

Tesis doctoral

La invención del término "Novelle".
***La fuerza de la sangre* como texto ejemplar de la Novelle alemana**

Germán Garrido

Germán Garrido

La invención del término "Novelle".
La fuerza de la sangre como texto ejemplar de la Novelle alemana

Tesis Doctoral
para optar a doctor en Filología Alemana

Título: La invención del término "Novelle".
La fuerza de la sangre como texto ejemplar de la Novelle alemana

Doctorando: Germán Garrido Miñambres

Directora: Marisa Siguan Boehemer

Programa de doctorado "Literatures i Cultures"
Bienio 1998-2000

Departament de Filología Anglesa i Alemanya

Universitat de Barcelona

Agradecimientos

Agradezco a mi tutora Marisa Siguan el caluroso apoyo y la guía rigurosa en la concepción y desarrollo de este trabajo, pero muy especialmente agradezco su estímulo permanente para perseverar en una vocación.

Esta tesis fue elaborada gracias a la concesión de una beca de posgrado FI de la Generalitat de Catalunya, debo además agradecer al *Deutsches Literaturarchiv* de Marbach y la *Universität Würzburg* su favorable acogida en sendas estancias de investigación.

Índice

Introducción.....	11
Parte I: El término genérico "Novelle".....	21
1. Historia de un desengaño.....	23
1.1. Formación del canon.....	24
1.2. El primer desmentido.....	42
1.3. La revivificación del debate.....	49
1.4. El punto de inflexión.....	65
1.5. Epígonos.....	80
2. La relación texto-género en la Novelle.....	93
2.1. El modelo morfológico.....	94
2.2. El modelo textual.....	104
2.3. Ejemplificación y modulación.....	118
2.4. La Novelle como género analógico.....	134
3. Gestación de un modelo.....	139
3.1. Friedrich Schlegel y la <i>indirekte Subjektivität</i>	140
3.2. Ludwig Titeck y la <i>Diskussionsnovelle</i>	148
3.3. Paul Heyse y la <i>Silhouette</i>	155
3.4. Paul Ernst y la <i>Abstraktion</i>	158
3.5. La estructura bimembre.....	162
3.6. El modelo ideal como construcción abierta: formación.....	164
3.7. El modelo ideal como construcción abierta: elementos centrales.....	169
4. Presupuestos para un estudio comparativo de la Novelle.....	179
4.1. El modelo ideal como concreción histórica.....	190
4.2. El modelo ideal como criterio de selección.....	200
4.3. Los textos como unidades sincrónicas.....	203
4.4. El estudio comparado de textos a través del modelo ideal.....	206
4.5. El motivo temático.....	208
Conclusiones provisionales.....	212
Parte II: El motivo del embarazo inconsciente en la Novelle.....	215
Introducción: Cervantes y la Novelle.....	217

1. El texto ejemplar. <i>La fuerza de la sangre</i> : El narrador total.....	231
1.1. El narrador total.....	233
1.1.1. El Verbo creador.....	233
1.1.2. La mirada de Dios.....	237
1.1.3. El tiempo de Cronos.....	241
1.2. Novelle y anagnórisis.....	249
1.3. De realidad y verosimilitud.....	265
2. <i>Die Marquise von O...</i> La inmediatez como ocultación.....	283
2.1. La inmediatez del discurso.....	285
2.1.1. La transparencia de la instancia narrativa.....	285
2.1.2. Sumario escénico y escena sumaria.....	289
2.1.3. La mirada selectiva.....	294
2.1.4. El tiempo del cronista.....	301
2.2. La inmediatez como ocultación.....	304
2.2.1. Límites del lenguaje discursivo.....	304
2.2.2. El rechazo de lo inverosímil.....	314
2.2.3. Ocultamiento de la trama.....	318
2.3. Preservación de lo real.....	325
3. <i>Das Geliübde</i> . El relato como artefacto.....	329
3.1. La construcción del enigma.....	330
3.1.1. Presentación del enigma: el sujeto colectivo.....	333
3.1.2. Desarrollo del enigma: el sujeto escindido.....	341
3.2. El relato como confrontación antitética: El principio de Serapión.....	358
3.3. Hoffmann y lo fantástico.....	372
4. <i>Lebensmagie</i> : El relato discursivo.....	379
4.1. El narrador transparente.....	379
4.2. Mundt y la <i>Diskussionsnovelle</i>	389
4.3. El milagro cotidiano de la naturaleza.....	400
Anexo: Lo maravilloso-cotidiano. <i>Die drei Schmiede ihres Schicksals</i>	405
5. <i>Maria</i> : El relato como acotación.....	413
5.1. El relato ilustrativo.....	415
5.1.1. La narración escénica.....	415
5.1.2. La instancia acotadora.....	422
5.1.3. Construcción de un orden desde la perspectiva.....	425
5.2. Tensión y convicción.....	427
5.3. Novelle y realismo poético.....	435
5.4. Realidad y verdad artística.....	452
Anexo: <i>Die Freundinnen y Ursula</i>	460
6. <i>Tonka</i> : El narrador incongruente.....	471
6.1. El narrador incongruente.....	472
6.1.1. La pluralidad de instancias narrativas.....	472
6.1.2. La perspectiva inconsciente.....	477
6.1.3. La frecuencia inverosímil.....	480

6.1.4. Libertad y acontecimiento.....	483
6.1.5. El autorreconocimiento.....	491
6.2. La Novelle como utopía estética.....	499
6.2.1. La esfera de lo innombrable.....	499
6.2.2. La disolución del narrador.....	510
6.3. "Ein halbgeborener Mythos"	517
Parte III: Función interpretativa de la Novelle en la literatura alemana del Siglo XIX.....	523
1. Función genérica de la Novelle.....	525
2. Variantes estructurales del modelo.....	532
2.1. Cinco posiciones para el narrador.....	532
2.2. La indeterminación como criterio comparativo.....	537
3. Variantes históricas del modelo genérico.....	548
3.1. Variantes del suceso inaudito.....	549
3.2. Variantes del reconocimiento.....	554
3.3. El modelo ideal de la Novelle en la narrativa alemana del XIX.....	559
4. La Novelle como modelo interpretativo de la narrativa decimonónica.....	565
Conclusiones.....	575
Bibliografía.....	603

Introducción

Numerosas y conocidas son las razones que justifican el protagonismo de los géneros literarios en el campo de estudio de la literatura comparada. La crítica encuentra en ellos los elementos vehiculares que fijan y certifican las relaciones de préstamo e influencia entre tradiciones de latitudes y épocas distintas. Los géneros proporcionan además una base para la organización de la historia literaria en función de unidades que sobrepasan el estrecho ámbito de las literaturas nacionales y demuestran la necesaria porosidad de éstas. Hablamos de la historia del soneto en occidente porque nos es posible reconstruir el itinerario de vicisitudes por el que esta forma poética se divulga desde Italia al resto de Europa, pero también porque los textos de Petrarca, Garcilaso o Andreas Gryphius presentan similitudes en su forma y contenido que justifican su agrupación bajo un mismo término genérico. La preeminencia de la perspectiva diacrónica en los estudios de literatura comparada parece demandar la existencia de unidades organizativas de naturaleza histórica: "Gattungen sind notwendig für die Literaturwissenschaft, da sich auch die historischen Disziplinen nicht in der Behandlung von Einzelwerken erschöpfen".¹ Pero al mismo tiempo puede afirmarse que la literatura comparada no es sólo un ámbito más en el que se constata la existencia de los géneros, sino más bien el terreno en el que su uso y funcionamiento puede ser definitivamente verificado. Cuando adjudicamos a dos textos de procedencia distinta un mismo término genérico, estamos obviando una definición de éste susceptible de incluirlos a ambos. Es así como la literatura comparada pone al descubierto un problema fundamental en el estudio de los géneros literarios: el de la adscripción del texto individual al término genérico. Las condiciones que regulan el uso del término se cuestionan cada vez que éste es aplicado en contextos heterogéneos.

¹ Jörg-Ulrich Fechner, "Permanente Mutation. Betrachtungen zu einer *offenen* Gattungspoetik", en Horst Rüdiger (ed.), *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Walter de Gruyter, Berlin, 1974, pp. 1-31, p. 11.

Este último punto de partida es el que orienta también la presente investigación al abordar la presencia de un motivo cervantino en la narrativa alemana del siglo XIX. Lejos de plantearse como un trabajo de literatura comparada al uso, la relación entre el texto de Cervantes y la narrativa alemana tiene como objetivo regresar sobre uno de los términos genéricos más controvertidos en lo que a su uso se refiere, la *Novelle*. Entre los múltiples factores que explican la singular problemática de este concepto genérico se encuentra el hecho de que la crítica le haya atribuido tradicionalmente diferentes contextos de aplicación. De forma indistinta se ha entendido la *Novelle* como forma poética universal, como tradición narrativa originada en la novela corta románica o como género histórico de la literatura alemana moderna. La causa de esta pluralidad de acepciones debe buscarse en las aporías que desde su comienzo han lastrado la discusión crítica de la *Novelle* y que explican el progresivo abandono de interés por el género. El presente trabajo limita su objetivo a la aplicación del término genérico en la narrativa alemana decimonónica y examina los principios que deben considerarse para adjudicar a un texto narrativo de este periodo la denominación "Novelle". Aunque este punto de partida excluya a la narrativa románica en general y a las *Novelas Ejemplares* en particular, la acepción del término genérico aquí asumida toma como referencia un modelo textual ejemplarmente realizado en *La fuerza de la sangre*. La relación que el relato de Cervantes mantiene, por lo tanto, con el resto de narraciones examinadas no es otra que la de autoridad genérica, y la lectura que interesa destacar del relato cervantino es sólo la que el siglo XIX alemán pudiera realizar del mismo como modelo genérico. En definitiva, el estudio comparado de Cervantes y cinco narradores alemanes a partir del motivo teórico que comparten no se orienta a la indagación de las relaciones genealógicas entre la literatura española y la alemana, sino al esclarecimiento de una cuestión poetológica de largo arraigo en la crítica alemana.

Al pasar por alto el examen adecuado de las relaciones que median entre texto individual y concepto genérico, la crítica de la *Novelle* no sólo se enredó en cuestiones insolubles que terminarían relegando a la postre el debate crítico sobre el género a un segundo plano, sino que además se vio incapaz de vislumbrar qué lugar y función cabe atribuir al término genérico en el contexto de las letras alemanas del siglo XIX. Así, el tema de la *Novelle* perduraría ya sólo como problema, como escollo insuperable cuya

sola mención invocaba el eco de enconadas polémicas. Su relevancia se ve sensiblemente mermada sobre todo a partir de los años setenta, cuando irrumpen en la germanística nuevos baremos para la evaluación de los géneros literarios que la *Novelle* no podía en modo alguno satisfacer debido a las incongruencias ya acumuladas en sus intentos de definición. No es menos cierto sin embargo que el término genérico ha mantenido una considerable función orientativa y divulgativa para el conocimiento de la tradición literaria. Ello se debe a que, por muy inaprensible y problemático que se presente el concepto al análisis teórico, existen determinadas asociaciones que inevitablemente acompañan su mención y contribuyen a emplazar cualquier texto en un horizonte concreto en cuanto se sitúa a la luz del término genérico. Es así como la *Novelle* ha conservado sin lugar a dudas su poder mediador en el conocimiento de la narrativa breve alemana a despecho de su progresiva marginación en el debate crítico.

A partir de esta situación paradójica, la presente investigación pretende plantear las razones que justifican todavía hoy el uso del término *Novelle* en el acercamiento a la literatura alemana decimonónica. Para alcanzar este fin, el método de trabajo propuesto plantea tres fases complementarias. Se comenzará demostrando que en el origen de las grandes contradicciones en torno a la *Novelle* se encuentra un problema terminológico que afecta fundamentalmente a las relaciones entre texto individual y concepto genérico. Uno de los equívocos que tradicionalmente ha acompañado al estudio de los géneros literarios es el que parte de considerar la obra como ejemplo del género al que pertenece. De acuerdo con esta premisa el texto sólo merecerá la denominación genérica si reproduce los rasgos que conforman la definición del género. Para entender hasta qué punto la relación ejemplificativa es más que cuestionable aplicada al estudio de los géneros literarios, es necesario reparar en el referente al que remiten los nombres genéricos. En algunas ocasiones ese referente sí se compone de un conjunto de rasgos que el texto debe reproducir en su integridad, en otras alude a una serie de características que se manifiestan siempre en distinto grado y cantidad (caso de los géneros tradicionalmente llamados "históricos", como la novela picaresca o el drama isabelino), y finalmente existen incluso nombres de género que no implican la presencia de marca textual alguna en la obra. Su referente no es un conjunto de elementos que la obra pueda reproducir, sino una idea, una

abstracción concebida por un determinado contexto de lectores y proyectada sobre la tradición propia o ajena. Es ésta la clase de referente que tenemos en cuenta cuando hablamos de la novela de formación china o del relato de detectives como de un género universal que abarca no sólo a E. T. A. Hoffmann y Edgar Allan Poe, sino también a tradiciones que carecen de vínculo genealógico alguno con los mencionados autores.

El término "Novelle alemana del siglo XIX" remitiría también a esta último tipo de referente: en lugar de mentar un grupo de rasgos que deben ser reflejados como marcas textuales en la obra, alude a un modelo ideal, a una abstracción que no llega nunca a manifestarse completamente en el texto. Desde finales del siglo XVIII, el contexto alemán de la teoría estética primero y el de la crítica académica después comienza a gestar la idea de una forma genérica supuestamente heredada de la tradición románica y pone en circulación el término "Novelle" para nombrarla. Esa idea, vaga e inconcreta en un principio, va ganando en complejidad hasta que, ya a comienzos del siglo XX, se ha concretado en un modelo normativo que se proyecta retrospectivamente sobre la propia tradición narrativa. No son, por lo tanto, los propios autores los que, dando continuidad a determinados temas o recursos formales, confieren a su obra la pertenencia al género, como cuando Gottfried Keller usa el marco narrativo en sus colecciones de relatos o Conrad Ferdinand Meyer el distanciamiento objetivo en los suyos. Tampoco son los textos los que, al compartir ciertos rasgos comunes o afinidades, certifican la identidad del término genérico, tal y como sucede por ejemplo en *Das Hexameron von Rosenhain* de Christoph Martin Wieland, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* de Johann Wolfgang Goethe o *Wintergarten* de Achim von Arnim, todos ellos inspirados en la situación enunciativa de la que arranca el *Decamerón*. Es sólo la voluntad de los lectores de contemplar los textos a la luz de un modelo prototípico lo que los vincula con el nombre del género. Únicamente asumiendo la Novelle como el producto de un determinado contexto lectorial puede resultar lícito el estudio de su historia y desarrollo. Un relato no presenta, por lo tanto, marcas concretas que autoricen su adscripción al género Novelle, sino que es la proyección de un modelo virtual en el relato lo que le convierte automáticamente en ejemplar del género.

Una vez aclarada la relación que media entre texto y género en el caso de la *Novelle* será el momento de verificar cómo se produce la aplicación del nombre genérico. Para ello deberá tenerse en cuenta que la abstracción usada como referente por el género se inspira en un grupo de textos aleatoriamente elegidos a los que se concede el rango de modélicos por ser los que más y mejor se aproximan al arquetipo. Así, de la inabarcable tradición románica de formas narrativas que durante el medievo y el renacimiento recibieran las denominaciones *novella*, *nouvelle* o novela, sólo se tuvo un cuenta un grupo limitado en el que supuestamente debían estar representadas todas las señas características del género y por los que debían ser medidas todas las obras posteriores. Aunque los autores privilegiados fueran en primer lugar Boccaccio y Cervantes, no puede ni siquiera decirse que el conjunto de su obra narrativa mereciera la misma consideración, antes bien fueron sólo algunos de los relatos del *Decamerón* y de *Las novelas Ejemplares* los que se ajustaban al ideal perseguido. Ningún otro título de la colección cervantina se aproxima más al arquetipo imaginado dos siglos después de su composición que *La fuerza de la sangre*. El motivo central del relato cervantino sirvió además de inspiración a varios autores alemanes, por lo que ofrece una inmejorable base de análisis para el estudio comparativo.

El motivo del embarazo inconsciente o la partenogénesis es una constante temática de amplia difusión en la literatura occidental. Sus innumerables variantes y manifestaciones hacen prácticamente imposible una reconstrucción fidedigna del itinerario seguido por el motivo en su transmisión. Por razones que merecerían ser estudiadas en otro lugar, el motivo conoce una especial fortuna en la narrativa alemana del XIX como eco indirecto de *La fuerza de la sangre*. En un primer momento es Heinrich von Kleist quien, en *Die Marquise von O...*, refleja la huella del relato cervantino para influir a su vez en *Das Gelübde* de E.T.A. Hoffmann, quien por su parte funciona como modelo tanto para Theodor Mundt en *Lebesmagie* como para Otto Ludwig en *Maria*. A estos cuatro casos se suma el de Musil en *Tonka*, narración que cierra el círculo de referencias remitiendo nuevamente a la impronta de Kleist. Hellmuth Himmel fue el primero que reparó en esta singular continuidad temática en su *Geschichte der deutschen Novelle* sin extraer de ello mayores consecuencias.² Además, Himmel añadía a éstos otros ejemplos de *Novellen* que también reproducían

² Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, Francke, Bern, 1963, pp. 215-216. Himmel menciona todos los ejemplos señalados a excepción del de Musil.

parcialmente el mencionado motivo, como *Die drei Schmiede ihres Schicksals* de Adalbert Stifter o *Die Freundinnen* de Friedrich Halm. En estos dos últimos casos no pueden aducirse, como en los cinco anteriores, relaciones de influencia probada y la presencia del elemento temático debe considerarse casual, lo que corrobora la opinión de Elisabeth Frenzel sobre la dificultad de perfilar con nitidez los contornos del motivo temático debido a su raigambre universal.³ El hecho de que todos estos textos hayan sido considerados en uno u otro momento ejemplares del género *Novelle* abre una vía para el estudio de la confluencia entre el género y el motivo del embarazo inconsciente. El motivo ofrece un punto de partida incomparable para el estudio de la *Novelle* y de las condiciones que regulan la aplicación del término genérico por tres razones fundamentales que tendremos ocasión de desarrollar en detalle. En primer lugar, el hecho de que el motivo se derive de un relato con claro valor de referencia ejemplar para el género como es *La fuerza de la sangre* le confiere una posición preeminente sobre cualquier otra tradición temática. En segundo lugar, las transformaciones experimentadas por el tema en las cinco narraciones alemanas que son objeto de análisis ofrecen un muestrario ejemplar de las variaciones que adopta el nombre genérico al ser aplicado en textos claramente heterogéneos, tanto en su procedencia como en su configuración formal. Finalmente, el motivo presenta, como veremos, una clara analogía estructural con la acepción del término genérico aquí manejada. Por todo ello, el estudio de los textos seleccionados y del motivo que comparten brindará un idóneo marco comparativo para la indagación del sentido referencial que regula el uso del término *Novelle*.

El estudio de las cinco narraciones alemanas y del texto ejemplar de Cervantes mostrará, por una parte, las vicisitudes que sufre el motivo del embarazo inconsciente en su tratamiento; por otra, las distintas formas en que el modelo ideal de la *Novelle* puede llegar a ser proyectado en los textos más dispares. La investigación seguirá, pues, dos líneas de trabajo paralelas, una primera de tipo formal que, desde una base narratológica, analice las particularidades estructurales de cada relato y la manera en

³ Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Alfred Kröner, Stuttgart, 1999, pp. 180-183. Frenzel introduce el motivo del *unbewusste Empfängnis* en la entrada *Frauenraub-Frauennotigung*. Aduce como versiones previas relatos de Cervantes, Mme du Gomez y Montaigne y ya dentro de la literatura alemana los textos de Ludwig Tieck (*Geschichte des Herrn William Lowell*, 1795-96, Heinrich von Kleist, H. Zschokke (*Tantchen Rosmarin oder Alles verkehrt, en Erheiterungen*, 1812), E. T. A. Hoffmann, Theodor Mundt, Otto Ludwig y la novela de Paul Heyse *Kinder der Welt* (1873).

que estas se reflejan en el tratamiento dado al motivo temático, y una segunda de base poetológica que destaque el modo en que el modelo ideal del género se refleja en cada texto desde el momento en que se le empieza a considerar como *Novelle*. Dado que la mutua injerencia entre estas dos vías de análisis ha sido tradicionalmente el origen de grandes confusiones, se tendrá por prioritario el no entremezclarlas ni realizar falaces inferencias entre ambas. Veremos así, por un lado, que el modelo ideal de la *Novelle* es susceptible de obtener innumerables variaciones en su proyección y que, sin embargo, su uso pierde pertinencia cuando dejan de resultar relevantes ciertas convenciones narrativas del siglo XIX. Por otro, comprobaremos que el motivo del embarazo inconsciente implica consecuencias distintas en cada autor, pero siempre directamente relacionadas con el modo de representación escogido por el relato. A partir de la imagen que se proporciona del motivo temático será posible discernir cómo evoluciona la forma de representación conferida a un mismo suceso.

Tras haber constatado cómo se realiza la aplicación del nombre genérico, la tercera y última parte de la investigación recapitulará todos los aspectos desarrollados hasta el momento para postular como tesis principal la función genérica que cabe ser atribuida a la *Novelle*. El punto de partida será aquí de nuevo una distinción entre las clases de nombres genéricos. De la misma forma que los nombres de género no poseen siempre el mismo tipo de referente ni mantienen en todos los casos la misma clase de relación con los textos, tampoco la función concedida a los géneros literarios puede ser evaluada invariablemente en base a un mismo criterio. En los géneros que existen sólo como proyección de un determinado horizonte lectorial, es sólo ese mismo horizonte el que puede decidir la función que se concede al género. El objetivo será por lo tanto dilucidar qué valor informativo aporta el término *Novelle* a su contexto de recepción. Para ello deberán cotejarse las distintas variantes analizadas del modelo ideal con los fenómenos evolutivos constatados en el análisis formal de los relatos, es decir, se confrontarán las dos líneas de investigación (la narratológica y la poetológica) que hasta el momento se habían mantenido separadas. El objetivo al proceder de este modo es el de concretar el valor explicativo que posee el término *Novelle* en el contexto de la literatura alemana del siglo XIX.

El presente trabajo desarrolla un método específico para el estudio de aquellos géneros

literarios cuyo nombre se aplica retrospectivamente a una tradición con el fin de ordenar y clarificar su desarrollo. Así, las tres fases esbozadas se atienen a un procedimiento estrictamente deductivo que plantea una hipótesis plausible sobre el funcionamiento del término genérico para luego constatar su viabilidad en el análisis individual de cada texto. Como tendremos ocasión de comprobar, no es este un procedimiento aleatorio, sino necesariamente derivado de su objeto de estudio. Por su lógica interna, la *Novelle* se resiste a la metodología tradicional que la literatura comparada aplica a los "géneros históricos", en los que los rasgos configuradores del género se abstraen de un corpus textual con valor representativo.⁴ Por el contrario, los relatos aquí seleccionados están destinados a verificar un modelo genérico previamente asumido. El objetivo perseguido no es el de fijar de forma prescriptiva cual es la "verdadera" definición de la *Novelle*, pues ésta será siempre provisional y estará necesariamente condicionada por su contexto de procedencia; la finalidad última de la investigación es más bien la de clarificar las condiciones que deben ser consideradas para el uso del término genérico.

