. Berna, Francke, 1949.
- Vortriede, Werner (ed.), *Bettina von Arnims Armenbuch, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* Tübingen, Max Niemeyer, 1962, pp. 379-518.
- Voskamp, Wilhelm, “Utopian Thinking and the concept of *Bildung*”, en Berghahn, Klaus L. y Grimm, Reinhold (eds.), *Utopian Vision. Technological Innovation and Poetic Imagination*. Heidelberg, Carl Winter, 1990, pp. 63-74.
- Weiss, Peter, “Notas sobre el teatro-documento”, en *Escritos políticos*. Formosa, Feliu (trad.). Barcelona, Lumen, 1976, pp. 97-110.
- Wellbery, David E. y Ryan, Judith (comps.), *A New History of German Literature*. Cambridge, Massachussets, Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Wellek, René, *Historia de la crítica moderna: 1750-1950*. J. C. Cayol de Bethencourt (trad.). Vol. 1. La segunda mitad del siglo XVIII. Madrid, Gredos, 1959.
- , *Historia de la crítica moderna: 1750-1950*. J. C. Cayol de Bethencourt (trad.). Vol. 3. Los años de transición. Madrid, Gredos, 1973.
- Wienbarg, Ludolf, *Ästhetische Feldzüge*. 2ª ed. Kerr, Alfred (pról.). Hamburgo/Berlín, Hoffmann & Campe, 1919.

- Wiese, Benno von, *Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka. Interpretationen I.* Düsseldorf, August Bagel, 1956.
- , *Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka. Interpretationen II.* Dusseldorf, August Bagel, 1962.
- , *Novelle.* 8^a ed. Stuttgart, Metzler, 1982.
- Wiesmann, Louis, *Der Dichter des Todes und der Maske.* Berna, Francke, 1958.
- , “Nachwort”, en Meyer, Conrad Ferdinand, *Das Leiden eines Knaben.* Stuttgart, Reclam, 1965.
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur.* 8^a edición revisada y ampliada, Stuttgart, Alfred Kröner, 2001.
- Windfuhr, Manfred, “Der Erzähler Heine. *Der Rabbi von Bacherach* als historischer Roman”, en Höhn, Gerhard (ed.), *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile.* Frankfurt/M, Suhrkamp, 1991, pp. 276-294.
- , “Judisches Selbstverständnis. Beim Wiederlesen von Feuchtwangers ‘Rabbi’-Dissertation”, *Heine Jahrbuch 1993.* Hamburgo, Hoffmann & Campe, 1993, pp. 144-147.
- Winter, Hans-Gerd, “‘Poeten als Kaufleute, von denen jeder seine Ware, wie natürlich, am meisten anpreist’. Überlegungen zur Konfrontation zwischen Lenz und Goethe”, *Lenz-Jahrbuch 5*, 1995, pp. 44-66.
- Witte, Bernd, “Literaturtheorie, Literaturkritik und Literaturgeschichte“, en Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 6: Witte, Bernd (ed.), *Vormärz, Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten.* Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1980, pp. 63-82.
- Wittkowski, Wolfgang, *Georg Büchner. Persönlichkeit - Weltbild - Werk.* Heidelberg, Carl Winter, 1978.

- Wolf, Christa, “Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an’. Ein Brief über die Bettine”, en *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze*. Darmstadt y Neuwied, Luchterhand, 1987, 177-221.
- Wolffheim, Hans, “Heine und das deutsch-französische Verhältnis”, *Text +Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 18/19, mayo de 1971, pp. 14-30.
- Wülfig, Wulf, *Junges Deutschland. Texte-Kontexte, Abbildungen, Kommentar*. Múnich/Viena, Hanser, 1978.
- , *Junges Deutschland. Texte-Kontexte, Abbildungen, Kommentar*. Múnich, Hanser, 1990 (reed.).
- Wunberg, Gotthart (ed.), *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt/M, Athenäum, 1971.
- Wysling, Hans, “Buddenbrooks”, en Koopmann, Helmut (ed.), *Thomas-Mann-Handbuch*. Frankfurt/M, Fischer, 2005, pp. 363-384.
- Wysling, Hans y Lott-Büttiker, Elisabeth, *Conrad Ferdinand Meyer 1825-1898*. Zúrich, Neue Zürcher Zeitung, 1998.
- Zierleyn, Jörg E., *Gottfried Keller und das klassische Erbe. Untersuchungen zur Goethesrezeption eines Poetischen Realisten*. Frankfurt/M, Peter Lang, 1999.
- Zipse, Jack, “Breaking the magic Spell. Politics and the Fairy Tale”. *New German Critique* 6, 1975, pp. 116-135.
- Žmegac, Viktor, *Der europäische Roman, Geschichte seiner Poetik*. Tübingen, Niemeyer, 1990.

Los autores

Marcelo G. Burello

Dr. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor adjunto de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ex becario UBA y DAAD. Especialidades: literatura alemana del período clásico y austríaca *fin-de-siècle*, sociología de la literatura.