Un escrúpulo de largo arraigo en la teoría literaria alemana al abordar el problema de los géneros literarios ha sido y sigue siendo el de la uniformidad expositiva.⁵ A menudo esta disciplina ha lamentado que deba tratar su objeto de estudio recurriendo a la terminología contradictoria y muchas veces equívoca que le ha legado la tradición crítica. Esta objeción parece traslucir la extraña añoranza de un nuevo comienzo, como si todas las dificultades que se plantean a la crítica pudieran solventarse haciendo *tabula rasa* e imponiendo un nuevo sistema clasificatorio coherente y uniforme. Pero la uniformidad no es siempre el camino más rápido para alcanzar la claridad, y así se pone especialmente de manifiesto cada vez que un trabajo sobre la *Novelle* se inicia intentado ofrecer una explicación definitiva sobre la naturaleza de los géneros literarios que dé también cabida a uno tan complejo y escurridizo.⁶ Lo cierto es que la aproximación

⁴ Metodología representada paradigmáticamente por la figura de René Etiemble, ver "Gattungsgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaft" en H. N. Fügen (ed.), *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Econ, Düsseldorf, 1973, pp. 92-97.

⁵ Para comprobar la pervivencia de este prejuicio ver por ejemplo Andrés Horn, *Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998, pp. 8-18, donde el autor quiere resolver tajantemente la confusión terminológica considerando los géneros directamente realizaciones ahistóricas.

⁶ También Robert Scholes destaca, a propósito de una normativización uniforme de los géneros literarios "que el monismo, aunque sea inconsciente, en valoración literaria es un auténtico peligro" (Robert Scholes, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Gredos, Barcelona, 1981, p. 187).

histórica a un género naufraga cuando intenta circunscribirse a un sistema genérico de validez universal porque, tal y como afirma Michal Glowinski "Une telle approche se concentrerait forcément sur leurs propriétés très générales et serait condamné à une schématisation fort poussé, qui ferait perdre de vue tous les liens entre les genres et les cultures littéraires au sein desquelles ils fonctionnent".⁷ Por ello, el propósito aquí perseguido es el de deslindar el término *Novelle* en su individualidad y averiguar cuáles son sus particulares condiciones de aplicación. De este modo desvelaremos cómo y en qué medida puede el término genérico seguir siendo útil para el conocimiento del periodo histórico del que procede.

⁷ Michal Glowinski, "Les genres littéraires", en Marc Angenot (ed.), *Theorie littéraire, Problèmes et perspectives*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, pp. 81-94.

Parte I:
El término genérico de la Novelle

I. HISTORIA DE UNA DECEPCIÓN

La historia de la crítica moderna de la *Novelle* es fundamentalmente una historia de altibajos, de alternancia entre momentos de agitada discusión y prolongados paréntesis de silencio. En líneas generales puede afirmarse que existen dos momentos especialmente significativos en la evolución del debate situados a comienzos y a mediados del siglo pasado, y que a partir de los años setenta se observa un notable abandono de interés por el estudio del género. Con independencia de que esta pérdida de protagonismo se enmarque en la creciente marginación sufrida por el estudio de los géneros literarios dentro de la germanística, es posible establecer causas más concretas que contribuyan a asentar las bases de un nuevo planteamiento. El recorrido a través de las diferentes fases que jalonan la historia de la crítica intentará demostrar cómo la principal de esas causas radica en un desajuste esencial entre teoría y creación, un problema que como veremos excede el ámbito estricto de la *Novelle* y afecta a las relaciones que la literatura establece entre término genérico y texto individual.¹

A comienzos del siglo pasado la teoría de la *Novelle* se limitaba a un conjunto de testimonios aislados y definiciones parciales difícilmente conciliable con la ingente masa de textos narrativos que habían merecido el apelativo genérico. Esa descompensación entre aparato teórico y corpus textual se mantendría ya como un obstáculo para la investigación del género amenazando incluso con desviarla hacia una estéril disputa sobre cuestiones abstractas definitivamente desvinculada de la realidad a

¹ Existen tres estudios bibliográficos de la *Novelle* de obligada consulta a los que más adelante se hará mención explícita; Walter Pabst, "Die Theorie der *Novelle* in Deutschland (1920-1940)", *Romanistisches Jahrbuch*, num. 2, 1949, pp. 81-124, donde el autor arremete con ánimo polémico contra el normativismo vigente entre la crítica del momento. Karl Konrad Pohlheim, "Novellentheorie und *Novellenforschung*. 1945-1963", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 38, 1964, pp. 208-316., un exhaustivo estudio que refleja fielmente la intensificación del debate a mediados de siglo y cuenta además con la innegable virtud de intentar fundamentar las tendencias críticas desde un enfoque genérico. Siegfried Weing, *The German novel: two centuries of criticism*, Columbia, SC, Camden House 1994, una vasta panorámica que enlaza las aportaciones de los dos anteriores estudios con el errático curso seguido por la crítica durante los cuatro decenios siguientes.

la que el término genérico apela. Los repetidos intentos por superar el cisma entre teoría y creación no llegarían a alcanzar su objetivo de asentar una sólida base descriptiva para la *Novelle*. El hecho añadido de que ese desencuentro se produjera en un género sobre el que durante tanto tiempo se levantaron grandes expectativas y al que tradicionalmente se atribuían los mayores logros de la literatura alemana del XIX explica que la evaluación final del debate crítico pueda saldarse como la historia de una gran decepción. En el repaso de la líneas maestras que componen dicha historia se pondrá especial acento en los factores que desde un principio aventuraban el fracaso de la empresa.

1. 1. Formación del canon

Publicado inicialmente en 1915, el artículo de Oskar Walzel “Die Kunstform der *Novelle*”² tiene el honor de inaugurar la crítica moderna del género. En él encontramos recopilados y comentados los testimonios teóricos del siglo XIX que iban a adquirir valor de autoridad a partir de ese momento. Walzel tiene presente sobre todo a Friedrich Theodor Vischer al combinar el examen formal con el histórico y centra su exposición en destacar lo que cada autor aporta a la descripción del género. Tanto los teóricos seleccionados como los conceptos puestos por ellos en circulación pasarían a formar la columna vertebral para una poética de la *Novelle*, razón por la que puede afirmarse que el texto de Walzel sintetiza y adelanta lo que van a ser las líneas fundamentales del canon genérico. Mediante su repaso de los nombres y los términos vinculados a ellos Walzel nos introduce en el paisaje que dominará la discusión posterior.³

Goethe - *Eine sich ereignete unerhörte Begebenheit*: Es significativo que la primera mención sea para Goethe y el lugar de las conversaciones con Eckermann donde formula la más célebre descripción del género para caracterizar su *Novelle*, “...was ist eine *Novelle* anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit.”. La fórmula goetheana plantea una duda para Walzel, ¿implica el *sich ereignete* que la *Novelle* exige

² Oskar Walzel, “Die Kunstform der *Novelle*”, *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, num. 29, recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, pp. 95-113.

³ El examen detallado de los autores aquí enumerados se posterga para una fase posterior de la investigación (Ver I - 3).

la elaboración de un suceso realmente acaecido o puede limitarse a la elaboración de un motivo literario o popular? La pregunta es relevante entre otras cosas porque va ligada a la ejemplariedad que pudiera conceder Goethe a Boccaccio como artífice del género. En tanto que buen conocedor de su obra, Goethe era consciente de que sus narraciones partían de las fuentes más diversas. Para Walzel la definición de Goethe responde al deseo de imponerse a la confusión terminológica que domina su tiempo, pero si bien puede resultar ajustada para referirse a sus anteriores Novellen (los relatos de *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* y la narración “Die wunderlichen Nachbarskinder” de las *Wahlverwandschaften*), la *Novelle* de 1827 demuestra el propósito de llevar la forma artística más lejos.

Friedrich Schlegel - *indirekte Subjektivität*. De las abundantes referencias a la *Novelle* que contiene la obra de Schlegel, Walzel se limita a su temprano trabajo, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*. Schlegel caracteriza las Novellen de Boccaccio mediante la síntesis de principios opuestos, por una parte contienen una “subjektive Beschaffenheit”, una inclinación a la subjetividad manifiesta sobre todo en su forma de tratar la tradición recibida, por la otra se orientan hacia lo objetivo al atenerse en todo momento a las leyes y costumbres sociales de una época. Surge así el principio de la *indirekte Subjektivität* para referirse al modo de representación de la *Novelle*: “...die *Novelle* ist sehr geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen”.⁴ Walzel traza una interesante relación entre los asertos de Schlegel y las *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* que no encontraría continuidad en la crítica posterior; también en el texto de Goethe se destaca la adecuación del relato al gusto de la sociedad en que se gesta y también allí la narración parte de una anécdota nimia para terminar trascendiéndola. Walzel recuerda asimismo la distinción de Schlegel entre las Novellen que ganan el interés por el valor de la anécdota que refieren y las que lo obtienen por el tratamiento que el autor hace de un suceso en sí mismo irrelevante. A este segundo tipo de *Novelle* (alegórica según Schlegel, simbólica según Walzel), donde el interés de la narración radica menos en la anécdota original que en la transfiguración artística de la misma, pertenecería también la *Novelle* de Goethe.

⁴ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich.Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1967, p. 393. Tendremos ocasión de detenernos con más detalle en el fundamental texto de Schlegel (ver I - 3. 1.).

La aportación de August Wilhelm Schlegel es vista por Walzel como continuación y desarrollo de los presupuestos de su hermano. La *Novelle* puede abarcar cualquier temática pero debe partir siempre de la vida real, se diferencia de la historia porque centra su interés en sucesos cotidianos, pero sólo en tanto que resulten lo bastante interesantes como para ser reseñados. La *Novelle* tiene predilección por el acontecimiento único y extraordinario, pero lo presenta en su inmediatez sin pretender explicarlo. De esta distancia en la forma de exposición, como de la subjetividad indirecta de Friedrich, desarrollaría la crítica posterior la idea de la distancia objetiva como núcleo constitutivo del género.

Ludwig Tieck - *Wendepunkt*. En realidad el concepto había sido introducido por A. W. Schlegel para diferenciar la forma en que se presenta la historia en la *Novelle* y en el *Roman*: “Die *Novelle* bedarf entscheidener Wendepunkte, so daß die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen”.⁵ Será Tieck, sin embargo, quien dote al concepto de todo su alcance descriptivo cuando relacione estos puntos de inflexión con la irrupción del suceso extraordinario. Tieck destaca también dos rasgos fundamentales del *Wendepunkt*. En primer lugar su centralidad estructural, tras la aparición del suceso inesperado la historia se limita a exponer la natural resolución de sus consecuencias. En segundo lugar su ambigüedad, si en el *Wendepunkt* el acontecimiento puede parecer extraordinario, bajo cualquier otra forma de presentación se mostraría en realidad como un suceso ordinario. Renuncia Walzel a glosar las afirmaciones de Tieck, que con toda su imprecisión determinarían la asimilación del término por la crítica moderna.

Paul Heyse – *Silhouette*. Walzel considera la célebre *Falkentheorie* de Heyse, expuesta en la introducción a su *Deutscher Novellenschatz* de 1884 una prolongación del *Wendepunkt* de Tieck. Heyse se detiene en la novena narración de la quinta jornada del *Decamerón*, relato en que refiere la historia de Federico degli Alherighi, noble que gasta en vano toda su fortuna por conseguir el favor de una dama hasta sólo conservar un halcón. Al recibir la visita de la mujer, y no teniendo otra cosa que ofrecerle, le sirve como cena el animal. La dama descubre así la naturaleza de sus sentimientos, le

⁵ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, J. Minor (ed.), parte 3, Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Klaus Reprint, Nendeln y Liechtestein, 1968 (ed. facsímil Heilbronn, 1884), p. 245 (ver I - 3. 1.).

concede su mano y cubre de riquezas. El relato sirve a Heyse para mostrar la idoneidad de aquellas Novellen cuyo contenido, resumido en unas pocas palabras, es transmisible como *Silhouette*, como contorno que condensa lo más característico de una narración. No oculta Walzel su escasa estima por la teoría de Heyse, a la que priva de toda originalidad y acusa de innecesario rigor.

Theodorm Storm - *Geschwister des Dramas*. Tampoco le merece a Walzel una gran consideración la defensa que Storm hace del género, agradece que no llegara a ver la imprenta en su momento y limita su alcance a la filiación que señalara entre Novelle y drama (“die Novelle sei die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung”⁶), de considerable repercusión en la crítica posterior. También Gottfried Keller, tenido por autor modélico del género, muestra en su correspondencia con Storm un claro desprecio hacia cualquier principio regulador o diferenciación tajante respecto a otros géneros narrativos.

Paul Ernst – *Rahmen*. De Paul Ernst merece ser destacada su marcada voluntad restauradora y su desvalorización de la Novelle moderna frente a la renacentista. Incide con Storm en el parentesco de Novelle y drama, a ambos géneros les une su vocación abstracta frente al realismo de otras formas artísticas: en lugar de buscar la representación fidedigna la Novelle la ofrece esquematizada. Pero la más importante aportación de Ernst para Walzel es la reivindicación de su oralidad, consecuencia de la vocación social de la Novelle renacentista, donde el acto de narrar la historia a un auditorio limitado era invocado repetidamente en el relato-marco (*Rahmenerzählung*). Walzel se suma a Ernst en su valoración de la oralidad; si Goethe relaciona la épica con el modo de recitación del rapsoda y el drama con la del mimo, bien puede explicarse la Novelle desde el acto social de la narración grupal tematizada en el marco.

Friedrich Theodor Vischer- *Mittelpunkt*. A los anteriores testimonios se suma el de Vischer, que sirve a Walzal para hilvanar el resto de autoridades comentadas. Vischer destaca en su *Ästhetik* sobre todo la centralidad del suceso, la necesidad de que toda la Novelle se organice en torno a un punto nuclear.

⁶ Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, Peter Goldammer (ed.), vol. 4, Aufbau, Berlin y Weimar, 1992, pp.634-635 (Ver I - 3. 7).

Tanto los autores mencionados (Goethe, F. y A.W. Schlegel, Tieck, Heyse, Storm, Ernst y Vischer), como los conceptos asociados a ellos (*unerhörte Begebenheit, indirekte Subjektivität, Wendepunkt, Silhouette, Schwister des Dramas, Rahmen, Mittelpunkt*) y los términos deducibles de éstos (*Ironie, Falken, Mündlichkeit, ...*) pasarán a componer la amalgama de tópicos, referencias y lugares comunes que desde ese momento limitarán la discusión sobre la Novelle. El protagonismo dado a uno u otro teórico, a uno u otro concepto, será distinto en cada planteamiento, las combinaciones de términos y la marginación de unos elementos en beneficio de otros diferirán de forma sustancial, pero el contexto situacional que Walzel traza en su artículo tiene un alcance definitivo, si bien es cierto que el tono crítico y la actitud cauta de su autor al comentar las autoridades del XIX no se reprodujo en muchos de los comentaristas, que a menudo tratarían de extraer de este conglomerado terminológico una auténtica poética del género. La voluntad de forjar una idea definida de la forma artística a la que se atribuían los mayores logros de la prosa alemana llevó a sacar de contexto las afirmaciones de los viejos teóricos para convertir sus palabras en artículo de ley. Hans Heinrich Borchardt es un claro exponente en el proceso de cristalización del nuevo concepto genérico que se prolonga durante toda la primera mitad del siglo y que de comentarios marginales extrae leyes normativas, de conceptos metafóricos elementos constitutivos y de testimonios contradictorios exposiciones sistemáticas.⁷ No todos los autores mencionados por Walzel gozaron en este primer estadio de la discusión del mismo crédito, entre los privilegiados se sitúan ante todo Tieck y Heyse, mientras que Schlegel tendría que esperar su momento.

Durante esta primera fase de la crítica, bautizada después como normativa, permanece incuestionada la paternidad de la Novelle románica sobre la alemana. Boccaccio y Cervantes se erigen en los grandes maestros de la forma artística recuperada siglos después por Goethe, indistintamente se aplican los mismos modelos de análisis a los relatos renacentistas y decimonónicos. Pero aunque el magisterio de la Novelle románica no llegue a ponerse en duda sí hay voces que, en sintonía con el decadentismo reaccionario de Paul Ernst, niegan a la Novelle moderna el honor de haber heredado las virtudes de su antecesora. Es el caso de Adolf von Grolman, quien en “Die strenge

⁷ Hans Heinrich Borchardt, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, parte I, *Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland*, J. J. Weber, Leipzig, 1926, pp. 67-124.

Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung”⁸ razona por qué la forma pretérita resulta ya irrecuperable. Como Walzel, Grolman sitúa la esencia de la *Novelle* en la situación comunicativa del marco, como Ernst entiende que dicho marco ha perdido todo sentido en la modernidad. Remitiéndose al sentido etimológico del concepto genérico Grolman arguye que el renacimiento daba una acepción al término “novedad” que difiere de la comprensión de lo nuevo como inaudito o extraordinario. Para el círculo aristócrata que se entretenía refiriendo historias la novedad tenía una función aleccionadora y servía en realidad para confirmar el sólido sistema de leyes y convenciones que regía la sociedad medieval y renacentista. Teniendo en cuenta la definitiva desaparición del marco social exigido por la *Novelle* románica Grolman plantea cuatro conclusiones: a-la *Novelle* en sentido estricto (*im strengen Sinne*) no puede darse en un tiempo como el presente marcado por el perpetuo cambio y la ausencia de valores estables, b-las formas narrativas actuales más o menos cercanas a la *Novelle* no merecen dicho calificativo y exigen otra denominación genérica, c-todo intento de restaurar la *Novelle* debe redundar en fracaso por la inadecuación elemental entre obra y contexto social, y d-el tiempo presente marcado por la técnica y el individualismo es incapaz de apreciar el sentido específico de la *Novelle* románica.

De frivolidad tilda Grolman el intento de abordar desde una temática actual un género fenecido (caso de *Tod in Venedig* de Thomas Mann). Por mucho que el escritor contemporáneo se proponga remedar la construcción de la *Novelle* románica sólo logrará poner de manifiesto el irreversible divorcio entre asunto y forma y la esterilidad de un género inadecuado respecto a su tiempo y falaz respecto a su modelo. Ese sucedáneo de la *Novelle* románica, ese remedo de forma que queda a medio paso entre tiempos y espíritus opuestos, es lo que Grolman denomina *zertrümmerte Novelle*. La afirmaciones de Grolman no pueden ser más tajantes y, como afirma Pongs, contienen todos los defectos de una postura radical. No obstante, hay un punto de su exposición que merece ser destacado: al recordar que las diferencias de contexto en la *Novelle* románica y la moderna por fuerza deben reflejarse en el análisis de los textos, Grolman introduce en el estudio del género la hasta entonces ignorada dimensión diacrónica. Por otra parte, es justo recordar que la muerte de la *Novelle* no se decreta con intención

⁸ Adolf von Grolman, “Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung”, *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1929, pp. 609-627. Recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, op. cit., pp. 154-166.

valorativa, no pretende Grolman que los relatos contemporáneos sean inferiores a los románicos, simplemente exige para ellos una forma de denominación apropiada.

Sintomático de su contexto teórico es el recurso de Grolman a categorías antropológicas (lo mediterráneo frente a lo nórdico) y al esencialismo histórico (lo moderno frente a lo antiguo). Por los mismos derroteros, y con igual suerte desfavorable para la *Novelle* moderna, discurre el texto de Bernhard Bruch “*Novelle und Tragödie: zwei Kunstformen und Weltanschauungen*”.⁹ Bruch opone *Novelle* y tragedia como formas artísticas, como modos de representación y como concepciones del mundo diametralmente opuestas. Los tres niveles están tan indisolublemente unidos que las diferencias en uno de ellos se reflejan irremediabilmente en los otros dos. Así, Bruch considera también el marco de la *Novelle* un concepto central en la comprensión del género como lo es el escenario para la tragedia, pero lejos de limitar su importancia al modo de representación extrae de ambos elementos consecuencias trascendentales. Mientras el escenario sirve a la tragedia para el desarrollo necesario de un acontecimiento presente, el marco de la *Novelle* implica la relación de un evento ya acaecido. En consecuencia, la tragedia admite la idea de libertad porque el poder de elección de los personajes es una realidad permanente. En la *Novelle*, por el contrario, el suceso se presenta como un inevitable acontecer que relega a la persona a la pasividad tanto externa (de acción) como interna (de afectos). Si en la tragedia la idea de necesidad resulta del encuentro de principios contrapuestos (principios absolutos y ajenos por lo tanto a la voluntad del autor), en la *Novelle* dicha necesidad resulta de la determinación que gobierna la acción desde el principio. La trama de la *Novelle* deja traslucir la mano del autor organizando los hechos y negando a los personajes la posibilidad de intercesión. Esta forma de fatalidad puede producir la ilusión de lo trágico, en realidad la mano organizadora del autor denota la total subjetividad que gobierna la *Novelle*, opuesta a la objetividad de los principios que dominan la tragedia.

Precisamente la subjetividad ve multiplicada su presencia en la *Novelle* moderna cuando el interés por el caso individual lleva al autor a supeditar a éste el efecto del destino. El papel preponderante del azar (*Zufall*) en la *Novelle* moderna sólo oculta la

⁹ Bernhard Bruch, “*Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, num 22-3, 1928, pp. 292-330.

directa intervención del autor en la organización de la trama, todos y cada uno de los elementos de la *Novelle* denotan esa voluntad arquitectónica de un demiurgo oculto. Nada más distinto por lo tanto de esa esfera ideal de lo objetivo a la que aspira la tragedia. Bruch no se preocupa demasiado de distinguir con precisión entre tragedia y drama, su objetivo es demostrar que la oposición a la *Novelle* se prolonga desde la *Weltanschauung* que subyace a ambos géneros hasta la composición formal de los mismos, así queda patente en la comparación de los dos elementos nucleares en la resolución de la trama, la peripecia en la tragedia y la *Pointe* en la *Novelle*. La peripecia traza un discurrir oblicuo de la trama, las decisiones del héroe modifican el curso de los acontecimientos y de su relación con los mismos. Por el contrario el trazado de la *Pointe* es lineal, el suceso acontece a través de los personajes sin que éstos tengan la oportunidad de alterar su curso. Tampoco el *Wendepunkt* podría considerarse un verdadero punto de inflexión en la historia al estar la trama ya fatalmente predeterminada, todo ello lleva a Bruch a considerar la *Novelle* moderna "die der Tragödie nächststehende Form, ihre eigentliche Analogie, aber auch ihr größter Gegensatz, ihre ständige Gefahr und zuzeiten selbst ein Mittel ihrer Auflösung".¹⁰ Si la *Novelle* romántica representa un intento de recuperar la esencia de lo trágico, de compensar la ausencia de la tragedia en el arte moderno, su propósito está sin embargo condenado de antemano al fracaso porque se realiza en un tiempo en el que el espíritu de esa realidad ha dejado de ser vigente, es decir, por la misma razón por la que Grolman consideraba infructuoso el intento de rescribir la *Novelle* romántica. Durante este periodo será frecuente entender la poética de los géneros a la luz de la filosofía de la historia. Por su valor para testimoniar el contexto crítico del momento, cuya relevancia para comprender el estudio del género se verá en el siguiente capítulo, nos hemos detenido en estos dos trabajos que tan escaso interés parecen ofrecer al teórico actual. Es legítimo no obstante señalar que, al oponer *Novelle* y tragedia, Bruch destaca un rasgo distintivo del género que no perderá protagonismo en estadios posteriores de la discusión: la necesaria elaboración artística que proporciona a la *Novelle* su marcada apariencia de artificio con relación a otros géneros narrativos.

Hermann Pongs se muestra abiertamente crítico frente a esta concepción negativa de la

¹⁰ *Ibidem*, p. 330.

Novelle moderna. En un texto temprano¹¹ introduce el concepto *Dingsymbol* para actualizar el *Falkensymbol* de Heyse y redefinir los límites del género. Aunque Pongs continúa concediendo un valor ejemplar al *Decamerón*, destaca ya que, dada la variedad de relatos que componen la colección de Boccaccio, difícilmente puede esperarse que en todos se realice el modelo ejemplar de la Novelle. La presencia de una *Pointe*, de una novedad o de un suceso inusitado, basta acaso para cumplir las exigencias de formas menores (*Anekdote*, *Schwank*, *Fall*), pero no es suficiente para que el relato merezca la preciada denominación genérica. Pongs retoma la *Falkentheorie* de Heyse para cuestionarla por rígida y superficial. En efecto, la Novelle del halcón se ajusta a lo que puede considerarse el modelo formal del género, pero no por la existencia de un objeto que organice la materia narrativa, sino porque dicho objeto (el halcón) trasciende en clave simbólica la historia, dota de un sentido profundo a la conducta de los personajes y unifica en un nivel superior la multiplicidad de elementos que componen la trama. Para Pongs las acciones de los protagonistas del relato se ve iluminada por el valor simbólico del halcón, representación sublimada del sacrificio amoroso. Pongs aboga en suma por sumarse al consejo de Storm (“Den Boccacischen Falken laß ich unbekümmert fliegen”¹²) y suplantar el halcón por el *Dingsymbol*. No es tan relevante que la acción pueda resumirse en una pocas palabras (*Silhouette*), como que toda ella remita a la presencia central de un símbolo.

Las narraciones de Heyse (*Zwei Gefangene*) o las de autores contemporáneos como Hans Fracke (*Südseeinsel*) sirven a Pongs para mostrar cómo la voluntad de imitar con celo el supuesto modelo genérico puede redundar en un esquematismo huero y fallido, en una *Falkenfassade* donde la ausencia de un auténtico *Dingsymbol* prive a la Novelle de su rasgo más característico. En estos relatos los símbolos, de existir, tienen una función meramente ornamental o son incapaces de abarcar lo esencial de trama y personajes, se trata de una *gelegentliche Symbolik* que no logra realzar la historia por encima de la anécdota más o menos inusual y termina reduciendo la narración a un *psychologischer Fall*. Coincide Pongs con Grolman o Bruch en que estos casos fallidos son atribuibles a los cambios introducidos por el individualismo moderno en la función

¹¹ Hermann Pongs, “Über die Novelle”, *Zeitschrift für Deutsche Bildung*, num 5, 1929, pp. 175-185, recogido luego en Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, vol. 2, N. G. Elwert, 1939, pp. 97-109.

¹² *Ibidem*, p. 99.

de la obra literaria y a la ausencia del marco social en que se gesta la *Novelle* románica. Pero entiende que estos mismo factores han propiciado, junto a los mencionados fracasos, la aparición de una "Großform der Schicksalsnovelle", de una *Novelle* donde la antigua forma sirve a los fines de una nueva realidad: "der notwendige Ausdruck des durch den deutschen Idealismus hindurchgegangenen Individuums".¹³ Esta nueva forma de *Novelle* eleva lo que había sido un arte de entretenimiento e instrucción a una forma artística capaz de dar cabida a los grandes temas de la literatura y justifica que se defina el género como "Wagnis des Geistes". El sujeto moderno deja con ello de ser problemático para el género y se convierte en su gran motivo inspirador.

En la nueva estirpe de la *Schicksalsnovelle* reivindicada por Pongs el elemento estructural más importante no puede ser otro que el *Dingsymbol*, gracias a él el relato logra ser la expresión del alma moderna disociada de su entorno, opuesta en su radical escisión al espíritu de la *Novelle* románica. Ningún autor habría llevado más lejos las posibilidades de esta *Novelle* del destino que Kleist, dos obras suyas sirven a Pongs para mostrar el potencial expresivo del *Dingsymbol*. En *Das Erdbeben in Chile*, la anécdota de partida no pasaría de ser el resultado de una caprichosa intercesión del azar si la *Novelle* no contuviera un elemento capaz de transmutar en su totalidad la materia narrativa. Un terremoto salva en el último momento de la ejecución a una pareja de amantes para terminar siendo linchada por la multitud, pero en la aparente arbitrariedad que rige el suceso se revela la mediación de una ley superior gracias a la supervivencia del niño. Para Pongs este elemento justifica el sacrificio de su padres, dota de sentido al encadenamiento casual de acontecimientos y reinstaura la esperanza del orden donde parecía imponerse el caos. Por su valor simbólico eleva la *Novelle* a un plano metafísico donde los entes implicados son fuerzas superiores a los agentes humanos que se mueven en la historia. Pongs hace una lectura parecida de la función del cisne en *Die Marquise von O...* En este caso el nivel de innovación es mayor dado que el *Dingsymbol* no tiene ningún efecto directo en la resolución de la historia, aparece añadido a la misma con una intención puramente estética que subraya más aún la singularidad de este elemento nuclear de la *Novelle*.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 105

¹⁴ *Ibidem*, pp. 107-108.

En un artículo posterior Pongs¹⁵ retoma su defensa de la *Novelle* moderna desde la función del marco narrativo. Si para Bruch el *Rahmen* tenía todas las de perder frente al escenario como modo de representación, Pongs consigue invertir los términos al interpretar el marco como metáfora de la imaginación creadora. Frente a las dificultades materiales que impone la representación escénica, el marco tiene a su disposición un campo ilimitado de posibilidades, nadie supo aprovecharlas mejor que Kleist al trasladar el viejo modelo formal a la problemática del hombre moderno. En abierto desacuerdo con Bruch, Pongs defiende la pervivencia de lo trágico en la *Novelle* moderna, que tiene por asunto la escisión del individuo y su entorno. En lugar de contemplar a Kleist como excepción de su tiempo le ensalza como el mejor representante en la revitalización del género. A diferencia de Bruch, Pongs no ve lo trágico limitado a una forma artística determinada, lo contempla como principio universal que puede alcanzar múltiples apariencias y de ese modo manifestarse también en la *Novelle*. El triunfo de la *Novelle* en el siglo XIX ya no sería entendible como pobre remedo o sustituto del drama, sino como consecuencia de que la compleja realidad de la época ya no admitía ser reproducida sobre el escenario.

No yerra Pohlheim al señalar que el intento de Pongs por flexibilizar el concepto categórico de la *Novelle* reflejado en su crítica a Heyse y la *Falkentheorie* no puede ocultar la firmeza de sus presupuestos normativos.¹⁶ En lo que respecta a la *Novelle* románica no deja lugar a dudas y se rige por un modelo formal “die einer elementaren naiven Spielfreude und gesellschaftlichen Unterhaltungskunst entspringt und die ästhetisch und soziologisch verstanden sein will”.¹⁷ Algo más cauto se muestra en lo referente a la *Novelle* alemana moderna, en su primer trabajo reconoce la dificultad de trazar el mapa que relacione sus numerosas mutaciones, más adelante muestra su convencimiento de que el elemento simbólico las unifica en su disparidad. Si de afirmar la continuidad de la forma antigua y la moderna se trata recurre a criterios organicistas entendiendo la *Schicksalsnovelle* como el natural desarrollo de su predecesora románica. Mientras Kleist es el mejor valedor de esa transformación al adecuar la forma heredada con la nueva realidad, Goethe muestra en las *Unterhaltungen deutscher*

¹⁵ Hermann Pongs, “Möglichkeiten des tragischen in der *Novelle*”, *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1931-1932*, pp. 38-104, recogido en *Das Bild in der Dichtung*, vol. 2, op. cit., 184-250.

¹⁶ Karl Konrad Pohlheim, “*Novellentheorie und Novellenforschung*”, op. cit., p. 241.

¹⁷ Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, vol. 2, op. cit., p. 249.

Ausgewanderten el anacronismo que resulta de intentar dar al suceso inaudito el valor didáctico del caso ejemplar que poseía en la tradición románica.

La concepción del género que ya se perfila obtiene otra confirmación en el capítulo que el influyente Robert Petsch dedica a la *Novelle* en su monumental *Wesen und Formen der Erzählkunst*.¹⁸ Petsch parte de la posición intermedia de la *Novelle* entre la anécdota y la novela, coincide con Pongs en que la presencia de *Pointe* o la simple relación del suceso inaudito no basta para diferenciar el género. La *Novelle* se singulariza por profundizar más en la relación causal de los hechos pero sin llegar nunca a iluminarlos plenamente. Lo sorprendente suele originarse de la desacostumbrada relación entre elementos cotidianos. La apuntalación de las líneas que conducen el relato y la centralidad del suceso como eje organizador preservan a la *Novelle* de los peligros que entraña la “innere Unendlichkeit der Darstellung” (Pongs) y la distinguen netamente del *Roman*. También Petsch defiende la vecindad de *Novelle* y drama por la importancia que da la primera a la forma de presentación escénica, aunque advierte que ésta debe ser compensada por una linealidad de la trama que evite la mera sucesión inconexa de escenas y dote a cada parte de su justa función en el todo. Modelo de este perfecto equilibrio entre relato lineal y escénico sería *Michal Kohlhaas* de Kleist, donde todos y cada uno de los elementos remiten a la escena final del juicio. Importantes son asimismo las observaciones de Petsch en torno al marco narrativo, sobre él pivotan los ejes de tensión que regulan el género: tensión entre el narrador y el auditorio, entre el individuo y la colectividad y entre lo conocido y lo extraño.

Tieck y Heyse son nuevamente las principales referencias teóricas en la justificación del modelo propuesto. Petsch retoma el *Wendepunkt* para dar a su significado mayor amplitud y sofisticación. Recordemos que para Tieck el punto de inflexión se produce al hacer irrumpir en la historia un acontecimiento extraordinario que, presentado en otras circunstancias, se mostraría como cotidiano. Según Petsch el autor logra este efecto por la vía de la ocultación, dos líneas explicativas conducen paralelamente la historia, pero la atención del lector es volcada en una sola de ellas hasta que la súbita manifestación de la vía silenciada provoca el efecto de lo asombroso. Junto a este tipo de *Wendepunkt* interno enraizado en la trama existe uno de carácter más externo y simbólico que se

¹⁸ Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, vol. 20, Halle, 1934, pp. 245-255.

correspondería con el halcón de Heyse. Coincidiendo otra vez con Pongs, Petsch aboga por restar importancia a la *Silhouette* y realzar en el halcón su valor simbólico e iluminador. Asumiendo a Grolman, habla de una *Novelle* consecuentemente construida (*streng*e *Novelle*) que usa el *Wendepunkt* simbólico y una *Novelle* que, careciendo de una rígida estructura (*gedämpfte Novelle*), debe compensarlo sirviéndose del *Wendepunkt* sorprendente, como sucede con la *Novelle* romántica. Esta clase de desdoblamiento tipológico denota ya la dificultad de subsumir a una teoría normativa el ingente y heterogéneo caudal de producciones modernas.

Emil Staiger organizó en 1946 un seminario sobre la *Novelle* con el objeto de establecer las bases poéticas del género. La diversidad del corpus textual analizado condujo sin embargo inevitablemente a la ya célebre fórmula reduccionista que define la *Novelle* como “eine Erzählung mittlerer Länge”. En su propósito de fijar un principio sólido aplicable a todos los relatos tradicionalmente considerados *Novellen*, Staiger debe ampliar y generalizar la definición hasta privarla de todo valor descriptivo. Lo peor es que, como observa Karl Konrad Pohlheim, ni siquiera esta fórmula resulta válida, porque también textos cuya extensión sobrepasa la del *Roman* convencional han sido clasificados como *Novellen*.¹⁹ El discípulo de Staiger, Bernhard von Arx, entiende su definición como una caja vacía, un campo de juego o *Spielraum* que necesita concretarse en la particular acepción que recibe el género en cada autor: “Die Erzählung mittlerer Länge an sich ist offenbar eine Art Vakuum (genau wie übrigens alle anderen Gattungen), das nach Erfüllung verlangt”.²⁰ Dispuesto a llenar de sentido la fórmula de su maestro, Arx analiza una serie de *Novellen* intentando explicar la elección del género por parte de los diferentes autores a partir de las ventajas creativas que les ofrece. Así, una escritura como la de Kleist, que se caracteriza por la focalización obsesiva de un asunto, habría encontrado su modo de expresión idóneo en una forma artística que permite centrar la atención en un objeto de la realidad excluyendo los que le rodean. El tema del destino individual que reaparece en sus *Novellen* se corresponde a la perfección con un modelo compositivo que privilegia la centralidad del acontecimiento. Por otro lado Goethe demuestra cómo la mirada del genio desborda ampliamente el

¹⁹ Pohlheim menciona *Der junge Tischlermeister* de Tieck, relato que en la edición original alcanza las 468 páginas y fue considerado por su autor una *Novelle* (Karl Konrad Pohlheim, "Novellentheorie und Novellenforschung", op. cit., p. 217).

²⁰ Bernhard von Arx, *Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit*, Atlantis, Zürich, 1953, pp. 11-12.

cauce expresivo del género y difícilmente puede someterse a sus limitaciones, la comparación entre ambos autores vuelve a dejar a la *Novelle* en inferioridad de condiciones. Arx concluirá que la *Novelle* es la necesaria expresión de una determinada visión del mundo marcada por el determinismo y la unilateralidad, una visión que necesita ver el caso individual a la luz de una verdad general y, en definitiva, el síntoma de una clara limitación frente a otras formas artísticas que reclaman mayor ambición. La fórmula de mínimos planteada por Staiger pasa con Arx a una concepción cerrada del género que relaciona un estricto modelo formal con una cosmovisión cerrada. Demasiado evidente resulta el salto lógico que se produce entre las premisas de Arx y sus conclusiones.

También Arnold Hirsch²¹ había desarrollado, a partir de un elemento nuclear básico, una imagen completa del género que bebía de la estética idealista. La extraordinaria modernidad del enfoque asumido por Hirsch merecerá que tomemos más adelante su obra como referencia (baste de momento con mencionar que su amplio y prolijo repaso de fuentes teóricas del XIX desmonta tácitamente la concepción armónica y simplificadora del género aceptada hasta el momento con unanimidad). En la segunda parte de su trabajo Hirsch resuelve no obstante su ensayo teórico recayendo en un normativismo psicológico que le equipara con sus contemporáneos. Entendiendo (en conformidad con la estética idealista romántica y su rebrotar a principios de siglo XX) los grandes géneros de la tríada, no como arbitrarias formas clasificatorias, sino como “Begriffe für die Form des Erlebnisses” que distinguen las posibles actitudes del autor respecto al mundo, la naturaleza de la *Novelle* puede definirse atendiendo a su carácter híbrido entre la objetividad épica y la subjetividad lírica, entre la distanciada referencia al suceso contado y la elaboración individual y subjetiva del mismo: “das Formproblem der *Novelle* besteht darin, wie in einem unverbindlichen, objektiven und einmalig-unerhörten Bild eine allgemeine ergreifende Aussprache und Gestaltung des menschlichen Innern vollzogen ist”.²² Se trata de la primera invocación a la *indirekte Subjektivität* de Friedrich Schlegel, que más adelante alcanzaría un amplio crédito.

Todos los conceptos normativos mencionados hasta ahora se dan cita en el

²¹ Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff “Novelle”*, Klaus Reprint, Lübeck, 1967 (ed. facsimil, Berlin, 1928).

²² *Ibidem*, p. 147.

planteamiento de Johannes Klein. Las restricciones de una teoría dogmática del género se hacen especialmente notables en el enfoque de este autor, que culmina la cristalización del concepto canónico de la *Novelle*. El título *Wesen und Erscheinungsformen der deutschen Novelle*²³ denota ya la convicción de una *Novelle* como *Urform des Erzählens*, como forma elemental dotada de unos rasgos temáticos-formales constantes que alcanza diversas formas de manifestación en la historia, pero siempre manteniendo intacto su núcleo esencial. Klein recapitula todos los tópicos, lugares comunes y comentarios frecuentados por la crítica para conferir al conjunto el aspecto de una teoría unitaria. La forma interna del género tiene su origen en la estructura de la experiencia; cualquier vida humana se organiza en torno a un suceso central, posee puntos de inflexión que determinan su curso y se fundamenta sobre una idea, “so ist die Urform der Novelle das Leben selbst”.²⁴ La existencia del género queda así refrendada por la necesidad humana de referir un hecho novedoso y la forma renacentista del marco social se hace eco de dicha necesidad. El planteamiento antropológico de Robert Petsh, que pretendía derivar las formas narrativas de protoformas primitivas del relato es reducido con pasmosa simplicidad a una simple analogía para la que ni siquiera necesitan aducirse pruebas.

Siendo la esencia del género la experiencia misma del individuo, su forma externa se concreta en tres elementos fundamentales, *Mittelpunkt*, *Leitmotiv* e *Idee*. El *Mittelpunkt* equivale a la centralidad del suceso que Goethe denomina *unerhörte Begebenheit*, Tieck *Wendepunkt* y Storm *Lebenskonflikt*. Klein pretende que todos ellos designaban mediante distintos nombres una misma realidad elemental para el género, la presencia del suceso central que se manifiesta bajo el aspecto de lo irracional, lo sorprendente o lo singular. Por *Leitmotiv* entiende Klein el halcón de Heyse o el *Dingsymbol* de Pongs, ese elemento cuya presencia ilumina el relato en su totalidad así como cada una de sus partes, aunque Klein reconoce dificultades para encontrar un término equiparable durante el periodo clásico y romántico de la *Novelle*. Con el concepto de *Idee* Klein pretende rebautizar otro término de Heyse, la *Silhouette*, Klein llega incluso a aceptar la prueba de resumir en unas líneas la *Novelle* revelándose así más dogmático en sus

²³ Prólogo a Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart*, Franz Steiner, Wiesbaden, 1960. Ver también su artículo para el *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, vol. 2, de Gruyter, Berlin, 1965, pp. 685-701.

²⁴ Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., p. 5.

planteamientos que la crítica precedente. Los tres elementos nucleares (*Mittelpunkt-Leitmotiv-Idee*) tienden a coincidir o solaparse como lo muestra el *Michael Kohlhaas*, pieza ejemplar del género para Klein; el suceso central es la injusticia ejercida sobre un individuo que acaba confrontándole con todo un estado, el *Leitmotiv* las dos monturas sustraídas a Kohlhaas que reaparecen al final de la *Novelle*. En el curso de la acción los caballos han adquirido un valor simbólico como emblema de la justicia que debe ser reparada, en la lucha por su recuperación surgen conflictos anexos al central, pero en la escena final del juicio *Mittelpunkt* y *Leitmotiv* son unidos por la *Idee* que descansa en el núcleo de la *Novelle*: una injusticia desmedida despierta un anhelo desmedido de reparación. La violencia que se ejerce aquí sobre el texto de Kleist para ejemplificar un modelo teórico no ha dejado de ser señalada por comentaristas posteriores.

Como método complementario para delimitar la peculiaridad del género Klein ensaya su confrontación con otras formas adyacentes, para ello se hace eco de opiniones convertidas ya en lugar común sin especificar su procedencia. Frente al *Roman*, que se centra en la evolución de un carácter, la *Novelle* antepone al personaje el suceso del que participa, el *Roman* anuda varias acciones, la *Novelle* se limita a una, el *Roman* refleja el mundo en varios caracteres, la *Novelle* refleja en un carácter un fragmento del mundo, el *Roman* busca la ley, la *Novelle* el azar etc... Aunque los límites son claramente discernibles para Klein, se admiten excepcionales casos de transición como *Die Wahlverwandschaften*. Más difusa sería la frontera entre *Novelle* y *Erzählung*, forma que Klein sitúa a medio paso entre *Novelle* y *Roman* por sumar al retrato de la evolución psicológica el interés por el acontecimiento, si bien ya no necesariamente inaudito. Además caracteriza a la *Erzählung* un mayor realismo y flexibilidad formal, son los detalles y no las líneas principales del relato lo destacable. Otra forma narrativa colindante con la *Novelle* es la *Anekdote*, ambas se estructuran a partir de un suceso nuclear, pero la *Anekdote* se limita a referir dicho momento y la *Novelle* contiene, además del suceso central, otros de carácter secundario. Y qué decir de la *Ballade*, donde además de coexistir el momento principal y los secundarios, el texto se apoya en repeticiones de elementos (*Leitmotive*), así como en una *Idee* que lo dota de unidad. En este caso separaría a ambos géneros la forma métrica de la *Ballade* y la mayor inclinación al realismo de la *Novelle*. Por último, la relación que más ha dado que hablar a la crítica, la que une *Novelle* y drama, es claramente desdeñada por Klein,

quien entiende que sólo el significado de la acción y la puntualización del diálogo justificarían cierta semejanza.

También a la hora de probar la validez de sus formulaciones teóricas en las manifestaciones históricas (*Erscheinungsformen*) del género, Klein nos devuelve a afirmaciones ya conocidas. Aunque Goethe es el primer cultivador del género, sus *Unterhaltungen* están más cerca del antiguo modelo boccaciano de la *gesellige Rahmennovelle*, que de su manifestación alemana. Es Kleist quien en verdad inaugura la Novelle moderna y la lleva hasta el límite de sus posibilidades expresivas creando dos tipos fundamentales, la *Charakternovelle*, donde la confrontación entre individuo y entorno origina el suceso inaudito (*Die Marquise von O...*, *Die Verlobung in St. Domingo*) y la *Schicksalsnovelle*, donde el individuo es sujeto pasivo del acontecimiento (*Das Erdbeben von Chili*, *Der Findling*). Durante el periodo romántico la exigencia formal tiende a relajarse y lo extraordinario se identifica con lo fantástico desatendiendo la irrenunciable vocación realista del género. Pero la disolución formal se agrava en la época de Tieck, la peligrosa conjunción de Novelle y drama produce la *Diskussionsnovelle*, forma narrativa anárquica cuyo único elemento estructural sólido, el *Wendepunkt*, no acierta ya a sostener el andamiaje genérico. No obstante, la recuperación de la esfera de lo cotidiano-verosímil por Tieck abre el camino a un florecimiento del género con Grillparzer, Stifer, Storm o Keller. También Heyse merece un lugar en este parnaso, tras él el naturalismo abre una nueva crisis del género que sólo la obra de Ernst logrará paliar. En definitiva, múltiples son las mutaciones de las formas históricas, pero la esencia de la Novelle se preserva inalterada, tan abierta al pasado de sus ilustres predecesores como al porvenir porque, como forma elemental del relato, responde a una aspiración expresiva elemental en el hombre.

El conjunto de términos, citas y autoridades puestos en juego durante este periodo por la crítica conforma una imagen sorprendentemente unitaria del género. Sorprendente es esa unidad por la escasez de referencias textuales en que se sustenta, en todos los casos vemos cómo los conceptos teóricos se aplican a ejemplos muy concretos, seleccionados de un corpus textual heterogéneo mediante criterios generalmente arbitrarios. Las coincidencias del modelo asumido se refleja en tres niveles:

-La Novelle románica. Como permiten traslucir los planteamientos examinados, la crítica normativa de la época acepta sin cuestionarla la concepción de la Novelle románica que se perfila en el romanticismo, una concepción que se basa en el magisterio de Boccaccio y tiene en Cervantes a su segundo valedor. También en este caso Klein se hace eco del común parecer cuando habla de un modelo boccaciano que se consagra al libre juego habilidoso del relato en sociedad y uno cervantino de raíz más ejemplificadora y moralizante. Todavía Petsch cree necesario advertir que la situación reflejada en el marco del *Decamerón* no debe interpretarse literalmente y que la oralidad de los relatos responde sólo un artificio literario. Aunque Petsch, Pongs o Klein reconocen que muchos de los relatos del *Decamerón* no pasan de meros *Schwank* o *Anekdote*, ello no les impide formular juicios generales sobre el supuesto modelo boccaciano, juicios que prolongan, corrigen o confirman la teoría de Heyse. Así como los asertos sobre la *Falkennovelle* se hacen válidos implícitamente para toda a colección de Boccaccio, la interpretación del *Decamerón* se hace extensible a toda la producción novelística de la romanía.