Alejandro Casadesús Bordoy

Dr. en Filología Alemana por la Universidad de Barcelona. Profesor asociado de lengua alemana en la Universitat de les Illes Balears. Especialidades: narrativa policial, relaciones culturales e históricas entre Mallorca y Alemania, literatura de viajes, enseñanza del alemán como lengua extranjera.

Mariela Ferrari

Lic. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Auxiliar docente de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Doctoranda UBA. Ex becaria del DAAD. Especialidades: literatura fantástica alemana y austríaca, teoría literaria alemana del siglo XX.

Helmut Galle

Dr. Phil. Prof. Dr. de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de San Pablo, Brasil). Ex lector del DAAD en Portugal, Brasil y la Argentina.

Publicó una historia del género lírico del salmo en la literatura alemana (con Inka Bach) y artículos sobre cuestiones de la memoria colectiva e individual. Especialidades: literatura y holocausto, autobiografía.

Germán Garrido Miñambres

Dr. en Filología Alemana por la Universidad de Barcelona. Profesor titular interino en el Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid. Especialidades: novela corta, poética, teoría literaria alemana.

Isabel Hernández

Dra. en Filología Alemana por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora titular de Universidad en el Departamento de Filología Alemana, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Especialidades: literatura suiza, novela corta, literatura regional, traductora. Ha sido profesora visitante en las universidades de Bamberg y Buenos Aires. Coeditora del *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*.

Werner Jung

Dr. Phil. Habil. Profesor de Literatura Alemana en la Universität Duisburg-Essen (Alemania). Fue miembro de la comisión directiva de la Internationale Georg-Lukács-Gesellschaft y coeditor del *Lukács-Jahrbuch*. Especialidades: estética, literatura y temporalidad, György Lukács, narrativa alemana contemporánea, filología de la edición.

Martín Koval

Lic. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Auxiliar docente de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ex becario de estímulo, UBA. Doctorando UBA. Especialidades: Gottfried Keller, novela de formación, estética de la novela.

Guadalupe Marando

Prof. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Auxiliar docente de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria de Conicet. Integrante de varios proyectos de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA. Especialidades: literatura y teoría literaria del siglo XX.

Carola Inés Pivetta

Prof. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Auxiliar docente de la Cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Especialidades: traducción, narrativa policial alemana de los siglos XVIII y XIX.

Juan Lázaro Rearte

Lic. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ex becario Conicet. Doctorando de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesor en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Especialidades: historia de la Lingüística, W. von Humboldt.

Martín Salinas

Lic. y Prof. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Auxiliar docente de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Doctorando de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Especialidades: narrativa alemana del *Gründerzeit*, novela corta de artista. Secretario de la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas.

Román Setton

Dr. en Letras (Univ. de Colonia, Alemania). Ex becario UBA y DAAD. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Especialidades: Heine, literatura de la Restauración, literatura policial alemana y argentina.

Miguel Vedda

Dr. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor titular de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ex becario UBA y DAAD. Investigador del Conicet. Coeditor del *Anuario Argentino de Germanística* y del *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*. Especialidades: literatura trivial alemana de los siglos XVIII y XIX, estética y poética marxistas, narración breve, ensayo.

Índice

Presentación	5
<i>Miguel Vedda</i>	
Vormärz y Biedermeier, realismo y época de la fundación del imperio	7
<i>Werner Jung</i>	
El relato posible. Aproximaciones a <i>El rabino de Bacherach</i>, de Heinrich Heine	35
<i>Guadalupe Marando</i>	
Naciones y representaciones en los <i>Cuadros de viaje</i>, de Heinrich Heine	61
<i>Román Setton</i>	
“Un estudio patológico con forma épica”: <i>Lenz</i>, de Georg Büchner	87
<i>Marcelo G. Burello</i>	
Necesarias transiciones identitarias. Sobre algunos aspectos de <i>Las cosas superfluas de la vida</i> (1839), de Ludwig Tieck	111
<i>Mariela Ferrari</i>	
Jeremias Gotthelf, <i>La araña negra</i>: escribir entre la voluntad y la necesidad	145
<i>Isabel Hernández</i>	

Entre el realismo y la utopía: <i>Brigitta</i> (1844-1847), de Adalbert Stifter	171
<i>Miguel Vedda</i>	
Una liberación encantada. “La bolsa de la suerte” (1845), de Bettine Brentano von Arnim	197
<i>Juan Lázaro Rearte</i>	
Gottfried Keller: <i>Pancracio, el huracán y Doña Regula de Amrain y su pequeño</i>	223
<i>Martín Koval</i>	
Tras las huellas de la autonomía artística. <i>Mozart camino de Praga</i>, de Eduard Mörike	251
<i>Martín Salinas</i>	
La narrativa de crímenes de Theodor Storm	281
<i>Carola Pivetta</i>	
Sobre el terror a no haber sido. <i>El padecimiento de un muchacho</i>, de Conrad Ferdinand Meyer	303
<i>Germán Garrido Miñambres</i>	
<i>Bajo el peral</i>, de Theodor Fontane	323
<i>Alejandro Casadesús</i>	
La narrativa naturalista en Alemania: entre mimesis y Modernidad	341
<i>Helmut Galle</i>	
Bibliografía	369
Los autores	403