-La Novelle alemana. Como en el caso de la novela corta románica, el retrato de la Novelle moderna se apoya en el análisis de unos autores asumidos como ejemplares (Goethe, Kleist,...) y la aplicación de unos elementos temático-formales que reciben un valor normativo. Poco importa en este caso que la Novelle moderna sea valorada desfavorablemente (Bruch) o se reivindique su idoneidad (Pongs), en cualquier caso el juicio parte de una concepción dogmática del género que se legitima sobre juicios teóricos dispersos encumbrados a la categoría de preceptos. De esos preceptos se extrae un grupo de elementos que aluden bien al nivel formal de la obra (*Wendepunkt*), bien a su temática (*Realismus, Tragik*) o a su relación con la realidad histórica (*Rahmen*). A partir de aquí el modelo se desarrolla en un doble sentido hacia lo abstracto y lo concreto. Hacia lo abstracto se desarrolla cuando su existencia pretende legitimarse sobre una base antropológica, ya sea arguyendo la tendencia innata del hombre a la relación del hecho inaudito (Klein), ya postulando la hipótesis de una cosmovisión determinada a la que se ajusta el género (Arx). Hacia lo concreto tiende el modelo cuando se intenta conciliar con la multiplicidad de sus concreciones históricas, ya sea hablando de las *Erscheinungsformen* derivadas de una esencia (Klein) o formando tipologías específicas subordinadas al género (la *Schicksalsnovelle* de Pongs).

-La relación entre *Novelle* románica y *Novelle* alemana. Salvo contadas alusiones al *Arme Spielmann* y las protoformas narrativas del medievo alemán, la crítica normativa ve en la novela corta románica la única preceptora directa de la *Novelle* moderna. Se da por sentada una relación genética de continuidad entre los maestros de la novela románica y los grandes nombres de la *Novelle*. Más que de influencia puede hablarse de común pertenencia a una misma forma artística de validez universal, una *Urform des Erzählens* que tendría en la forma románica y la alemana dos formas de manifestación. No todos los planteamientos teóricos comparten el mismo grado de dogmatismo, pero todos asumen una relación de continuidad certificada en la pervivencia de unas constantes temático-formales. Resulta sin embargo a todas luces evidente que la comparación no está cimentada en relaciones probadas de intertextualidad, sino en la inevitable analogía que cabe establecer entre dos formas históricas que comparten un mismo nombre.

1. 2. El primer desmentido

El fácil encadenamiento de presupuestos que forma el horizonte normativo arriba esbozado sufrirá un duro revés cuando su primer eslabón sea seriamente cuestionado. En efecto, la identidad de la *Novelle* alemana se afirma para los autores comentados siempre en referencia a la autoridad de una supuesta forma panrománica, ya sea como variante, decadencia o ampliación de la misma. Faltaba saber si desde su terreno de estudio la romanística confirmaba ese firme presupuesto de la *Novelle* y para desmentirlo contundentemente Walter Pabst contrasta las conclusiones alcanzadas por ambas disciplinas.²⁵ Pabst observa cómo el uso que se hace del término *Novelle* difiere notablemente en ambos campos. Los romanistas sólo aplican el marbete genérico a un ámbito temporal y cultural muy determinado, su objeto de estudio es la novela corta provenzal, la del prerrenacimiento italiano, la del renacimiento tardío francés o la cervantina, pero no la reducción de todas estas manifestaciones a una sola y única forma universal. Precisamente contra el concepto de “forma” se vuelve enérgicamente Pabst, al entender que es responsable de la peligrosa tendencia a la abstracción que obnubila a

²⁵ Walter Pabst, “Die Theorie der *Novelle* in Deutschland (1920-1940)”, op. cit., pp. 81-124.

la germanística y ha contribuido a la creencia en un género universal que sustenta el uso del término *Novelle*. La pluralidad de manifestaciones que alcanza el género desde la literatura provenzal hasta Cervantes desautoriza por completo el uso de un término tan restrictivo y a la vez tan impreciso como el de *Form*.²⁶

Pero además el repaso crítico de Pabst muestra que incluso dentro de estas manifestaciones históricas limitadas resulta más que problemático tratar de uniformizar la producción literaria bajo un solo término genérico. De la novela corta italiana o la francesa pueden como mucho darse rasgos aproximativos, pero no un principio formal estable y definitivo tal y como atestiguan las investigaciones de Auerbach, Spitzer o Krauss. Leo Spitzer²⁷ disiente de Auerbach y de su negación a toda dimensión trascendente de la novela corta prerrenacentista. Para Spitzer ninguna época estaba tan predispuesta al uso de lo simbólico como el medievo tardío y el protagonismo que la novela cede a la realidad más inmediata y terrena no excluye la remisión a un nivel superior de significado. Pero Pabst hace coincidir las posiciones de Spitzer y Auerbach en el principio incuestionable de que la novela corta fue vehículo para la expresión individual antes que constricción de la materia poética en un género normativo. Un vehículo capaz de manifestarse bajo apariencias distintas dependiendo del periodo y sobre todo del autor que se sirviera de ella. Gran importancia reviste asimismo el artículo de Werner Krauss “Novela - Novelle - Roman”,²⁸ donde el autor examina los distintos usos dados a denominaciones semejantes en épocas y tradiciones distintas. En lugar de formular una definición de la novela corta española (es decir de realizar una abstracción sobre el corpus textual al modo de la crítica normativa) se limita reseñar las múltiples acepciones que recibe el término “novela” y a remarcar que sólo tras Cervantes se empieza a asociar a una tradición genérica determinada.

Erich Auerbach incluye en su *Mimesis* un trabajo sobre el *Decamerón* que arranca del análisis de una de las más conocidas narraciones de la colección, un relato que por diversas razones se nos presenta como contrapunto a la *Falkennovelle* de Paul Heyse.

²⁶ “Dieser Vielfalt der Erscheinungen, dieser Dynamik schöpferisch spielender Kräfte, erweist sich der Terminus *Form*, der seit einem halben Jahrhundert die Literaturwissenschaft geherrscht, als rein empirisches und recht unscharfes scholastisches Hilfsmittel.”, *ibidem*, p. 120.

²⁷ Leo Spitzer, “Marie de France. Dichterin von Problem-Märchen”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, num. 50, 1920, pp. 29-67.

²⁸ Werner Krauss, “Novela - Novelle - Roman”, recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, op. cit., pp. 222-238.

La novela cuarta de la segundo jornada refiere la historia del fraile que, sirviéndose de su condición y su astucia, hace creer a una mujer inocente que el arcángel Gabriel se ha prendado de su belleza y desea visitarla de noche, para ser él quien ocupe el lugar de la figura sagrada. Auerbach se lamenta de la suerte final reservada al protagonista cuando éste se limita a repetir la actitud del burlador que sale siempre indemne en las narraciones de Boccaccio. Ello le lleva a preguntarse por la actitud general que sigue el *Decamerón* respecto al conflicto entre instinto natural y fe para concluir la ausencia de todo planteamiento trascendental y de todo orden subyacente en el horizonte estético de la obra. Ni planteamiento moralista ni celebración del amor natural, el *Decamerón* se limita a situar en primer plano el erotismo en medio de un mundo, el del prerrenacimiento, en clara descomposición. Relevante es ante todo que esta falta de unidad ideológica va aparejada a una lógica falta de unidad formal que hace del *Decamerón* un cajón de sastre donde conviven las temáticas y los géneros más dispares: “Boccaccio verzichtet, sobald er die gesamte vielfältige Wirklichkeit des gegenwärtigen Lebens darstellen will, auf Einheit des Ganzen: er schreibt ein Novellenbuch, in dem vieles nebeneinander steht, zusammengehalten nur durch den gemeinsamen Zweck der gebildeten Unterhaltung”.²⁹ Bien se adivina que esta imagen miscelánea rompe con la pretendida uniformidad que la crítica normativa de la Novelle adjudica al *Decamerón*. Si la *Falkennovelle* despertaba la pretensión de localizar un elemento simbólico central que aglutine la totalidad del relato vinculándolo a un plano de significación superior, la falta de una clara construcción ideológica, de una “konstruktiv ethische Kraft” en el relato de Fray Alberto invalida por fuerza esa empresa.

Por su parte Karl Vossler, tras haberse mostrado contrario a la fijación de leyes prescriptivas para los géneros literarios,³⁰ aborda en *Die Dichtungsformen der Romanen*³¹ la novela corta italiana desde su oralidad y como producto de entretenimiento para una sociedad refinada, y ve en Boccaccio al culminador de la tradición iniciada con el *Novellino*. Vossler califica la genialidad de Boccaccio como esencialmente lingüística (“wesentlich sprachliche”), aludiendo con ello a la capacidad del autor para dotar a su creación de inusitada autenticidad y viveza a través del estilo. Por encima de la finalidad aleccionadora de los *exempla* o de la profundidad erudita de

²⁹ Erich Auerbach, “Frate Alberto”, en *Mimesis*, Francke, Bern, 1946, p. 220.

³⁰ Karl Vossler, *Aus der romanischen Welt*, Koehler & Amelang, Leipzig, 1940.

³¹ Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, A. Bauer (ed.), Koehler, Stuttgart, 1951.

Dante, el *Decamerón* encuentra su vocación en el “bel parlare”, en el arte del narrar deleitando a través de una prosa que precisa para su recta apreciación de una elaborada sensibilidad lingüística. Es cierto que Vossler reclama para Boccaccio un magisterio que se extiende por todo el renacimiento y aún más allá hasta la modernidad (“Boccaccios erzählende Kunstprosa bleibt maßgebend bis ins 18. und 19. Jahrhundert herein”³²), pero también lo es que subraya cómo los imitadores del *Decamerón* reducen durante los siglos XV y XVI esa autoridad a un modelo formal esquemático sin entidad conceptual, una fórmula reduplicada hasta el hartazgo donde la finalidad inicial del entretenimiento ha perdido su razón de ser, una carcasa en fin difícilmente conciliable con la concepción de la Novelle renacentista mantenida por la crítica normativa (“Diese Formkunst und Kleinkunst der Erzählung, deren Vater Boccaccio ist, krankt nun aber seit ihrem Anfang an einer gewissen ästhetischen Indifferenz dem Inhalt gegenüber”³³).

Pero el más contundente desmentido de la teoría normativa y su postulada forma panrománica de la Novelle lo realiza el mismo Walter Pabst en su deslumbrante *Novellentheorie und Novellendichtung*.³⁴ A través de un escrupuloso análisis de las tradiciones romances Pabst aísla el conjunto de tópicos teorizantes que acompañan a la novela corta desde sus orígenes para mostrar su total inadecuación con la producción narrativa a la que prestan coartada. Para ello Pabst bucea hasta las formas embrionarias de la tradición genérica, que sitúa en los *exempla*, las novelas de trovadores y las *partias*. Las colecciones de *exempla* latinas como el *Disciplina clericalis*, que debían complementar el ejercicio de las homilias, contenían ya la unión de lo ameno y lo instructivo, así como el deseo de extraer del caso individual una ley general. Las *noveti* trovadorescas perseguían un fin didáctico mediante el entretenimiento y fueron progresivamente abandonando el primero para consagrarse al segundo. Las *partias* o juegos de preguntas y respuestas determinan la situación narrativa del marco, donde también se parte de la discusión en torno a un problema. Estas fuentes llevan a Pabst a reivindicar una tradición oral de farsas en lengua vulgar en los orígenes de la novelística que sin duda tuvo mucha más relevancia que la influencia de formas orientales. Debido a su nulo prestigio, esta tradición precisaba para su fijación por escrito de un ropaje

³² *Ibidem*, p. 310.

³³ *Ibidem*, pp. 310-311.

³⁴ Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antonomie in den romanischen Literaturen*, Cram, de Gruyter & Co, Hamburg, 1953.

normativo donde se vuelven lugar común los mencionados rasgos de la ejemplaridad o el fin instructivo. Pabst muestra cómo bajo el título de hagiografías o biografías de trovadores se presenta una materia narrativa en franca contradicción con su coartada teórica antes incluso de la aparición de la nueva etiqueta genérica. La dificultad de recortar un concepto genérico definido sobre el complejo encuentro de tradiciones que conforma el medievo tardío viene acentuada por el uso indistinto de los términos “fábula” y “comedia“, confusión que se mantiene hasta el prólogo de Avellaneda en la segunda parte del Quijote, donde las *Novelas Ejemplares* son también calificadas como comedias.

Al compilar los tópicos dispersos en el prólogo, el marco narrativo y el epílogo del *Decamerón*, Pabst constata que en lo esencial son sólo continuación de los argumentos teorizantes recogidos por la tradición narrativa anterior: el uso del ejemplo con fin instructivo, la unión de lo útil y lo deleitable, el fingimiento de hechos reales o la fingida modestia de quien confiesa practicar una tan poco respetada ocupación como la de contador de historias, en todos estos rasgos el *Decamerón* no hace sino recrear la doctrina al uso con que necesitaba arrojarse la novelística anterior. Sucede sin embargo que en Boccaccio la contradicción entre ornamento teórico y cuerpo narrativo es tan palmaria, tan evidente el modo en que se quiebra deliberadamente el uso tradicional del ejemplo, que Pabst no tiene escrúpulos en presentarlo como un “traidor contra la ley”. En la respuesta que Boccaccio dirige a sus críticos en el proemio al cuarto día se refiere, entre otros asuntos (tratamiento de materia erótica, asuntos licenciosos inadecuados a su edad, etc), a la *imitatio* defectuosa que se le imputa en el uso de fuentes antiguas. Según Pabst no cabría mayor halago para Boccaccio, cuyo principal logro es precisamente la libre manipulación del material recibido en aras de la libertad creadora. Del mismo modo, la sustitución de la invocación a las musas por una loa a la belleza de la mujer en el epílogo incluye una clara burla al principio de utilidad en la lectura. Pero tampoco la singular e irreverente actitud de Boccaccio frente a la tradición teórica puede extrapolarse a todos los autores de su tiempo:

Was aber die Novellen des *Decamerón* und ihre Eigenart oder Form angeht, deren *Gesetze* wieder zum Gattungsgesetz und zur romanischen Urform erklärt wurden, so hat einerseits der Dichter nie daran gedacht, das Vielfältige und Unterschiedliche als Gattung oder Norm aufzufassen, während andererseits gerade der Kritiker verpflichtet ist, als Interpret von Werk und Rahmen zu erkennen, mit wievielen Kunstgriffen

Boccaccio sich dem Zwang doktrinärer Vorschriften und Einengungen zu entziehen verstand.³⁵

En otros ciclos célebres aparecidos con posterioridad como las *Novelle antiche* se repiten los tópicos del relato útil unido al *bel parlare*,³⁶ pero es a partir del siglo XV cuando el *Decamerón* es reducido a fórmula mecánica, a receta con que los escritores mediocres pretendían asegurarse el éxito. Para autores como Masuccio el *Decamerón* es sólo una colección de relatos ligeros y licenciosos unidos por un marco conversacional. Incapaces de apreciar la riqueza y variedad del *Decamerón*, los preceptistas del *cinquecento* hacen de él una autoridad a imitar revificando así los tópicos que el propio Boccaccio nunca tomó en serio. Pietro Bembo y la necesidad de justificar la lengua vulgar frente a la latina acentúan el peso de la doctrina. Pero el primer texto programático con auténtico valor prescriptivo es el que Castiglione incluye en el segundo capítulo del *Cortesano*. Aquí se retoma la antigua clasificación de la novela planteada por Cicerón y continuada por Pontano, donde se distingue entre la historia larga como creación literaria elaborada, y la corta, equiparada con la invención improvisada, el chiste o la bufa.³⁷ Las jornadas séptima y octava del *Decamerón*, ricas en esta segunda clase de episodios, pasan a eclipsar la totalidad de la colección y a convertirse en modelo de literatura liviana a imitar, modelo que los verdaderos creadores como Bandello se resistirían sin embargo a aceptar.

El panorama esbozado por Pabst hace trizas el sueño normativo de una novela corta panrománica con Boccaccio como modelo definitivo y reduce de hecho al absurdo la pretensión de postular cualquier tipo de modelo formal. En lo que respecta a la novelística española, vimos ya cómo Krauss desautorizaba el uso del término como denominación genérica antes de Cervantes. Pabst muestra por su parte cómo en las *Novelas Ejemplares* los relatos están sólo encaminados a contradecir y ridiculizar la coartada teórica de la colección. La incoherencia de Boccaccio es tildada en Cervantes incluso de hipocresía cuando defiende en el prólogo la ejemplaridad de sus relatos, lo cierto es que el *Coloquio de los perros* puede entenderse como una parodia del uso adecuado de los *exempla*. Aunque el estudio del marco teórico de las *Novelas*

³⁵ *Ibidem*, p. 40

³⁶ Walter Pabst constata cómo el calificativo *bel* termina equiparándose con *bizarro*, extraño, dando así pie a una primitiva formulación del suceso inaudito goetheano.

³⁷ La importancia de esta división en la crítica posterior será evaluada más adelante (ver I - 3. 1.).

Ejemplares debe relegarse para más adelante, es necesario adelantar que Cervantes, y después de él Lope de Vega, se hacen también eco de la clasificación de Castiglione en dos tipos de relatos, clasificación que, como señala Pabst, no puede ser más inadecuada para caracterizar la colección. Como Boccaccio, Cervantes hace libre uso de las fuentes de que dispone (*exempla*, cuentos, novelas italianas, tradiciones orientales, etc) para la creación de una obra singular e irrepetible, como Boccaccio sólo menciona la tradición teórica para burlarse de ella o traicionarla. Semejante actitud respecto a la teoría se descubre también dentro de la literatura francófona en Margerite de Navarra o Lafontaine. Pero nada más lejos de la intención de Pabst que convertir la antinomia entre teoría y creación en ley de aplicación general, este principio es válido para los auténticos creadores que no se dejan cercenar por la doctrina tradicional, los escritores de segunda fila sí aceptan el dictado de la norma como muestran los imitadores de Decamerón en los siglos XV y XVI. Ni la antinomia ni la sumisión son extrapolables como máxima del género, lo cierto es que no hay máxima y mucho menos principio formal alguno que unifique su evolución. Cuando los autores franceses o alemanes intenten siglos más tarde recuperar la propuesta de Boccaccio lo harán al modo de una restauración artificiosa, en ningún caso como continuidad de una forma heredada. También el genio creador que es Goethe se sirve de un hallazgo como material primario para gestar una obra nueva y original en las *Unterhaltungen*:

Was aber im fremden Ornament, in der archaischen Form, in der künstlich übernommenen Erzählhaltung sich präsentierte, hatte mit Boccaccios künstlerischer Gesinnung, mit dem ästhetischen Gewicht seines Rahmens oder seiner einzelnen Erzählungen nichts mehr gemein. Es handelte sich als nicht um ein Jasagen zu einer Gattung und ihrem vorgeblichen Gesetz.³⁸

El ánimo polémico y la reacción contra cierta tendencia imperante en la germanística animan las conclusiones de Pabst pero no oscurecen por ello la trascendencia y envergadura de sus resultados. Desmontando todos los puentes teóricos que podían aventurar una supuesta unidad formal para las diversas manifestaciones de la narrativa románica, le es hurtada a la crítica normativa la base de su legitimación. Así las cosas, queda desautorizado cualquier planteamiento genérico para abordar el estudio de una tradición narrativa que sólo admite el estudio aislado de los textos en relación con la personalidad creadora de su autor, “so muß sie sich jedem Versuch einer

³⁸ *Ibidem.* p. 238.

gattungsgeschichtlichen Darstellung der Novellistik in den Weg stellen”.³⁹ De acuerdo con la frase que terminaría erigiéndose en lema de la crítica más escéptica “es gibt weder die *romanische Urform* der Novelle noch *die Novelle* überhaupt. Es gibt nur Novellen”, es decir, sólo hay una multiplicidad de textos que en diferentes épocas y por diferentes razones han sido calificados como Novelle y no una unidad conceptual que permita discernir en todos una sola forma. Una vez demostrada lo falaz de una pretendida forma panrománica, la Novelle moderna queda desenmascarada como una simple abstracción teórica, un conglomerado conceptual erigido sobre la nada. El golpe asestado a la teoría moderna de la Novelle es de tal envergadura que no debe extrañar el que las conclusiones de Pabst no pudieran ser asimiladas de inmediato y sólo progresivamente fueran integradas en la discusión teórica.

1. 3. La revificación del debate

El contundente desmentido de la romanística a los presupuestos de la crítica normativa, habría bastado para provocar una importante merma en el debate en torno a la Novelle, lejos de ello la intensidad de la discusión se incrementa sensiblemente durante las décadas de los cincuenta y sesenta, hasta el extremo de que ningún otro género del XIX alemán despierta un interés semejante. Esta revificación del interés y la controversia se entiende fácilmente porque la aportación de Pabst, no pudiendo ser asimilada en su totalidad, sí fuerza un replanteamiento de los presupuestos vigentes hasta el momento. Ello implica que, sin renunciar a la realidad de un concepto genérico con entidad propia, se impone la necesidad de abordar su estudio desde una verdadera dimensión histórica, atendiendo a la singularidad del género en su manifestación como forma decimonónica de la literatura alemana, y a su relación concreta con el marco estético y social en que surge y se desarrolla. Huelga decir que la reorientación histórica no fue inmediata ni completa la renuncia a conceptos normativos y simplificaciones abstractas, pero en cualquier caso quedaba patente que ya no podrían ignorarse las consecuencias del nuevo planteamiento crítico.

Así lo vemos demostrado incluso en los autores que mantienen un enfoque

³⁹ *Ibidem*, p. 245.

inequívocamente normativo como es el caso de H. O. Burger. Su artículo “Theorie und Wissenschaft von der deutschen Novelle”⁴⁰ repasa una vez más los tópicos de la teoría para acabar esbozando una propuesta propia tal y como hiciera cuarenta años antes Oskar Walzel. Burger no evita recurrir a la teoría normativa más ortodoxa, apoya su definición en la *Begebenheit*, el *Rahmen* o el *Falken* e incluso se sirve de la tan connotada distinción entre *Wesensform* y *Erscheinungsform*. Pero, a diferencia de Johannes Klein, Burger entiende que, de todos los elementos constitutivos del género, sólo el suceso central y el marco pertenecen a la forma esencial. El *Falken* de Heyse (o el *Symbol* de Pongs) no es de presencia obligada aunque se le relacione directamente con las Novellen más logradas. Burger basa su afirmación en que la forma primigenia de la Novelle nace de la situación elemental que se produce al narrar una historia frente a un auditorio, mientras que la transformación simbólica de la materia narrativa es producto de su concreción en la literatura alemana. La causa de este giro está en el punto de partida del autor, que reconoce una diferencia cualitativa esencial entre la tradición románica y la decimónica: “Ohne Zweifel entfernt sich die deutsche Novelle mit der Vertiefung des Welt- und Menschenbilds weit von der Novellenform, wie sie Boccaccio verwirklicht hat”.⁴¹

Sin duda la consecuencia más palpable del revés infringido por la romanística a la teoría del género es la creciente tendencia a reducir el objeto de estudio a la Novelle moderna y a interpretar los elementos configuradores de ésta en relación con su contexto histórico-cultural. Es cierto que esta tendencia adoptada por la crítica no llega a asumir en su totalidad las consecuencias del desmentido implícito en la crítica de la romanística, que el cuestionamiento de una Novelle panrománica no sólo pone en entredicho la relación genealógica de ésta con la Novelle decimonónica, sino también el criterio fundamentador de una forma moderna, pero cuando menos se abandonan las pretensiones de universalidad y se abren vías para la renovación del debate. Sea o no consecuencia de la falta de un lastre dogmático, como a menudo se ha sostenido, lo cierto es que la crítica anglosajona se muestra pionera en el estudio de la Novelle

⁴⁰ H. O. Burger, “Theorie und Wissenschaft von der deutschen Novelle”, *Der Deutschunterricht* num. 3-2, 1951, pp. 82-98.

⁴¹ *Ibidem* p. 86. Del mismo modo Burger persiste en considerar a Boccaccio modelo definitivo de la Novelle románica pero a la vez reconoce que el mismo *Decamerón* rompe en su disparidad ese modelo formal.

alemana desde el punto de vista de su singularidad histórica. Ya E. K. Bennett⁴² se pregunta por la recurrencia de una determinada temática en la *Novelle* moderna, que él resume como la injerencia de lo inesperado en la suerte del individuo. Bennett desacredita a Heyse como teórico en beneficio de la subjetividad indirecta de Friedrich Schlegel. Mantiene, como ya hiciera Hirsch, que la *Novelle* es un género épico en el que se realiza a la perfección la síntesis entre la objetividad del drama y la subjetividad de la lírica, síntesis que se concreta en la pasividad del sujeto frente al suceso que le acomete. El interés por el suceso inaudito se traduce en su centralidad estructural y en la consecuente selección de la materia narrativa que diferencia a la *Novelle* del cuento. En definitiva, Bennett usa un procedimiento de derivación de la fórmula mínima *suceso inaudito* similar al que Bernhard von Arx usara con la fórmula *Erzählung mittelbarer Länge*, pero no aspirando a fijar una definición cerrada, sino tan sólo a formular un punto de partida con el que abordar el análisis de textos desde el respeto a su individualidad histórica. Por su parte Walter Silz⁴³ afianza la polaridad objeto-sujeto en el contexto teórico del diecinueve para concluir que la *Novelle* tiende necesariamente al realismo. Es en el realismo poético y su búsqueda del equilibrio entre lo ideal y lo fáctico donde mejor ve realizadas sus aspiraciones el género. La *Novelle* alterna una orientación realista en su materia y una forma de representación subjetiva que parte de una cuidada elaboración artística. Silz es el primero en establecer el paralelismo entre la estructura bipolar de Schlegel y el compromiso estético de la literatura alemana tras el periodo *Vormärz*. En efecto, la versión domesticada del clasicismo hegeliano que gana cuerpo con Friedrich Theodor Vischer y Otto Ludwig y se cimenta en la síntesis entre una materia narrativa extraída de la realidad inmediata y el intento de dotar a la misma de una unidad artística profunda, coincide con el inicio de la edad dorada del género, si nos atenemos al rango de clásicos que terminarían adquiriendo autores como Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer o Theodor Storm. Silz pretende solucionar el problema de la entidad del género reduciendo su vida natural a los dos segundos tercios del siglo. Goethe es definitivamente descartado al considerársele un epígono de una tradición anterior, Kleist destacado como precursor, la vocación realista, la centralidad del suceso y el giro imprevisto seleccionados como los únicos rasgos

⁴² E. K. Bennett, *A History of the German Novelle*, revisada y prolongada por H. M. Waidson, Cambridge at the University Press, Londres, 1965.

⁴³ Walter Silz, *Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1956 y "Geschichte, Theorie und Kunst der deutschen Novelle", *Der Deutschunterricht*. num. 11, 5, 1959, pp. 82-100.

identificativos del género y su lento declive se explica históricamente como una consecuencia necesaria de los presupuestos naturalistas e impresionistas, que empiezan a disolver la creencia en una construcción firme y cerrada de la realidad.

El planteamiento de Silz se ve refrendado por quienes abordan el género desde una panorámica histórica más amplia. Friedrich Sengle⁴⁴ confirma el espectro temporal escogido por Silz al mostrar la ausencia de una conciencia generica antes de la *Biedermeierzeit*. Si por algo se caracteriza el periodo entre 1820 y 1840 es por la arbitraria aplicación del marbete genérico a composiciones de toda suerte y condición, en consonancia con la explosión editorial que sufre el relato breve gracias a la implantación de los nuevos medios de difusión. Ni Schlegel ni Goethe ni Tieck llegan a imponer con sus definiciones una concepción cabal del género ni a deslindar con verdadera eficacia los términos *Novelle* y *Roman*. También Fritz Martini⁴⁵ desarrollará y ampliará en una serie de importantes trabajos la relación directa entre realismo alemán y *Novelle*. Martini se marca el doble objetivo de la limitación y la delimitación; por un lado es preciso concretar el arco temporal del género entre 1850 y 1890 para alcanzar con un mínimo de garantía un enfoque unitario del género, por el otro resulta necesario concretar de una vez donde se sitúa la frontera entre la *Novelle* y otros géneros narrativos, en especial la *Erzählung*. En opinión de Martini el éxito de la *Novelle* en el ecuador del siglo es fruto de la reacción contra la libertad formal propugnada por el *Junges Deutschland*. A partir del 48 se extiende la voluntad de devolver a la obra literaria su unidad artística sin renunciar al interés por la realidad contemporánea. Para Martini nada podía satisfacer mejor esta demanda que un tipo de relato centrado en un suceso aislado y referido por la voz del narrador a través de un marco. Narrador, marco y suceso propician una representación indirecta que acentúa la ilusión de realidad, al tiempo que proporciona al relato una elaboración subjetiva y dota al texto de una construcción unitaria y centralizada a la que había ya renunciado el *Roman*. La construcción unitaria no implica empero simplificación idealista, la *Novelle* reproduce

⁴⁴ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848*, vol. 2, Metzler, Stuttgart, 1971, pp. 24-26 y 976-981.

⁴⁵ Fritz Martini, "Die deutsche Novelle im bürgerlichen Realismus. Überlegungen zur geschichtlichen Bestimmung des Formtypus", *Wirkendes Wort*, num. 10, 1960, pp. 257-278. "Deutsche Literatur in der Zeit des bürgerlichen Realismus. Ein Literaturbericht", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 34, 1960, pp. 581-666. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898, Epochen der deutschen Literatur, Geschichtliche Darstellungen*, vol. 5, 2, Metzler, Stuttgart, 1962.

el suceso aislado en su fragmentación aunque con frecuencia implique la presencia de lo incomprendible o lo irracional. Tanto por su amplitud de horizontes en la aceptación de temas que no excluyen lo numinoso o lo enigmático como por su capacidad para dotar a ese abanico temático de una trabazón interna merced a la polaridad objeto-sujeto, la *Novelle* resume las aspiraciones estéticas de una época y triunfa sobre los demás géneros y subgéneros decimonónicos. Confluyen en ella, además del interés por el mundo fáctico, el interés por la necesaria percepción individual de ese mundo y, con ello, la indisoluble imbricación de vida y arte que resume el ideal creador del momento: "Die *Novelle* wurde, in ihrer Bemühung um eine möglichst grosse gegenseitige Annäherung von Kunst und Leben, die Form, in der sich das Spezifische und Krisen dieser Welt- und Selbsterfahrung künstlerisch am meisten unmittelbar und geformt ausdrücken könnte."⁴⁶

La imposibilidad de reflejar la creciente complejidad del mundo moderno a través de un sistema cerrado y homogéneo impide construir para la obra de arte un sentido unitario más allá del suceso aislado en que se inspira la *Novelle*. Ello provoca situaciones contradictorias en los autores que, como Keller, intentan dotar a su obra de un sentido global que sobrepase el relato aislado mediante el marco narrativo con que acompaña sus colecciones de *Novellen*. Martini destaca las *Züricher Novellen* como ejemplo de lo infructuoso y anacrónico de semejante propósito. Si alguna tendencia marca la evolución del género es la interiorización de la trama, lógica consecuencia del protagonismo que gana la psicología del personaje. El suceso inesperado se traslada del horizonte fáctico al mundo de los afectos, el espacio de la trama pasa al interior del carácter, lo inaudito o extraordinario se sitúa antes en un comportamiento, reacción o actitud que en la súbita inflexión del destino. Dentro de esta evolución, Martini conserva el *Wendepunkt* como elemento estructural pero referido ahora a las relaciones de causalidad que rigen la construcción del personaje.

Pese a que Martini se cuida de delimitar escrupulosamente su objeto de estudio para sortear los peligros de la crítica normativa, su definición traza una completa imagen temático-formal que remarca la diferencia respecto a otros géneros. Otras propuestas del momento se centran también en la *Novelle* decimonónica, pero parten de una base

⁴⁶ Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898*. op. cit., p. 389.

teórica harto más tenue e imprecisa, lo bastante maleable como para poder ser aplicada a las producciones más dispares. El núcleo teórico puede consistir de hecho en un sólo elemento, ya sea temático o estructural. Es el caso de Josef Kunz y Hellmuth Himmel, cuyas panorámicas históricas se presentan como sendas síntesis de las perspectivas empírica y formal. En su amplia obra dedicada a la *Novelle*⁴⁷ del siglo XIX Kunz se muestra abiertamente remiso a falsear la diversidad de manifestaciones narrativas en aras de una construcción unificadora, pero no renuncia a rastrear un común elemento en el conflicto en torno a la ley. Tomando como referencia una cita de Paul Hankamer⁴⁸ entiende que tanto el marco del *Decamerón* como el de las *Unterhaltungen* tienen el común propósito de afianzar el orden de una forma artística contra las fuerzas del caos que amenazan a una comunidad. Para Kunz descansa ya aquí embrionariamente el conflicto central en torno al cual se desarrollará el género, la tensión creada entre dos principios antitéticos, el legislador y el destructor, este último representado en los relatos de Goethe por la muerte y el amor pasional. La encarnación de los principios opuestos variará en cada autor y periodo, su disposición antagónica perdurará sin embargo en las décadas posteriores. En el relato-marco al *Phantasus* de Ludwig Tieck se reproduce la situación conversacional del *Decamerón* y las *Unterhaltungen*, pero con notables diferencias. Ya no existe una representación concreta de la amenaza externa, pero sí se alude al peligro que reposa en las fuerzas elementales de la naturaleza, varios de los relatos incluidos en la colección (*Der blonde Eckbert*, *Runeberg*) reproducen también esa presencia tangible. Muchos de los temas típicamente románticos ofrecen variaciones en la representación de lo *Unbedingt*, así ocurre por ejemplo con el conflicto entre vida burguesa y arte (prolongado desde Wackenroder hasta Thoman Mann), donde el segundo persigue justamente superar y desbordar el ánimo ordenador de la vida ordinaria (como sucede en *Don Juan* de Hoffmann). Kunz basa pues su estudio en las distintas fases histórico-literarias del XIX para acabar constatando en la segunda parte de su investigación⁴⁹ que es con el realismo tardío cuando la *Novelle* encuentra finalmente el marco en el que mejor y más plenamente se realizan sus presupuestos. La tensión dialéctica que se establece entre el sistema ordenado en que se

⁴⁷ Josef Kunz, *Geschichte der deutschen Novelle vom 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, en W. Stammler, *Deutsche Philologie im Aufriss*, Berlin, 1969. El mismo texto apareció sustancialmente modificado bajo el título *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*, Grundlagen der Germanistik, num. 2, Berlin, Erich Schmidt, 1966.

⁴⁸ Paul Hankamer, *Spiel der Mächte. Ein Kapitel aus Goethes Leben und Goethes Welt*, el fragmento está recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, op. cit., p. 245.

⁴⁹ Josef Kunz, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Erich Schmidt, Berlin, 1978.

afianza la sociedad burguesa y las fuerzas elementales (ya sean de la naturaleza, psicológicas o irracionales) que exceden su ámbito regulador ofrece una perfecta materia prima al género. Cabe distinguir sin embargo los autores que sólo torpemente intuyen esa configuración histórica (Paul Heyse u Otto Ludwig) de los que aciertan a dar una cabal representación de la misma, caso de Gottfried Keller o Theodor Storm. A esta clase de planteamiento podría reprocharse que, como la crítica posterior ha demostrado, resulta peligroso manejar como piezas independientes y unitarias las etiquetas de lo clásico, lo romántico o lo realista en la enmarañada complejidad que compone la narrativa alemana del XIX. Pero no puede pasarse por alto que el interés de Kunz estriba más bien en mostrar la pluralidad de aspectos que adquiere el conflicto central de la *Novelle* refractado en la lente de cada periodo histórico.

Es preciso señalar que, en contra de lo que pueda parecer, la exposición de Kunz rechaza apoyar su discurso en una mera abstracción conceptual, constantemente su análisis desciende al detalle concreto y destaca los aspectos del relato que mejor lo individualizan al tiempo que lo insertan en la serie de una evolución continua. En la selección de estos rasgos se hace evidente la influencia de los estudios estructurales sobre la construcción del relato que bajo el magisterio de Lämmert o Stanzel estaban dejando una profunda impronta en la crítica de la época. Kunz analiza por ejemplo la función especial que recibe la alternancia de relato y escena (*Bericht* y *Szene*), no ya sólo en la *Novelle* como totalidad, sino en las distintas fases de evolución de la misma. Kunz atribuye a la *Novelle* clásica una clara distinción entre las formas de representación narrativa y escénica; el relato respondería a la voluntad objetivadora del género mientras que la escena se limita a los momentos destacados de inflexión en la trama. Con el romanticismo la reducción de la distancia objetivadora hace que la escena desborde una función tan restrictiva. Más adelante tendremos ocasión de comprobar hasta qué punto se malinterpreta a Lämmert cuando se describe el género a partir de determinados rasgos discursivos al tratarse de dos niveles de referencia claramente delimitados. En defensa de Kunz cabe decir que aunque en ocasiones incurra en esta confusión, sus indicaciones estilísticas sobre rasgos aislados del relato resultan a menudo esclarecedoras para iluminar importantes aspectos en la obra como creación individual..

Geschichte der deutschen Novelle de Hellmuth Himmel constituye acaso el más completo y meticuloso estudio histórico de la Novelle alemana. En las antípodas de la arbitrariedad selectiva que caracteriza a tantos comentaristas, Himmel reseña en su trabajo una ingente cantidad de producciones sin camuflar su clara heterogeneidad. El capítulo inicial plantea, de forma análoga a Kunz, un intento aproximativo de definición que no desentone con la disparidad de los textos comentados, ello le obliga a realizar una cuidadosa poda de los conceptos normativos para alcanzar una base descriptiva sólida. En ese procedimiento de descarte Himmel abogará por quedarse con la centralidad del evento como elemento estructural estable,⁵⁰ el rasgo que había sido adelantado ya por A. W. Schlegel y Ludwig Tieck bajo el nombre de *Wendepunkt*, pero que habría adquirido su más feliz formulación con Theodor Mundt y su definición de la Novelle como círculo en el que todos los puntos guardan una relación equidistante respecto al centro.⁵¹ La teoría radial de la Novelle es destacada por Himmel en detrimento de otras construcciones abstractas más elaboradas, de ella cabe deducir el tratamiento selectivo que recibe el material narrativo en la Novelle y las innumerables posibilidades de su elaborada construcción formal. Es de destacar sin embargo que Himmel se guarda mucho de alegar concretas razones sociológicas, psicológicas o filosóficas para explicar la predilección por el suceso aislado, quizás a causa de su deliberada renuncia sistemática no se siente obligado a corroborar con excesivo celo lo acertado de su hipótesis teórica en el comentario concreto de los textos.⁵² Himmel esboza dos tipos esenciales para la Novelle alemana que se prolongan a través de sucesivas mutaciones a lo largo del siglo. Uno parte de Goethe, pero no de las *Unterhaltungen*, donde el autor de Weimar se habría limitado a continuar el modelo anecdótico de la Novelle románica, sino de *Die Wahlverwandschaften* y la *Novelle*, donde el desarrollo del carácter sobrepasa el interés de la simple anécdota narrativa y el relato alcanza por medio del símbolo una unidad artística profunda. A esta unidad

⁵⁰ Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit, p. 37 y ss.

⁵¹ “Wenn der Roman ein ganzes, in allen seinen Theilen, auch dem Verlaufe der Zeit nach erschöpftes Leben zur Anschauung bringt, und man ihn mit seinen im Fortschritt der Zeit sich aneinander reihenden Begebenheiten einer Linie vergleichen kann, die sich in einer geraden Richtung und allmählicher Verlängerung fortbewegt, so erscheint die Novelle dagegen mehr einer Cirkellinie gleich, die sich selbst zusammengeht, und die bestimmteste Beziehung auf ein gewisses Centrum hat, um dessen willen sie da ist und ihren Lauf vollführt”, Theodor Mundt, *Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerkes im Lichte unserer Zeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966 (ed. facsimil, 1845), p. 342.

⁵² En un trabajo posterior Himmel sí llevará a cabo una escrupulosa aplicación de su esquema: Hellmuth Himmel, *Achim von Arnims "Toller Invalide" und die Gestalt der deutschen Novelle, Versuch einer literarischen Grundlegung*, ed. del autor, 1967.

morfogenética enfrenta Himmel la unidad dialéctica de Kleist, donde la línea argumental crea una red de relaciones y correspondencias en torno al punto central. El tipo goetheano es más abierto y próximo al *Roman*, su continuidad se hace patente en especial durante la *Biedermeierzeit* y llega a su techo con Stifter, el de Kleist tiene por pilar la construcción de la trama y sus epígonos son también rastreables a lo largo de todo el siglo. Como Martini, Himmel describe el surgimiento y la decadencia de la Novelle a partir de los parámetros históricos de los que participa.

La imagen de la circunferencia radial de Himmel se ve refrendada por otros autores que aspiran también a aislar los componentes estructurales del género para dotarle de una terminología actualizada, en un esfuerzo que en la mayoría de casos se limitará sin embargo a renombrar viejos tópicos. Para Arno Mulot⁵³ la aparente linealidad que marcan el comienzo y el fin de la Novelle oculta un secreto orden compositivo en el que todos los puntos guardan la misma distancia respecto al centro: “den unausgesprochenen Sinnbezügen nach ist die moderne Novelle gleichsam in jedem Augenblick dem Ziel gleich nahe”.⁵⁴ Nino Erné⁵⁵ hablará de un punto que condiciona cada motivo, frase y palabra de la Novelle dibujando con su orden radial una cuidada interdependencia estructural que pasa desapercibida bajo la aparente espontaneidad.⁵⁶

Como vemos, el giro provocado por el desmentido de la romanística se refleja ante todo en dos ejes fundamentales sobre los que pivota la discusión genérica, el cuestionamiento del vínculo genealógico entre la Novelle románica y la moderna, y la reformulación (o readecuación) de los elementos temático-formales sobre los que aún es posible abordar una definición de la Novelle alemana. Ambos propósitos parecen entrecruzarse en Himmel, que por una parte usa el enfoque diacrónico para cuestionar los tópicos fijados por el canon normativo y por el otro propone como alternativa un elemento estructural más sólido y a la vez más flexible. En el mismo sentido, veremos aparecer simultáneamente otras propuestas que buscan reformular críticamente los

⁵³ Arno Mulot, “Die Novelle und ihre Interpretation“, *Der Deutschunterricht*, num. 3, 2, 1951, pp. 3-17.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁵ Nino Erné, *Kunst der Novelle*, Limes, Wiesbaden, 1967, p. 54.

⁵⁶ También en Manfred Schunicht (“*Der Falke am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses*“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, num. 41, 1960) se repetirá el contraste entre ilusión de naturalidad formal y oculta teleología en la elaboración y disposición de los elementos narrativos, un contraste que se superpone al ya conocido entre la objetividad del suceso y la subjetividad de la construcción artística.

viejos tópicos del canon normativo a la luz de criterios más fundamentados, en consonancia con el creciente interés de la teoría literaria por la tipología del relato. En este contexto, el marco narrativo se convierte en objeto de intenso comentario por cuanto parece el único elemento objetivo del referente boccaciano cuya pervivencia cabe constatar en numerosas producciones contemporáneas, tras la desarboladura del dogma normativo efectuada por la romanística.⁵⁷ Las soluciones aportadas a estas cuestiones evidencian la agudizada prolongación del debate entre las concepciones universalizantes y las históricas. Lutz Mackensen⁵⁸ se muestra abiertamente partidario de la *Novelle* como tipo narrativo (*Erzählart*) antes que como forma elemental del relato (*Urform des Erzählens*), entiende que los tres criterios que de forma tradicional defienden la universalidad de un género (denominación, origen y evolución) se apoyan en presupuestos erróneos y analizados de cerca no permiten aventurar la común filiación de las variantes históricas a un mismo modelo formal. Cabe pues preguntarse qué legitima todavía el uso de una misma denominación genérica, en opinión de Mackensen lo que resta del referente boccaciano es la narración del suceso inaudito, pero no tanto en lo que se refiere al suceso mismo sino en el modo de referirlo. Esa forma de representación narrativa que distingue a la *Novelle* estaría caracterizada por la discreción y la distancia. La discreción (*Unaufbringlichkeit*) origina una tensión entre la aparente función de entretenimiento que guía el relato y la secreta planificación que coordina todas sus partes y se concreta en el uso recurrente del símbolo. La actitud de distancia conoce diversas modalidades (ironía en Schlegel, *Diskussionsnovelle* en Tieck) y es en realidad una consecuencia directa de esa discreción que permite situar en perspectiva el suceso narrativo gracias fundamentalmente al relato-marco. Vinculado al marco aparece sin embargo también el valor conversacional de la *Novelle* románica, un valor indisociable de su raigambre histórica que lleva a cuestionar la pervivencia del género una vez fenecidas las condiciones socio-culturales del renacimiento.⁵⁹ En opinión de Mackensen, el valor conversacional (*Gesprächwert*) de la *Novelle* habría podido revivir en el XIX gracias al surgimiento de *Novellenkreise* que emulan los factores de gestación de la *Novelle* románica.⁶⁰ También para Rafael Koskimies⁶¹ el

⁵⁷ No en vano el propio Pabst se muestra defensor del marco como elemento aglutinador de la *Novelle* románica o al menos de muchas de sus manifestaciones.

⁵⁸ Lutz Mackensen, "Die *Novelle*", *Studium Generale* num. 11, 1958, pp. 751-759.

⁵⁹ Del valor conversacional deriva Mackensen otros rasgos conformadores del género como la oralidad, la brevedad, el entretenimiento y la forma cerrada (*Ibidem*, pp. 756-759).

⁶⁰ La constitución de estos "círculos de creadores" que propician la supervivencia del género dista

principal elemento distintivo de la *Novelle* se localiza en el marco narrativo, poco importa que en las colecciones de *Novellen* modernas dicho marco no esté explícitamente representado, en la pluralidad de voces que contempla la serie de *Novellen* modernas se recupera el rasgo esencial del marco bocacciano: el recurso a un narrador múltiple que persigue entretener al lector antes que aleccionarlo.⁶²

Fritz Lockemann⁶³ concede asimismo un lugar preponderante al marco en su planteamiento, marco y materia narrativa mantienen una tensión entre orden y caos que atraviesa toda la historia de la *Novelle*. Como Koskimies, defiende la existencia del marco incluso allí donde no se hace explícito, como correlación inmanente de principios opuestos. Su enfoque tiende sin embargo hacia un mayor dogmatismo y demuestra la pervivencia de los postulados normativos después del desmentido románico. Lockemann se propone derivar todos los elementos estructurales y temático-formales del marco narrativo para mostrar que la materia abordada por el género es indisociable de una configuración formal básica. Aunque su concepción del *Rahmen* tiene como referente la función social del marco cortesano en la *Novelle* románica, su estudio se limita a la *Novelle* moderna. En ésta los *Wendepunkte* son los puntos centrales de intercesión donde se resuelve el conflicto entre el caos desbordante (encarnado normalmente en el efecto destructivo del destino, el azar, o en unas incognoscibles fuerzas superiores) y la tendencia innata de la *Novelle* a imponer una forma de orden. Los *Wendepunkte* se relacionan directamente con el marco narrativo, donde se concentra el poder de la *Novelle* para instaurar la ley en lo informe-caótico y el símbolo central recibe su significado del modo en que se fija esta relación. Lockemann se esfuerza en interconectar los elementos de su teoría para evidenciar su mutua necesidad, negarles un valor arbitrario y afirmar su dependencia del marco como pieza central que sostiene el edificio. Una pieza que, recordémoslo, en la gran mayoría de los casos ni siquiera está presente de forma explícita en el texto. La formulación de su teoría permite

mucho de quedar aclarada por el autor, en última instancia puede adivinarse en ella otro subterfugio con el que levantar un puente entre la tradición románica y la moderna.

⁶¹ Rafael Koskimies, "Die Theorie der *Novelle*", *Orbis Litterarum* num. 14, 1959, pp. 65-88.

⁶² Koskimies postula un "marco ideal" que sobrevive al "marco real" y dota de verdadera unidad al género más allá de sus mutaciones. En la literatura moderna el "marco real" habría desaparecido por considerarse superfluo (*Ibidem*, pp. 70-71). Dado que el propio Koskimies reconoce que la pluralidad de voces no es privativa de la *Novelle* y aparece con frecuencia en el *Roman* (desde el *Quijote* hasta el *Wilhelm Meister*), no es aventurado afirmar que aquí se adelanta lo que la crítica bakhtiniana posterior acuñaría como dialogismo.

⁶³ Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, Max Hueber, Munich, 1957.

establecer a continuación una tipología de Novellen a partir del marco narrativo (marco grupal o unitario, funcional o justificativo, cerrado o abierto si incluye al lector, etc...) que se corresponderá con las diferentes fases de la Novelle alemana durante el siglo XIX. Es interesante comprobar cómo los presupuestos de Lockemann son tan marcadamente esencialistas que le llevan a ver como genero mas cercano a la Novelle no el *Roman* ni la *Erzählung* o el drama, como podría colegirse de los rasgos textuales externos, sino la *Ballade*, porque encarna en su identidad la inconfundible alianza de lo numinoso y lo misterico. Únase esto al protagonismo concedido a un elemento virtual como el marco para entender la deliberada parcialidad de un procedimiento que quiere fijarse en lo invariable del genero por encima de sus variantes históricas. En el estudio de un sólo elemento genérico como es el marco narrativo vemos resumida la contraposición entre constantes estructurales y variables históricas que guía el debate crítico.

Pero la constante oscilación entre los enfoques histórico y normativos se produce a menudo en el seno de una misma propuesta dificultando más aun si cabe la clara delimitación del debate. En un artículo frecuentemente citado Manfred Schunicht⁶⁴ se sirve del método histórico-crítico para desautorizar de una vez por todas el valor de Ludwig Tieck y Paul Heyse como referencias teóricas. Ante todo, supone un craso error la aceptación irreflexiva del término *Wendepunkt* teniendo en cuenta que su uso por parte de Tieck responde a referencias del todo personales, concretamente a la poderosa influencia de Solger en su última obra. Tieck concibe una construcción de lo real en correspondencia con el pensamiento de Solger, donde lo fantástico o extraordinario (*Wunderbar*) tiene la facultad de hacerse presente en contadas ocasiones para permitir el acceso momentáneo del hombre a un orden superior. Con el *Wendepunkt* Tieck habría querido designar esos puntos de intercesión entre dos planos que centran muchas de sus últimas Novellen, es decir, se trataría en realidad de un elemento temático y no estructural, circunscrito a su obra y aun a una sola parte de ella. La posterior asimilación del *Wendepunkt* como elemento formal constituyente del género falsifica su naturaleza y constriñe su sentido, y es en cualquier caso resultado de una desacertada descontextualización del término.⁶⁵ Igual de tajante se muestra a la hora de cuestionar el

⁶⁴ Manfred Schunicht, "Der *Falke* am *Wendepunkt*. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses", op. cit., pp. 44-65.

⁶⁵ "Die Isolierung des Wendepunktes aber verfälscht den Begriff zum formaltechnischen Trick,

alcance normativo del prólogo de Heyse al *Novellenschatz*. Al destacar el motivo del halcón en el noveno relato del quinto día del *Decamerón* Heyse no habría tratado de implementar la exigencia de un símbolo central para la *Novelle*, sino simplemente de subrayar su acierto, la postulación de una *Falkentheorie* a partir de un comentario aislado excedería en todo caso el propósito de las palabras originales. Schunicht publica su artículo en 1960, por entonces Tiek y Heyse son las dos autoridades más recurrentes en el debate genérico, con su desautorización Schunicht critica la mecánica transmisión de conceptos teóricos. Sin embargo, en la segunda parte de su trabajo, busca una contrapartida conceptual a su crítica en Friedrich Schlegel, autor que había ido ampliando su eco en los últimos años. Tras el testimonio precursor de Hirsch, las apelaciones de Bennett, Silz, Martini, Wiese o el propio Schunicht a la *indirekte Subjektivität* contribuirían a colocar a Schlegel en el centro del debate y espolear el interés por las posibilidades que ofrecía para la exploración del género el binomio subjetivo-objetivo. Importa reseñar a este respecto que durante el periodo que nos ocupa los estudios sobre realismo literario habían experimentado un renovado impulso gracias en buena parte a la reinterpretación filosófica y estética de estos conceptos.⁶⁶ Es razonable entender que su cabal aplicación a la *Novelle* pudiera iluminar ese indisoluble vínculo del género con el realismo poético que ya sostenía Silz. En el trabajo de Schunicht el binomio ontológico subjetivo-objetivo es trasladado a la categoría esencialmente narrativa de la distancia. El peculiar tratamiento de la materia narrativa en la *Novelle* se manifiesta en la doble perspectiva en la que se sitúa al lector, por un lado el relato apela a su plena identificación inmediata, por el otro el narrador, sirviéndose de diversos procedimientos (fundamentalmente el marco del recuerdo y el artificio del narrador externo), crea una distancia de aparente objetividad que proporciona el acceso “indirecto” al relato. Pero además la *Novelle* se caracteriza por alternar una cuidada construcción de la trama y una elaborada teleología con una apariencia de espontaneidad en el acaecer, ambos extremos pueden coincidir gracias al recurso del azar, que viste como casual lo que responde a una planificación meticulosa. Con razón afirma Pohlheim que Schunicht termina traicionando sus propios preceptos y sustituyendo una construcción abstracta por otra para demostrar la infiltración del

sie verengt Tiecks Hinweis auf das Wunderbare zu einem vagen Vergleich mit dem Märchen” (*Ibidem*, p. 52).

⁶⁶ Ver la panorámica que ofrece Fritz Martini en "Deutsche Literatur in der Zeit des *bürgerlichen Realismus*. Ein Literaturbericht" (op. cit., pp. 581-592), donde comenta en extenso las aportaciones de Georg Lukács y Richard Brinkmann a la discusión.

normativismo descriptivo en planteamientos eminentemente históricos. Lo más relevante con todo de la propuesta de Schunicht, es que, con mayor o menor fortuna, somete la subjetividad indirecta de Schlegel a un proceso de fundamentación crítica análogo al ensayado por Himmel con la centralidad del suceso, por Koskimies con el marco narrativo o por Wiese con el *Symbol*. Entronca, en suma, con un esfuerzo general por adecuar los tópicos asociados a la *Novelle* a las pautas fijadas por la moderna teoría de los géneros.

De los autores que intervienen en el periodo álgido del debate Benno von Wiese es acaso el que mayor consenso logró alcanzar y más eco dejó en la discusión posterior. En realidad, su aportación a lo ya esbozado es mínima y su principal mérito radica en haber elaborado una apropiada síntesis de los extremos normativo e histórico con claro predominio del segundo. En la primera parte de su *Die deutsche Noevelle von Goethe bis Kafka*⁶⁷ se confronta, como otros antes que él, con el reto de ofrecer una premisa teórica adecuada a la diversidad de relatos escogidos. Wiese, que delimita de antemano el ámbito de la *Novelle* al siglo XIX alemán, constata cómo incluso dentro de este espacio histórico se le presentan al estudioso no pocas dificultades. Las monografías de Klein y Kunz le sirven para resumir la naturaleza del problema, en el primero la definición inicial cumple todos los criterios de exhaustividad, pero se muestra del todo inadecuada al corpus textual analizado (o exige una inaceptable violencia interpretativa), en Kunz la premisa teórica del conflicto en torno a la ley puede en mayor o medida encontrar su realización en todos los textos, pero resulta tan tenue que no basta para deslindar la *Novelle* de otros géneros narrativos. En esta disyuntiva, y ante la alternativa de tener que renunciar definitivamente al uso del término genérico, Wiese aboga por el uso de un concepto más elástico y multiforme que cualquier definición normativa, una categoría abierta y proteica dispuesta a aceptar la dispar colección de narraciones seleccionadas (de Schiller a Kafka). Es así como Wiese preferirá hablar, antes que de *Novelle*, de *novellistisches Erzählen*. De este modo renuncia a la fijación de un tipo ideal “*Novelle*” como rasero para probar la valía del texto. En lugar de asumir este enfoque valorativo del género, tan presente en otros autores, prefiere limitarse a perfilar los rasgos elementales de una “forma de narrar”. Dichos rasgos parten como núcleo irrenunciable de la centralidad del suceso

⁶⁷ Benno von Wiese, *Die deutsche Noevelle von Goethe bis Kafka*, A. Bagel, Düsseldorf, 1958.

(“verzichtet man auf diese Bestimmung, so löst man die ganze Gattung auf und behält nichts mehr in der Hand”⁶⁸) y de otros componentes que puede manifestarse opcionalmente en los textos, tales como el realismo, el elemento simbólico o el carácter social. Pese a considerar también él las *Unterhaltungen* una forma epigonal de la antigua *Novelle* europea, Wiese valora los asertos teóricos del marco, en los que considera que se adelantan ya las líneas fundamentales del género a lo largo del XIX: el giro inesperado, el relato que ilumina un carácter, el suceso chocante y el trasfondo moral. Con la excepción del último, que remite a la tradición narrativa dieciochesca, los tres primeros puntos sintetizan las posibilidades narrativas del género que más tarde se traducirían en la *Schicksalsnovelle*, la *Charakternovelle* y la *Anekdote*.

Wiese aboga también por explicar el auge de la *Novelle* a mediados de siglo a partir de la coincidencia entre su estructura narrativa bipolar y los principios del realismo poético

Die *Novelle* konnte gerade im Zeitalter des poetischen Realismus eine neue Blüte erleben, weil sie als Gattung besonders geeignet war, zwischen dem Subjekt des Dichters und dem Objekt der realen Begebenheit zu vermitteln, weil sie wahre Begebenheit gestaltet, aber ebenso einer artistischen Kunst bedarf, die auswählt, akzentuiert, isoliert und symbolisch verdichtet.⁶⁹

Entre la objetividad del acontecimiento aislado y la subjetividad de la instancia narradora encuentra Wiese un amplio campo de ejercitación para el uso del símbolo. Coincidiendo con lo ya argumentado por Hermann Pongs, Wiese ve en el símbolo el rasgo más diferenciador y también el más artísticamente logrado de la *Novelle* moderna, y en sus análisis interpretativos es éste el componente más frecuentemente destacado. Desde *Michael Kohlhaas* hasta *Tod in Venedig*, la elaboración simbólica de los ingredientes del relato se erige en auténtico aglutinador de su estructura y en el puente que permite a la *Novelle* acceder a los “grandes temas” de la literatura y preservar su identidad cuando la dimensión eminentemente épica del género se disgrega (como sucede ya en Hofmannsthal) y la concepción de lo real que sostiene el extremo objetivo de la estructura narrativa es cancelada (con Kafka). Wiese reconoce que su premisa teórica sólo quiere ser un punto de partida para el análisis individual de los textos, donde sin lugar a dudas se concentra el verdadero interés de la obra,⁷⁰ y entiende que es

⁶⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁰ Es el motivo de la crítica que le dedica Lockemann, quien entiende que Wiese se preocupa más

a partir sobre todo del estudio concreto como pueden empezar a surgir soluciones aproximativas, no ya sólo para la Novelle, sino también para los principales temas de la literatura alemana del siglo XIX:

Die deutsche Novelle, genau gesehen und richtig gedeutet, öffnet uns nicht nur einen Zugang zum Wesen des novellistischen Erzählens, sie führt uns ebenso in die Frage nach der Wirklichkeit als eine der Kernfragen des 19. Jahrhunderts hinein, sie lässt uns das Wesen symbolischer Bildgestaltung verstehen, sie gibt uns Einblicke in die gesellschaftliche Situation, sie macht uns möglich, den krisenhaften Übergang von der Romantik zum Realismus besser zu erfassen, und nicht zuletzt bedeutet sie ein Stück großer und bis heute noch nicht in ihrem vollen Rang gewürdigter Dichtung, in der sich uns das Geheimnis des Dichterischen selbst öffnet.⁷¹

Las palabras de Wiese resumen y culminan una tendencia de la crítica que se desprende de las páginas anteriores. Para los autores que inauguran la teoría moderna de la Novelle, se planteaba el reto de dar una cumplida definición del género narrativo en el que la literatura alemana había producido sus mayores logros, de describir su estructura formal y su temática en relación con el precursor románico. El desmentido de la romanística forzó a la crítica a modificar presupuestos elementales de su discurso, pero no aminoró la expectativa creada en torno al género. Muy al contrario, el desarrollo de nuevas vías de investigación como los estudios históricos o el análisis de los elementos formales del relato amplió la aspiración a alcanzar fructíferos resultados desde nuevos puntos de vista. Desde una perspectiva histórica la Novelle se presenta como un instrumento idóneo para la exploración del realismo y de los factores socio-literarios que singularizan su manifestación en Alemania. La coincidencia entre los presupuestos estéticos del realismo poético y los de la Novelle auguraban un mutuo alumbramiento del periodo y del género literario. Desde una perspectiva sincrónica, los tópicos del marco, el suceso, el punto de inflexión o el símbolo parecían susceptibles de ser reformulados partiendo de un contexto teórico actualizado para concretar la forma narrativa que hipotéticamente identifica la Novelle. Más aun, la estructura bipolar que los autores modernos derivan de la *indirekte Subjektivität* de Schlegel, afecta a un problema elemental de todo relato como es el de la representación de la realidad. Por todo ello, puede resumirse este medio siglo de crítica como el de la creación de una

por mostrar lo que hay de romántico o realista en cada relato, es decir, de resolver la forma en que el género se concreta en sus manifestaciones, que de responder satisfactoriamente al interrogante hermenéutico planteado (Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, op. cit., pp. 10-11).

⁷¹ Benno von Wiese, *Die deutsche Noevelle von Goethe bis Kafka*, op. cit., pp. 31-32.

enorme expectativa, la expectativa suscitada por un género narrativo que había presentado sus credenciales para no ser un género más en el convulso y heterogéneo panorama de la literatura decimonónica alemana, sino aquél que permitiera alumbrar nuevos descubrimientos más allá del estricto ámbito de la teoría genérica. Prueba irrefutable de la envergadura de esta expectativa es la intensidad que alcanza el debate entre los años cincuenta y sesenta, la progresiva disminución de esa intensidad será también la más clara evidencia de que la expectativa iba a ser defraudada.

1. 4. El punto de inflexión

El alto grado de expectativa generado por la crítica en el ecuador del siglo exigía una ardua dedicación en la explotación de las vías abiertas. Parecía claro que tanto por lo que se refiere a la investigación del significado histórico de la *Novelle* como a la búsqueda de las formas narrativas que la fundamentan era aun largo el camino a recorrer antes de llegar a resultados sólidos y concluyentes. Las apuestas realizadas hasta el momento debían entenderse como propuestas antes que como estudios definitivos, la precariedad de sus progresos se pone de relieve en el ímprobo estudio bibliográfico publicado por Karl Konrad Pohlheim en 1964.⁷² Pohlheim repasa con prolijidad las contribuciones de los últimos veinte años de investigación y ordena el panorama en una cuadrícula clarificadora, con las tradiciones normativa -Klein- e histórica -Pabst- en los extremos y dos casillas para las posturas intermedias, más normativa que histórica -Arx- y más histórica que normativa -Kunz-. Este hacia cierto punto sencillo mapa de las tendencias críticas perderá sin embargo vigencia en los años posteriores a medida que ganan en complejidad los entresijos de la discusión y se abandonan casi de forma definitiva las posturas tajantes. Con marcado escepticismo destaca Pohlheim los puntos débiles y las contradicciones de unos y otros. Señala, por ejemplo, cómo algunos autores parten de un método pretendidamente histórico para contradecirse permitiendo la injerencia de un giro dogmático (Schunicht) o cómo otros, bajo una apariencia dogmática, esconden una postura flexible (Remak). De su síntesis se deduce la fragilidad de todos los elementos tradicionales así como el uso dispar dado a esos elementos en uno u otro contexto, circunstancia que no deja de

⁷² Karl, Konrad Pohlheim, "Novellentheorie und Novellenforschung", op. cit.

relativizar su autoridad.⁷³ Finalmente, su método de descarte le deja tan poco espacio para formular una posición propia que terminará limitando el sentido de la *Novelle* al de una *künstlerische Erzählung*, es decir, al de un relato en prosa que se diferencia de la *Erzählung* convencional por su más elaborada construcción artística, sin que sea posible concretar, ni siquiera aproximadamente, en qué sentido debe entenderse dicha construcción. Como el mismo Pohlheim señala, esta acepción valorativa del término genérico reaparece a lo largo de toda su historia; supone la concepción vaga, pero a la vez firme y constante, de que el texto en prosa que recibe el calificativo *Novelle* es investido de un indeterminado aura de prestigio. Más adelante tendremos ocasión de comprobar la importancia que reviste esta creencia.

Dejando de lado su solución provisional (que el mismo autor parece haber abandonado en trabajos posteriores), los términos en los que Pohlheim formula la cuestión sobre la identidad del género revelan la insolubilidad del problema. Los rasgos que, en diferentes momentos o bajo distintos enfoques, han servido para construir una definición del género, o bien son también aplicables a otras formas narrativas, o bien no son extensibles al conjunto de textos tradicionalmente considerados *Novellen*, cualquier constelación de rasgos temático-formales asumida resulta insuficiente o excesiva para describir el objeto de estudio. Más importante aún para Pohlheim es el hecho de que, cualquiera que sea el enfoque teórico seleccionado, no acierta a aportar nada reseñable al conocimiento e interpretación del texto. La discusión sobre la pertenencia o no de una obra individual al género *Novelle* discurre por así decirlo en un nivel abstracto completamente independiente de su realidad textual: “Auch wo die Novellentheorie nur am Rande erwähnt wurde, konnte sie keine Hilfe bieten und nichts oder nicht mehr aussagen, als was der Interpret aus der Dichtung selbst gewonnen hatte”.⁷⁴ Pohlheim llega a esta conclusión después de probar la valía de los distintos planteamientos en una serie de *Novellen* célebres y demostrar su casi total esterilidad.⁷⁵ Refuerza esta opinión el hecho de que los más sugerentes análisis

⁷³ Pohlheim cita un revelador estudio de su padre sobre *Der Straßenraub* de Paul Ernst, donde se demuestra cómo el más ortodoxo de los teóricos optaría por sustituir el subtítulo *Novelle* por el de *Geschichte*, en un relato que en teoría se ciñe exactamente a todas sus prerrogativas sobre el género. Este ejemplo nos pone ya sobre la pista de que muchas de las dificultades derivadas de la discusión genérica se originan en un empleo discordante de los conceptos (*Ibidem*, p. 267).

⁷⁴ *Ibidem*, p. 301.

⁷⁵ Resulta iluminador el ejemplo de *Geschichte vom braven Kasperl* de Brentano, todas las interpretaciones que partían de un planteamiento genérico son incapaces de apreciar que la estructura

interpretativos de Novellen realizado por la crítica precedente (Kunz, Wiese) se caracterizan precisamente por desbordar en todo momento el ámbito de la discusión genérica y en no sacrificar la individualidad de la obra a una idea esquematizadora.

Barruntando acaso también las aporías a las que conducía la discusión poética en su planteamiento teórico, muchos autores del momento se proponen el análisis de aspectos concretos y periodos limitados en la historia de la *Novelle*. En una reseña del libro de Wiese, Gonthier-Louis Fink⁷⁶ destaca que su obra plantea ante todo la exigencia de una todavía pendiente historia de la *Novelle* moderna. El problema fundamental que se presenta al historiador es de tipo hermenéutico, pues cualquiera que sea el corpus textual seleccionado como objeto de estudio, siempre implicará una concepción apriorística del género. Ante este dilema, la solución más cauta consiste en aislar rasgos concretos o breves periodos temporales y someterlos a estudio sin caer por ello en un vacío atomismo, es decir, sin perder la perspectiva que ofrece el conjunto de la tradición en la que se encuadran. El comentario de Fink anticipa buena parte de las aportaciones críticas de esta época y permite entender una doble tendencia a la concreción y a la dispersión.

Si hay coincidencia en considerar el realismo poético como el periodo álgido de la *Novelle* y la etapa donde mayor correspondencia encuentran sus elementos constitutivos, parece haber también consenso en que si una época se escapa a cualquier intento cabal de definición y elude cualquier propósito descriptivo es el convulso periodo que va del *Junges Deutschland* a la *Biedermeierzeit*. Se trata, como ya se ha señalado, del momento en que las profundas transformaciones en el mundo de la difusión editorial propician el éxito imparable de las formas narrativas breves, en este contexto el término *Novelle* empieza a circular con arbitrariedad referido a textos sin aparente denominador común ni elementos que les diferencien de otras variantes genéricas. Por esta razón el periodo del *Vormärz* se presenta una y otra vez como la espina clavada en cualquier teoría de la *Novelle*, que aunque llegue a vislumbrar rasgos unificadores en el romanticismo y el realismo, no puede sino rendirse a la evidencia de

profunda del relato se construye superponiendo dos historias, la necesidad de “centralizar” el suceso para adecuarlo a las exigencias de la *Novelle* es un ejemplo craso de violencia interpretativa.

⁷⁶ Gonthier-Louis Fink, “Prolégomènes a une histoire de la nouvelle allemande“, *Etudes Germaniques*, num. 19-1, 1964, pp. 63-69.

que cualquier patrón explicativo naufraga en la procelosa realidad literaria de los años veinte y treinta. Por todo ello reviste un especial valor la monografía de Ralf Schröder *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*,⁷⁷ donde se toma precisamente como punto de partida la paradoja de la enorme implantación del término *Novelle* durante esta etapa, unida a lo indiscriminado de su uso. Schröder renuncia a las grandes síntesis interpretativas, da voz a los más diversos testimonios y pretende explicar el éxito editorial de la *Novelle* durante la *Biedermeierzeit* de forma similar, aunque menos tajante, a como Silz o Sengle lo habían hecho ya con el realismo poético. Tras reseñar la ya apuntada importancia de los canales de difusión (*Taschenbuch*, *Almanach*), Schröder señala que, lejos de descansar en una poética sistematizada, el uso del término *Novelle* parte de un arco de prejuicios y connotaciones a menudo contradictorios, prejuicios y connotaciones equiparables al conjunto de tópicos sobre la novela corta en el renacimiento que, como nos mostró Pabst, tan poco tenían que ver con los textos que pretendían reglamentar. Pese a la ausencia de preceptos de validez general, sí existen principios orientadores que, con todas las reservas, Schröder localiza en el elemento discursivo (ligado a la función informativa, divulgativa y pedagógica que culmina en la *Diskussionsnovelle*). Se trata de la brevedad, la limitación del ámbito (*Situation*), las coincidencias estructurales con el drama (*Wendepunkt*) y, sobre todo el realismo. Al realismo apunta la gran mayoría de asociaciones que despierta el término *Novelle*, ya sea en el sentido de novedad (noticia de prensa) o en el de lo prosaico, realista o verosímil, gestado por oposición a lo romántico, fantástico, o novelesco (*romanhaft*). El gran tema de la ilusión con que Diderot anticipa la estética del siglo XIX habría tenido su realización para Schröder en la *Novelle* y no en el drama.⁷⁸ Pero Schröder previene acertadamente sobre la dificultad de distinguir cuando estos rasgos son realmente exclusivos de la *Novelle* y cuando responden sólo a lugares comunes en la crítica literaria del momento, que tiene uno de sus puntos fuertes en el descrédito de la tradición romántica y la defensa de la estampa realista.⁷⁹

⁷⁷ Ralf Schröder *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970.

⁷⁸ Poco después, en otro estudio circunscrito a coordenadas temporales bien delimitadas, Ulrich Eisenbeiß (*Das Idyllische in der Novelle der Biedermeierzeit*, Kohlhammer, Stuttgart, 1973) indica que junto a la tendencia realista no puede olvidarse la idílica, tan propia del periodo de la restauración. Elementos idílicos son rastreables incluso más allá de 1848, como veremos en la *Novelle* de Otto Ludwig.

⁷⁹ La misma cautela debe mantenerse respecto a los pronunciamientos sobre la *Diskussionsnovelle*. La alternancia del elemento realista del suceso y el discursivo de la reflexión marca este periodo hasta que, extinguido el magisterio de Tieck, la *Diskussionsnovelle* empieza a ser objeto de una virulenta crítica,

Con John M. Ellis⁸⁰ la crítica anglosajona vuelve a ofrecer una contundente muestra de escepticismo y afán analítico. Ellis arremete contra la tradición normativa, no sólo cuestionando los elementos más discutidos como el *Wendepunkt* o la *Silhouette*, sino también contra los que gozan de mayor consenso como la *Begebenheit* o el realismo. Entiende que se ha incurrido en el error de no tener en cuenta que los rasgos identificativos de cada género literario responden a criterios distintos, no pudiendo equipararse por ejemplo el criterio estructural del soneto con el pragmático de la fábula. Por esa razón resulta desacertado superponer elementos que remiten a diferentes niveles de la obra, caso del realismo, el *Wendepunkt* o la ironía. Además, la crítica tradicional tiende a confundir la función descriptiva y la prescriptiva señalando requisitos y exigencias allí donde debería limitarse a definir su objeto de estudio. Ellis recuerda, en sintonía con Wittgenstein, que los conceptos genéricos responden siempre a la finalidad del hablante. En ese sentido la *Novelle* habría satisfecho la necesidad creada en el siglo XIX de conceder un nombre genérico a la gran proliferación de variantes narrativas de extensión media. Se trataría de un concepto vacío, un molde tomado de una supuesta tradición y acunado para dar cabida a una multiplicidad de formas. En consecuencia Ellis aboga por el estudio individual de los textos sin supeditarlos a un esquema presupuesto. Las *Novellen* privilegiadas por el estudio son aquellas que más complejidad alcanzan en su estrategia narrativa, ya sea por la alternancia de varias voces (*Der Schimmelreiter* de Storm) o por la dosificación informativa que practica el narrador (*Das Urteil* de Kafka). Ellis centra sus comentarios en categorías narrativas como la perspectiva y subraya la reiterada tematización del acto narrativo en las *Novellen*. Pero, en vista de sus anteriores premisas, se ve incapaz de concluir un marco explicativo para el género y renuncia de antemano a que sus asertos tengan validez más allá del caso individual del texto comentado.

Pese a la manifiesta dificultad de trazar claras líneas de investigación durante este periodo, en los años setenta se hace apreciable una tendencia a insistir en los planteamientos narratológicos y formales en detrimento de la óptica histórica. Judith

más achacable sin embargo al clasicismo que invade a la crítica tras el *Vormärz* que a la preferencia de un modelo genérico sobre otro.

⁸⁰ John M. Ellis, *Narration in the German Novelle. Theory and interpretation*, Cambridge University Press, London, 1974.

Leibowitz sostiene en *Narrative Purpose of the novella*⁸¹ que ninguna serie de constantes temáticas o de técnicas narrativas puede servir para la descripción de un género como parece pretender la crítica tradicional, dichos elementos, ya sean la ironía, el realismo o el *Wendepunkt*, no son privativos de la *Novelle* y no bastan por lo tanto para distinguirla de otras formas narrativas. Es necesario determinar primero la finalidad que subyace a los rasgos descriptivos y de la que éstos se derivan, sólo así podrá dilucidarse el modo de representación que singulariza a la *Novelle*. Leibowitz fija su objeto de estudio en la *novella*, denominación con la que pretende abarcar una tradición genérica de la modernidad no reducible como la *Novelle* al ámbito germano, su libro incluye estudios de autores como Henry James o André Gide. Leibowitz ve el propósito de la *novella* íntimamente ligado a su dimensión estética. La *novella* se distinguiría por producir un doble efecto de expansión e intensión, efecto que se propaga a todos los niveles de interpretación dotando de sentido a las constantes temático-formales que se manifiestan en la superficie del texto. Entre las regularidades que distinguen a la *novella* destaca la repetición de temas y estructuras. El relato tiende a desarrollar el mismo tema a través de diferentes motivos e hilos narrativos; subrayando la profunda imbricación interna que teje el texto se acentúa el efecto de intensión, pero como a la vez los temas están más insinuados o apuntados que verdaderamente desarrollados, el efecto sugerido es también el contrario, el de expansión. Algo similar ocurre con la repetición de estructuras dentro del relato, la estructura de la revelación o la del reconocimiento, que se mostrará también particularmente relevante en este estudio, no persigue la sorpresa del lector, sino, como muestra su carácter reiterativo, la concentración del suceso, su fijación y su expansión a un ámbito de validez universal. La obra de Leibowitz posee sin duda un doble mérito, plantea la necesidad de justificar la selección de elementos configuradores desde una perspectiva que no sea meramente normativa ni descriptiva, a partir de su función y, en consecuencia, abre el ámbito de estudio a la literatura universal permitiendo desarrollar sugerentes paralelismos.⁸² Tomando como base la doble función de extensión e intensión Leibowitz puede corregir viejos conceptos normativos⁸³ y proponer una teoría

⁸¹ Judith Leibowitz, *Narrative Purpose of the novella*, Mouton, The Hague, 1974.

⁸² Partiendo fundamentalmente de Leibowitz así como de la teoría de Hernadi, J. H. Paine (*Theory and Criticism of the Novella*, Bouvier Herbert Grundmann, Bonn, 1979) aborda el estudio de *The Heart of the Darkness* con resultados por otra parte poco alentadores que alertan sobre el peligro de proyectar elementos estructurales ignorando el peso de la tradición en la creación de una conciencia de género.

⁸³ Es el caso del *Wendepunkt*, dado que el punto de inflexión no se basa en una relación causal

coherente del género sólida en su fundamento y flexible en su proyección.

Al igual que Leibowitz, Martin Swales⁸⁴ entiende el concepto genérico como insertado en la dinámica de tradición e innovación que conforma la expectativa del lector. Toda obra importante modifica siquiera ínfimamente la concepción anterior del género, de lo contrario se convierte en una mera reduplicación, en la reproducción de un simple patrón. Se trata del viejo concepto formalista de la desviación que Todorov había vuelto a poner de actualidad con su distinción entre género y especie; mientras el género literario se ve transformado por la aparición de un nuevo ejemplar, la especie (en la acepción que manejan las ciencias naturales) permanece inalterada con la aparición de un nuevo individuo. Así pues, el que muchas Novellen, y desde luego las más conocidas, escapen a las definiciones convencionales, no supondría un mentís a la tradición teórica, sino que formaría parte de la dinámica interna del género y sus normas habituales de funcionamiento. Swales se posiciona claramente contra el reduccionismo empírico de autores como John M. Ellis, que aunque pretenden demostrar la insuficiencia de los viejos conceptos normativos, no aciertan a explicar algo fundamental, la razón de su pervivencia a lo largo del tiempo. Lo relevante no es si, como vimos que intentaba probar Schunicht, las definiciones de Tieck o Heyse tenían o no la pretensión de ser normativas, lo importante es que terminaron siéndolo y acabaron conformando la red de expectativas que identifica al género. Swales remarca que, en contra del habitual reproche de incoherencia, los conceptos acuñados por los principales teóricos son equiparables a grandes rasgos, lo que permite agruparlos en un conjunto limitado de elementos: el acontecimiento principal, el papel del azar, el simbolismo, el marco, el realismo, la síntesis de lo prosaico y lo poético y la tensión entre lo subjetivo y lo objetivo. No se preocupa Swales de sistematizar estos conceptos generales, que aluden a distintos niveles de la obra, en lugar de ello intenta demostrar que su validez radica en que, lejos de ser una arbitraria colección de características, apuntan a un modo determinado de narrar. En el caso, por ejemplo, de la tensión entre objetividad y subjetividad, reconoce que se trata de una característica propia de toda la literatura del XIX, por lo que la diferencia con el *Roman* es más de grado que de tipo; la *Novelle* se centra en lo excepcional, pero para darle relieve necesita referirse también al contorno

como parece sugerir Tieck, Leibowitz prefiere usar el término inglés *turning-point*, el punto de intercesión que separa dos secuencias estructurales repetidas.

⁸⁴ Martin Swales, *The German Novelle*, Princeton University Press, Princeton, 1977.

de lo cotidiano. La focalización en un acontecimiento, como la focalización en un símbolo, implican una determinada forma de estructuración narrativa que en última instancia remite a la definición de Friedrich Schlegel. En lo referente al componente realista, Swales se apoya en su hermano August Wilhelm, cuando éste sostiene que la *Novelle* entronca siempre con un orden social determinado aunque sea para aludir al suceso extraordinario que lo altera. Esta polaridad propicia un conflicto interpretativo, una fricción de órdenes explicativos, el de lo habitual y el de lo inaudito, en el que Swales cree encontrar el núcleo articulador del género. El suceso central está siempre referido a un contexto que lo interpreta, a una realidad histórica, social o artística de la que extrae por oposición su sentido. Es fácil adivinar la importancia que recibe en esta lectura hermenéutica del género el marco narrativo, donde se escenifica el dilema interpretativo que plantea el relato. Particularmente reveladores a este respecto son los capítulos que Swales dedica a *Die Schwarze Spinne* y *Granit*, donde se muestra cómo el acceso a la narración está determinado por la lectura que del suceso central se realiza en el marco. El relato de Stifter ilustra a la perfección la preponderancia del orden inmutable de la naturaleza sobre el cambio excepcional, tal y como se desarrolla en el tantas veces citado prólogo a *Bunte Steine*. La calamitosa historia de la epidemia necesariamente debía conducir a la reparación del desastre inicial teniendo en cuenta la armonía idílica en que se desarrolla el relato-marco. Algo parecido puede decirse de la *Novelle* de Gotthelf, donde sólo la contraposición de *Binnen-* y *Rahmenerzählung* permite iluminar el símbolo central de la viga en toda su complejidad.

Es fácil apreciar cómo la propuesta de Swales recupera la oposición entre orden y caos de Lockemann pasándola de una dimensión filosófica a una formal o técnica. El paralelismo se hace aun más evidente cuando Swales sostiene que la misma disposición narrativa se presenta en las *Novellen* que aparentemente carecen de marco, también en ellas se detecta una forma especial de representación que cabe definir de oblicua, porque presentan los hechos a través de un prisma que problematiza su interpretación. Por todo ello Swales privilegia el estudio de la perspectiva narrativa con la esperanza de especificar la forma de presentación que distingue a la *Novelle*. Así sucede en su iluminador comentario de *Der arme Spielmann* de Grillparzer, donde muestra cómo la paradoja entre esencia y apariencia que encarna el protagonista adquiere una complejidad inusual gracias al modo de acercamiento del narrador al personaje, que

entremezcla la fascinación por lo singular y su rechazo, el deseo de identificación con lo marginal y su negación. Swales postula la existencia de una constelación de relaciones estructurales en la *Novelle* semejante al *novellistisches Erzählen* de Wiese, pero concretando ahora en el problema de la interpretación. Como explica en las conclusiones de su obra, el dilema hermenéutico de la *Novelle* puede relacionarse con las tensiones inherentes a la sociedad burguesa de la época en un sentido cercano al que vimos apuntado en Martini: cabe entender la *Novelle* como la expresión de un conflicto entre el centro de valores ético-morales que conforman una época y su periferia. El conflicto crea una zona de indeterminación en la que cobra sentido la estructura ambivalente de la *Novelle*, en ella se pone de manifiesto el choque entre un acontecimiento novedoso y un orden social establecido. Esta paradoja es más acusada en el siglo XIX alemán donde la revolución industrial convive con una mentalidad aún feudal. El individuo necesita sentirse parte de ese orden amenazado y nada teme más que el resquebrajamiento de éste por la irrupción del azar. La *Novelle* se convierte así en género privilegiado, no refleja la realidad en su extensión como lo hace la novela, sino de forma selectiva mediante el uso de la perspectiva. Consecuentemente, mientras la novela realista aspira a plasmar un mundo dotado de sentido completo, la *Novelle* se abre a su cuestionamiento. Tanto el *Roman* como la *Novelle* tematizan la relación conflictiva entre sujeto y colectividad, pero la segunda no intenta una mediación entre ambos, se limita a representar lo problemático, lo que se resiste a la interpretación unitaria.

Encontramos una última apelación a la subjetividad indirecta de Schlegel en el artículo de Antonia Fonyi "Novelle, subjectivité. Structure".⁸⁵ Fonyi constata la supervivencia del binomio subjetivo-objetivo desde Schlegel hasta Wiese y la transformación de su sentido desde su original lectura ontológica hasta la adaptación a un simple modelo formal. Cree poder fundamentar la estructura bipolar de la *Novelle* recurriendo a los antecesores del género, el *exemplum*, la fábula o el cuento moral, de los que la *Novelle* habría preservado una estructura de tesis con una determinada organización técnica y estética. En el propósito de demostrar un principio general partiendo del ejemplo concreto se origina una estructura binaria donde el elemento individual se contrapone al principio general justificando la centralidad del suceso. Junto a la estructura de tesis

⁸⁵ Antonia Fonyi, "Novelle, subjectivité. Structure", *Revue de Litterature Comparée*, vol. 50, num. 4, 1976, pp. 355-375.

Fonyi señala la de búsqueda, que produce la organización del relato en torno a un elemento (el grial) por oposición a la novela, donde la búsqueda puede ser plural y discurrir a través de diferentes caminos. En cualquier caso Fonyi entiende la objetividad de la *Novelle* tan sólo como un “efecto” que viene a distinguir el género de otras formas narrativas, coincide en ello con Leibowitz o Swales, y corrobora lo tentador de asimilar la teoría de Friedrich Schlegel a un planteamiento narrativo moderno traspasándola de su original contexto de la estética idealista a una terminología pseudo-estructuralista. Tanto en Fonyi como en Leibowitz o Swales se corrobora también cuan tenue es la frontera entre una readecuación de las categorías narrativas de la *Novelle* y la resurrección de viejos conceptos normativos. Algo parecido sucede con Brian A. Rowley,⁸⁶ quien se sirve del símil biológico para incluir la *Novelle* en un sistema de clasificación genérica. Rowley aplica a la triada poesía-épica-drama las variables verso-prosa, breve-extenso y realista-fantástico, con lo que obtiene una cuadrícula que le permite clasificar la *Novelle* como género en prosa de extensión intermedia y próximo a lo fantástico sin traspasar el realismo. Con el pretexto de dilucidar el tipo de relato que identifica a la *Novelle*, Rowley llega al extremo de fijar un sistema abstracto de oposiciones tan ajeno a la realidad histórica del género como los más dogmáticos planteamientos de principios de siglo.

Como vemos, el reproche de esterilidad que Pohlheim hiciera al debate en torno al término genérico prolonga su validez al periodo que estamos evaluando, no por reformular los conceptos desde una terminología actualizada gana en utilidad una discusión agotada por sus contradicciones internas. Existen sin embargo intentos aislados de hacer fructífero el planteamiento genérico, propuestas que buscan probar la fecundidad del término insertándolo en distintos ámbitos. Richard Thierberger⁸⁷ evalúa el papel desempeñado por la *Novelle* en la gestación del relato moderno. Lo inaudito, y sus múltiples variantes de manifestación -lo maravilloso en el romanticismo, lo extraño en el realismo, etc...- conlleva en cualquier caso un punto de intercesión entre lo habitual y su alteración. Pero al mismo tiempo implica un acuerdo tácito o, como lo denomina Thierberger, una alianza entre autor y lector por el que el primero invita

⁸⁶ Brian A. Rowley, “To define true novellen... A taxonomic Inquiry”, en *Publications of the English Goethe Society* vol. XLVII, 1977, pp. 4-27.

⁸⁷ Richard Thierberger, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice, 1968, ver en especial p.p 291 y ss.

solidariamente al segundo a asumir su punto de vista para contemplar el mundo narrado y trazar la frontera entre lo novedoso y lo conocido, lo extraordinario y lo convencional. Con la modernidad, pero sobre todo con Kafka, el acuerdo de solidaridad se rompe para dejar al lector sólo y aislado frente al texto, privado de una dimensión epistemológica que le oriente y sitúe en la narración. La disolución de los parámetros de identidad, tiempo o espacio que proponen las Novellen de Kafka las emparenta con la metamorfosis de la literatura moderna tal y como se presenta también, por ejemplo, en Broch o Musil. Kafka representa pues la última variante de la paradoja que articula la Novelle, de su tensión entre orden y ruptura. Quebrando el vínculo identificativo entre autor y lector (vínculo presente incluso en los relatos de Kleist) asesta un golpe definitivo a la estructura básica del género. Un poco antes que Thierberger, Rainer Schönhaar⁸⁸ apuntaba ya a la función desempeñada por la Novelle en la transición hacia el relato moderno. Lo hacía remarcando las coincidencias entre la estructura elemental de la Novelle y la de la *Detektiverzählung*. La segunda organiza la historia en torno a una serie de preguntas (hecho, autor, circunstancias,...), las opciones alternativas entre indicios verdaderos y falsos conducen a un final inesperado, aunque anunciado ya por el juego de anticipaciones y retrocesos. Schönhaar entiende que esta estructura se deriva de un sentimiento de ambivalencia respecto al orden establecido, cuya solidez es puesta en duda por el suceso inesperado. Constata que este esquema se realiza frecuentemente en la Novelle, sobre todo en la romántica, y que entronca con muchos de sus presupuestos teóricos. Tanto el suceso inaudito como el *Wendepunkt* pueden ser entendidos como indicios narrativos y el efecto que producen en el lector es la misma ambigüedad o *Zweideutigkeit* que consigue la *Detektiverzählung*. Ejemplos preclaros de este paralelismo estructural son *Madame Scuderi* de Hoffmann o *Die Marquise von O...*, donde, como veremos, todo el relato se rige por un movimiento oscilatorio entre indicios errados y correctos. Schönhaar rehúsa sin embargo explicar la coincidencia estructural de ambas formas y reconoce que en el caso de la Novelle no es un requisito indispensable.

En “Dialektik der Aufklärung in der deutschen Novelle”⁸⁹ Lothar Köhn subraya hasta

⁸⁸ Rainer Schönhaar, *Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*, Bad Homburg v. d. Höhe, 1969.

⁸⁹ Lothar Köhn, “Dialektik der Aufklärung in der deutschen Novelle”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 51, 1977, pp. 436-458.

qué punto en la definición convencional de la *Novelle* se concreta la problemática planteada en la obra de Adorno y Horkheimer. Si la sustancia básica de género es la realidad cotidiana y prosaica, su último sentido está en llevar esa realidad al caso en que la razón que la rige es puesta en entredicho. En el conflicto que inaugura el final de la ilustración, la *Novelle* se convierte en articuladora excepcional de las contradicciones que acompañan a la emancipación humana de la naturaleza y las consecuencias de su voluntad de dominio. La idoneidad de la *Novelle* para la expresión de este problema radica en que rehuye una solución parcial, expone el conflicto en su imbricada complejidad y al hombre en relación dialéctica con su entorno. Köhn ejemplifica su postura con *Der Schimmelreiter* de Storm, donde la figura de Hauke representa los valores ilustrados del progreso pero termina transfigurándose en mito tras consumir su sacrificio. La imbricación dialéctica de pensamiento mítico y racional, a través de la idea de sacrificio que revela el reverso de la ilustración, enlaza con lo expuesto por los pensadores de la escuela de Frankfurt,⁹⁰ otras *Novellen* como *Verbrechener aus verlorener Ehre* de Schiller o *Der Runenberg* de Tieck permiten seguir la misma línea argumentativa.⁹¹ Tanto la propuesta de Köhn como la de Schönhaar o la de Thierberger podrían llevar a pensar que la única manera de hacer productivo el término *Novelle* consiste en desproblematizarlo, en asumir irreflexivamente la definición convencional para mostrar nuevas facetas del debate

Estamos ya en condiciones de afirmar que la alta expectativa planteada por la crítica a comienzos de los sesenta distó mucho de verse cumplida en los años posteriores. En lugar de dar respuesta a las grandes cuestiones planteadas, se advierte en los autores de este periodo una doble tendencia hacia la dispersión y la concreción. Sus aportaciones son concretas en la elección de un objeto de estudio limitado y abarcable, pero dispersas en lo que a la formación de un marco general de discusión se refiere. En muchos aspectos vemos confirmados los peores temores de Gouthier-Louis Fink cuando prevenía contra una atomización de la crítica y la pérdida de perspectiva global que

⁹⁰ Otro motivo típico de la *Novelle*, es el de la renuncia (*Entsagung*), lo inaugura Goethe con *Die Wahlverwandschaften* y las *Unterhaltungen* y la tradición se prolonga hasta la *Biedermeierzeit* y el realismo como muestra el Adalbert Stifter de *Bergkristall* o el Gottfried Keller de *Romeo und Julia*.

⁹¹ Especialmente sugerente es la relación que Köhn establece entre la dialéctica naturaleza-civilización y el binomio objetividad-subjetividad de Friedrich Schlegel. El problema de fondo es en ambos casos el de la percepción de la naturaleza, problema que centra por otra parte el debate estético desde finales del XVIII (Lothar Köhn, "Dialektik der Aufklärung in der deutschen *Novelle*", op. cit., pp. 446-447).

conlleva la reducción del objeto de estudio. Pero también parece tomar carta de naturaleza el reproche de Pohlheim sobre la inutilidad del debate crítico. Buen ejemplo de ello son John M. Ellis y Martin Swales, autores que teóricamente sostienen posiciones opuestas. El primero defiende una perspectiva histórica y el segundo una readequación de la crítica normativa. Sin embargo, sus trabajos presentan asombrosas coincidencias tanto en el procedimiento seguido como en las conclusiones obtenidas. En ambos casos se trata antes que nada de ofrecer sugerentes interpretaciones de textos aislados recurriendo al análisis narratológico y en ambos termina reiterándose la presencia y tematización del acto interpretativo en las Novellen comentadas. Así las cosas, no parece disparatado preguntarse qué importancia puede seguir teniendo la acepción final que reciba el término *Novelle*, si se entiende como forma universal del relato, como género decimonónico alemán o como tradición de la literatura moderna. En cualquier caso los frutos obtenidos por el debate se limitan a interpretaciones de obras aisladas que, para ser realmente enriquecedoras, deben prescindir o sobrepasar el marco de la discusión genérica. Empieza a vislumbrarse la mayor carencia que a todas luces puede presentar un concepto genérico; su falta de funcionalidad. El término *Novelle* es sencillamente prescindible, los términos adyacentes como *Märchen*, *Erzählung*, *Anekdote* o *Kurzgeschichte* pueden estirarse hasta cubrir su ámbito de validez sin que de ello se resienta la interpretación de los textos. La progresiva traslación de su uso a un segundo plano parece confirmar el creciente escepticismo de la crítica especializada en lo que respecta a su validez y utilidad. La publicación en 1980 de *Handbuch der deutschen Erzählung*⁹² no hace sino certificar la afirmación de ese escepticismo.

En el prólogo de esta vasta compilación de trabajos sobre los avatares del relato en la literatura alemana moderna, reencontramos a Karl Konrad Pohlheim desarrollando una visión sustancialmente distinta de la que expusiera veinte años atrás. Si ya entonces mantenía una actitud crítica hacia la visión tradicional de la *Novelle*, el descrédito que le merece ahora el marbete genérico se ha hecho completo, si entonces llegaba aun a distinguir *Novelle* y *Erzählung* por su nivel de elaboración artística, ahora no acierta ya a afirmar criterio alguno de distinción entre ambos términos:

⁹² Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Bagel, Düsseldorf, 1981.

Wenn jedoch die Frage nach der Qualität der epischen Art mittlerer Länge ausgeschaltet wird, ergibt sich konsequenterweise ein Zusammenfall der beiden bisher so bezeichneten Arten *Novelle* und *Erzählung*. Mit dieser Identität ist ernst zu machen. Sie lässt nicht nur eine normative Forschung, die stets auf Abwege führte, hinter sich, sondern sie befreit auch die historische Auffassung von einer krampfhaft gesuchten Grundvorderstellung, indem sie für diese einfach das Formkriterium des mittleren Masses nimmt.⁹³

Se diría que el título del libro persigue ya la definitiva absorción del término *Novelle* por el más amplio de *Erzählung*,⁹⁴ y varios de los artículos recogidos abundan en esta dirección. La autorizada voz de Ernst Behler⁹⁵ se ocupa de aclarar el panorama del romanticismo. Si bien defiende (como ya había hecho Wiese) la existencia de una conciencia genérica a comienzos de siglo (y por lo tanto anterior al *boom* editorial del *Junges Deutschland*) caracterizada por la conjunción de lo fantástico-poético y lo real-prosaico, remarca que esta conjunción se fundamenta de hecho en principios aplicables a toda la poética romántica. La *Novelle* romántica debe entenderse en el seno de la polémica entre tradición y modernidad que guía el debate estético del momento, como una expresión más del peso que empiezan a ganar los géneros híbridos y narrativos en el cambio de siglo. Pero su identidad no puede precisarse más allá de constituir una variante más en el abultado florecimiento de formas narrativas. Behler es asimismo reacio a tomar en consideración las definiciones de los teóricos románticos como Friedrich Schlegel. Helmut Koopmann⁹⁶ investiga la *Novelle* del *Junges Deutschland* abundando en mucho de lo ya expuesto con anterioridad por Schröder. Su artículo enfatiza que si algo caracteriza el periodo de los años 20 y 30 es el resquebrajamiento de las poéticas clásicas e idealistas, la pérdida de una clara delimitación entre los géneros y el auge editorial de la literatura popular y de las formas narrativas al servicio de una nueva masa de público lector. Concebir que en este contexto la *Novelle* pueda poseer elementos poéticos definidos frente al *Roman* o a otras formas de literatura burguesa no sólo es ilusorio, sino que ignora el uso heterogéneo que en buena parte recibieran los conceptos genéricos durante esta etapa. La única forma de caracterizar la *Novelle* que se desarrolla entre el *Junges Deutschland* y la *Biedermeierzeit* -el periodo

⁹³ *Ibidem*, p. 16.

⁹⁴ Tomando como referencia la definición que E.M. Foster hace de la novela como relato de una extensión superior a las 50.000 palabras, la *Erzählung* sería toda narración de inferior longitud (*Ibidem*, p. 11).

⁹⁵ Ernst Behler, "Die Zeit der Romantik", en *ibidem*, pp. 115-129.

⁹⁶ Helmut Koopmann, "Die Novellistik des Jungen Deutschlands", en *ibidem* pp. 229-39 y 585-86.

de mayor expansión del género si nos atenemos sólo al volumen de producción editorial- es a partir de la función que se deriva de su contexto socio-cultural, no de unas inexistentes características intrínsecas. Esa función es fácilmente entendible desde los presupuestos del *Junges Deutschland*. La Novelle, y en especial la *Diskussionsnovelle*, ofrecía el cauce ideal para la difusión de ideas, tesis o principios morales, algo que había sabido ya apreciar en su momento Theodor Mundt.⁹⁷ Por otra parte, la Novelle tematiza la mezcla del ámbito privado y el público, de *Innen* y *Aussen*, que se inicia en la ilustración y que iba a normalizarse con la literatura burguesa. Tanto las posibilidades pedagógicas como el acceso de la intimidad burguesa al escenario literario explican también el magisterio de Ludwig Tieck durante estos años como explica en su artículo Paul Gerhard Klussmann.⁹⁸

1. 5. Epígonos

La compilación de Pohlheim, avalada por el crédito de sus firmas, deja escasas dudas sobre la progresiva marginación de la Novelle en el seno de la crítica histórica. Los dos decenios transcurridos desde entonces no han modificado sustancialmente esta situación, antiguas posturas se han prolongado, pero ya lejos del interés general de los estudios poetológicos o la histórica de los géneros como sucediera hasta los años sesenta. Se produjo todavía algún tímido intento de reconducir el término Novelle a un campo teórico de mayor alcance y productividad, pero sin llegar ya a recuperar su antiguo protagonismo, así lo atestigua el paulatino descenso de publicaciones acerca de un término cargado de connotaciones anacrónicas.

Entre esos tímidos intentos de renovar el discurso teórico se encuentra la apuesta de

⁹⁷ De lo que necesariamente se deduce la arbitraria indiferencia con que era utilizado el membrete genérico: “So ist die jungdeutsche Novellistik denn im wesentlichen von ihrer sozialen Funktion her zu bestimmen: sie befreit die Literatur aus dem klassischen Elfenbeinturm, und alles, was dieses erzählerisch leiste, war *Novelle*, *Roman*, oft nur ein Synonymbeides einander zu verwächeln ähnlich” (*Ibidem*, p. 237).

⁹⁸ Paul Gerhard Klussmann, “Ludwig Tieck”, *ibidem*, pp. 130-144. El autor muestra cómo todos los recursos de Tieck perseguían la exposición de una materia a debate desde puntos de vista contrapuestos aunque siempre buscando la superación de las diferencias y dicotomías. Este punto de vista permite a Klussmann reinterpretar las definiciones de Tieck sobre la Novelle así como la espinosa noción del *Wendepunkt*, que pasa de una acepción formal a una argumentativa: “Wendepunkt bedeutet also unter Berücksichtigung des Prinzips und komischer Beleuchtung die vom Erzähler inszenierte Detektion verdeckter falscher oder schlechter sozialer Verhaltens weisen und Strukturen” (*Ibidem*, p.142).

Gert Sautermeister⁹⁹ por un estudio funcional de la *Novelle*. Sautermeister hace una lectura social y psicológica de elementos poéticos como la *unerhörte Begebenheit* o el *Wendepunkt*. En el suceso inaudito y el punto de inflexión la realidad cotidiana se libera de los tabús que la mantienen reprimida y simultáneamente se produce la tendencia opuesta al iniciarse la restauración del orden quebrado, lo que sucede fundamentalmente en periodos como la *Biedermeierzeit* y tradiciones como la *Idyllnovelle*. El éxito de estos relatos es fácilmente comprensible teniendo en cuenta la huella que dejaba en el lector la infracción del orden domesticado y prosaico que conforma su entorno social inmediato: “Die Novellenkategorien sind demnach Chiffren einer im Subjekt vorwaltenden ungelösten Spannung zwischen Wirklichkeitserforschung und Selbstgefährdung, Normverstoß und Selbstbestrafung, Erkundung und Verdrängung psycho-sozialer Realitätsbereiche”.¹⁰⁰ La propuesta de Sautermeister no tendrá continuidad, como tampoco lo tendrá la revisión que Werner Strube¹⁰¹ hace del término *Novelle* desde un punto de vista analítico. Strube distingue cuatro formas de definir la *Novelle*, lo que equivale a decir cuatro modos de usar el término. Para la definición esencialista (*Wesensdefinition*), que corresponde a la de la vieja crítica normativa (Klein), el género es una entidad objetiva de la que dan fe un grupo de textos modélicos. El valor informativo de esta definición es escaso porque la única manera de que sea aplicable a los textos no modélicos es falseándolos. La definición extensional (*extensionale Definition*) niega que el concepto genérico remita a una esencia. Es ésta la posición de Walter Pabst y la crítica histórica, para la cual la *Novelle* no es un relato dotado de unas características determinadas, sino cualquier texto que la convención ha querido designar como tal. Entre el realismo de la crítica normativa y el nominalismo de la histórica se encuentra la crítica explicativa (*Begriffsexplikation*) de un Johannes Müller, que sólo aspira a ofrecer un instrumental clasificatorio para diferenciar la *Novelle* de otros tipos narrativos como la *Erzählung*. Una última clase de definición es

⁹⁹ Gert Sautermeister, “Klassische Novellenkategorien in der Restaurationszeit, en *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por el Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 521-534.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 563. En otro artículo recogido en el mismo volumen Hillmar Kallweit (“Gattungstransformation und Gattungsvariation. Zwei Fallstudien gattungstheoretischer Untersuchung”, *ibidem*, pp. 221-234) plantea la evolución del *exemplum* a la novela corta románica también como un cambio de función, una transformación de los componentes genéricos que responde a fórmulas comunicativas. Lamentablemente Kallweit no precisa cómo se concreta esa transformación en el caso de la novela corta.

¹⁰¹ Werner Strube, “Die komplexe Logik des Begriffs *Novelle*. Zur Problematik der Definition literarischer Gattungsbegriffe”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, num. 32, pp. 379-386.

la que se propone describir el género por sus condiciones de uso (*Gebrauchsbeschreibung*). Al igual que en la definición extensional, la *Novelle* no se equipara aquí a una lista de características determinadas, pero no por ello debe entenderse como un concepto vacío. El texto no precisa realizar todos los elementos vinculados al género, basta con que contenga alguno de ellos. Se trata de la aplicación al ámbito poético de la teoría de las familias de Wittgenstein y su más popular ejemplificación podría verse en el *novellistisches Erzählen* de Wiese. Strube no pretende situar una de las cuatro definiciones por encima de las otras, aclara que la utilidad de cualquiera de ellas depende exclusivamente del fin perseguido. Puede partirse de una definición de *Novelle* más restrictiva o de una más flexible. La definición explicativa, por ejemplo, resulta idónea para deslindar la *Novelle* de otros subgéneros narrativos y la teoría de las familias resulta especialmente acertada para abordar un amplio grupo de textos sin verse constreñido por un esquema teórico. En definitiva, Strube quiere mostrar que las aporías que alimentan la discusión sobre la *Novelle* pueden entenderse en realidad como un problema terminológico derivado de las normas que regulan el uso de conceptos genéricos. Todo ello le lleva a afirmar que el término *Novelle* responde a una lógica compleja, dado que puede articular distintos sentidos dependiendo del uso que se le de. El breve texto de Strube demuestra cuan clarificador resulta traspasar el debate de las ideas a las palabras, la proximidad de su enfoque con el planteamiento aquí adoptado obligará a retomar más adelante su línea de argumentación.

Los casos de Satermiester o Strube no dejan de constituir excepciones, otros autores se limitan a reproducir antiguas posturas y a prolongar argumentos convertidos ya en lugares comunes. Henry H. H. Remak¹⁰² recoge en 1996 una serie de artículos publicados durante las tres décadas anteriores. La colección de textos atestigua la firmeza de las convicciones mantenidas por el autor a través de los años pero puede verse también como sintomática de la falta de progreso en la discusión. Remak defiende la validez de los viejos tópicos teóricos privilegiando notablemente la *unerhôte Begebenheit* goetheana, pero reconoce de antemano la inutilidad de una postura tajante: “And even in theory to expect adherence to an entire set of characteristics in very Cork associate with a certain genre is an absurdity, a straw man set up for the purpose of

¹⁰² Henry H.H. Remak, *Structural elements of the german Novellah from Goethe to Thomas Mann*, Lang, New York, 1996.

torpedoing any normative interpretation".¹⁰³ Pocos se han esmerado tanto como Remak en rastrear los viejos conceptos normativos en los relatos más diversos, pero ya no con el ánimo dogmático de un Klein, es decir, como quien aplica uniformemente un esquema cerrado, sino buscando en la medida de lo posible el equilibrio entre la tradición teórica y la concreción del texto. Su concepción de la *Novelle* es básicamente estructural y la búsqueda de elementos estructurales por debajo de la superficie textual le lleva a considerar como *Novellen* textos que tradicionalmente no se reconocen como tales y a descartar otros que sí reciben habitualmente esa denominación.

Roger Paulin¹⁰⁴ repite en muchos aspectos el planteamiento escéptico de la crítica histórica, intenta contextualizar las definiciones de Goethe (*Begebenheit*), Tieck, (*Wendepunkt*) y Heyse (*Falkon*) para demostrar que no tienen pretensiones prescriptivas, responden a circunstancias muy concretas y ni quiera son aplicables a la obra de sus autores.¹⁰⁵ Pero inexplicablemente da por sentada la existencia de una *Novelle* románica formalmente determinada y toma la misma como punto de referencia al que la *Novelle* alemana se acerca o aleja, lo que le permite cotejar a Cervantes, Kleist y Hoffmann a propósito de *La fuerza de la sangre*. Esta visión comparativa no parece legitimada por sus propias premisas teóricas. Su punto de partida es que el "ideal" de la *Novelle* es una abstracción de la crítica moderna que nunca estuvo presente en los autores del siglo XIX ("Anxiety about a supposedly *ideal* form of the *Novelle* is a product of the twentieth century rather than of the nineteenth"¹⁰⁶). Como Roger Paulin, Thomas Degering¹⁰⁷ ofrece, en una obra más divulgativa que científica, una panorámica histórica encabezada por el modelo incuestionado de la novela corta románica, y opta asimismo por *Die Macht des Blutes* como obra paradigmática para la descripción del género junto a la *Falkennovelle* de Boccaccio. También Winfried Freund prefiere pasar por alto los puntos de fisura teórica para adoptar una postura de moderado normativismo que provee espacio suficiente a la interpretación de los relatos más heterogéneos. Caracteriza el género a partir de *kategoriale Strukturkonstante*,¹⁰⁸ como

¹⁰³ *Ibidem*, p. XI.

¹⁰⁴ Roger Paulin, *The brief Compass. The nineteenth-century German Novelle*, Oxford University Press, 1985.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 90-107

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰⁷ Thomas Degering, *Kurze Geschichte der Novelle*, Fink, Munich, 1994.

¹⁰⁸ Winfried Freund, *Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart*, Fink, Munich, 1993 y *Novelle*, Reclam, Stuttgart, 1998. Esta última recorre la historia del género y sitúa sus mayores logros tras

la preeminencia del azar sobre la libertad individual o de la esfera objetiva sobre la subjetiva. Partiendo también de criterios temáticos, Freund ha aislado dos subgéneros de la *Novelle*, la *Kriminalnovelle* y la *phantastische Novelle*.¹⁰⁹ Para ello se limita a constatar la recurrencia de la materia fantástica y la criminal en *Novellen* clásicas sin precisar qué conclusiones cabe extraer de esa coincidencia. Al contrario que Remak, Freund se muestra sobre todo interesado en resaltar la individualidad de la obra por encima de su filiación genérica.¹¹⁰

El "olvido teórico" que constatamos en los autores precedentes puede sin embargo producir también valiosos frutos, es el caso de la monografía que Hannelore Schlaffer¹¹¹ consagra al género. Su punto de partida no puede ser más problemático: concibe una forma arquetípica fijada por Boccaccio que se proyectaría sobre toda la *Novelle* moderna. El triángulo de personajes, el elemento sexual como ruptura momentánea del equilibrio o el espacio cerrado de la casa como símil de la mujer son algunos de los componentes de ese arquetipo. Los continuadores de Boccaccio se habrían esforzado sin embargo en negar o reprimir el elemento sexual recurriendo a todo tipo de técnicas narrativas y tomando como modelo de imitación el último relato del *Decamerón*, el único que permitía eludir lo escandaloso. Es así como, frente al arquetipo original, se gestará otra forma paradigmática, la *Novelle* de la ocultación (*Verschleierung*), que encuentra en Margarita de Navarra, pero sobre todo en Cervantes, a sus principales valedores. La afortunada recepción de Cervantes en el siglo XIX se debe asimismo a su capacidad para abrir la forma genérica a toda suerte de materias, lo que finalmente terminaría disolviendo el esquema original. No tiene reparos Schlaffer en remitir los autores alemanes a sus supuestos modelos románicos, destaca en Kleist la preservación del esquema boccaciano, en Hoffmann o Stifter la herencia de Cervantes y considera *Die Leute von Sedwyla* la última gran colección de *Novellen*, al mismo tiempo que la definitiva negación de sus presupuestos esenciales. Adoptar esta perspectiva implica

1848, en correspondencia con la sumisión del individuo a un orden social y moral: "Die *Novelle* wird zum Spiegel des gesellschaftlich-geschichtlich und existentiell bedingten Menschen" (*Ibidem*, p.30).

¹⁰⁹ Winfried Freund, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten* (Schöningh, Paderborn, 1980) y *Das Phantastische und die Novelle* (Kohlhammer, Stuttgart, 1990).

¹¹⁰ Annette Krech (*Schauerlebnis und Sinn Gewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt del Main, 1992) señala también la recurrencia del elemento temático de lo siniestro a partir de múltiples ejemplos (*Der Sandmann, Der Schwarze Spinne,...*) sin extraer ninguna conclusión de esta continuidad.

¹¹¹ Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Metzler, Stuttgart, 1993.

ignorar casi todo lo expuesto por la crítica precedente, pero lo atractivo y prometedor de los resultados obtenidos invita a plantearse más de un interrogante.

Entre los dogmas más extendidos de la historia de la *Novelle* figura el de su nacimiento. Para la casi totalidad de la crítica el género tiene como pistoletazo de salida las *Unterhaltungen* de Goethe, la única discrepancia se da entre quienes consideran que la obra de Goethe prefigura la forma definitiva de la *Novelle* moderna y quienes la ven más próxima a la tradición románica y entienden que es Kleist quien realmente marca el punto de intercesión. Hildburg Herbst¹¹² quiere desmentir tanto la función de intermediario entre Boccaccio y la modernidad que se atribuye a Goethe como su supuesto magisterio sobre la *Novelle* posterior. Para ello examina la tradición narrativa que en las postrimerías del siglo XVIII presenta todos los rasgos que la crítica contemporánea atribuye a la *Novelle* decimonónica. Según Herbst en el siglo XVIII se dan en Alemania las condiciones básicas para que se produzca la recepción de la novela corta románica que no pudo producirse en los dos siglos anteriores, pero también para la gestación de una variante propia. En buena parte de las *moralische Erzählungen* y de la producción narrativa aparecida en publicaciones periódicas se localizan los elementos poéticos de la *Novelle* con mucha mayor nitidez y contundencia que en los relatos de las *Unterhaltungen*. La causa de que se marginara esta producción narrativa de la historia del género se debe a que, desde un principio, el término *Novelle* se asoció a una determinada categoría estética, a un rango de elaboración artística que, como vimos en Pohlheim, le distingue de otros géneros narrativos. Para Herbst, la supresión de este prejuicio llevará forzosamente a la constatación de que los límites históricos del género son menos firmes de lo que se cree y la autoridad de Goethe definitivamente irrelevante.¹¹³ Dificultó el reconocimiento de una *Novelle* dieciochesca la ausencia de un respaldo teórico por parte de las poéticas del momento. Hartmut Dedert¹¹⁴ demuestra con creces que ya en siglo XVIII se desarrolla una teoría del relato que contiene embrionariamente muchos de los elementos nucleares de la *Novelle*. Si bien la finalidad

¹¹² Hildburg Herbst, *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*, Erich Schmidt, Berlin, 1985 y "Goethe: Vater der deutschen Novelle?", en Wolfgang Wittkowski (ed.), *Goethe im Kontext*, Tübingen, 1984, pp. 244-259.

¹¹³ Herbst concluye su estudio denunciando que sesenta años después de la aparición del artículo inaugural de Walzel perviven aún algunos de sus prejuicios críticos: "Am Beispiel der *Novelle* erweist sich mit besonderer Deutlichkeit, welche unnötige und sogar verfälschende Einengung des Blickwinkels entsteht, wenn generische mit genereller Bedeutung verwechselt wird" (*Ibidem*, p. 157).

¹¹⁴ Hartmut Dedert, "Vor einer Theorie der *Novelle*. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion", *ZDP* 112, 3, 1993, pp. 481-508.

moralizante fue en un comienzo la legitimación de los narradores, el creciente interés por la imitación verosímil de la naturaleza empezó a establecer las bases para una poética del relato gracias especialmente a Christian Heinrich Schmidt y Justus Möser. Pero es Wieland quien, además de emplear por primera vez el término, sintetiza los puntos principales de lo que puede considerarse ya una definición de la *Novelle*.

Autores como Rainer Schönhaar habían desestimado la validez de algunos asertos teóricos del XIX por considerar que respondían más a tópicos generalizados durante la época que a un verdadero propósito de definir el género. En fecha más reciente se ha destacado también la coincidencia entre ciertos elementos recurrentes en la teoría de la *Novelle* y algunos lugares comunes de la poética aristotélica divulgados en el canon estético del momento. Siegfried Weing¹¹⁵ señala esta circunstancia sin atreverse a hablar de un caso de influencia. La centralidad del suceso que, desde los tempranos asertos de Wieland hasta la imagen circular de Vischer, figura como la más reiterada definición estructural de la *Novelle*, encuentra su paralelismo en la unidad de acción que Aristóteles prescribe para la tragedia. Las continuas comparaciones que se establecen entre *Novelle* y *Roman*, donde la unidad de acción de la primera se opone a la serie episódica del segundo, recuerdan el criterio con el que Aristóteles separaba el poema trágico del épico. Pero también la tantas veces aludida combinación de realismo y suceso excepcional emula -en las formulaciones de A.W. Schlegel o Tieck- el concepto de verosimilitud aristotélica, donde además de incitarse a imitar la cosas como fueron o debieron haber sido, se insta a contar los hechos fabulosos que a menudo son los más verdaderos. Además, resulta fácil equiparar el *Wendepunkt* de Tieck con el elemento estructural de la peripecia con que el estagirita describe la forma elemental de la tragedia. Aunque algunas de las coincidencias remarcadas por Weing puedan parecer ociosas -como la que remite los caracteres cerrados de la *Novelle* al decoro de los personajes en Aristóteles- no cabe duda de que el protagonismo alcanzado por la *Poética* en los más dispares testimonios teóricos es algo más que casual y, como señala el mismo autor, sorprende que no hubiera sido señalado con anterioridad.

Quien sí vincula directamente el nacimiento de la *Novelle* a la recepción de Aristóteles

¹¹⁵ Siegfried Weing, "Aristotelian Foundations of German Novella Theory", Seminar num. 34, 1998, pp. 45-62.

es Wolfgang Rath.¹¹⁶ Sobre la base de una explicación histórica Rath desarrolla los principios fundadores del género desde el contexto general de la evolución estética. Así, partiendo de la influencia de Aristóteles y Longino, y en particular de su recepción por Edmund Burke y la corriente sensualista, enumera los rasgos constitutivos de la *Novelle* tal y como se presentan ya a finales del XVIII.¹¹⁷ La *Novelle* surge como fruto del progresivo agotamiento del drama y sustituyendo la función que detentaba éste, en consecuencia su forma elemental presenta claros paralelismos con el esquema dramático. La estructura piramidal que caracteriza la acción dramática se repite en la *Novelle*, donde la trama sigue una línea de ascensión y resolución en torno a un punto central. En la *Novelle* ese punto central se convierte en el *Wendepunkt* y equivale al momento en el que el personaje principal recupera el pasado y se enfrenta a su destino. Como ocurre en el drama, el *Wendepunkt* propicia el instante de reconocimiento y el encuentro momentáneo de la acción interior y la exterior. Pero además, el *Wendepunkt* recoge connotaciones de lo sublime (en la acepción de Burke) por la sugestión de lo infinito, lo indeterminado y lo terrorífico. El desarrollo del *Witz* durante el romanticismo vendría a modular esta catarsis añadiéndole un *Heiligungseffekt* que mitiga su efecto y nivela la fricción que produce. Dado que el *Witz* puede ser sólo un centro invisible desde el que el autor establece un diálogo de complicidad con el lector, la presencia efectiva de un punto central en el relato deja de ser obligatoria, de este modo el romanticismo supone la apertura formal de la *Novelle*.¹¹⁸

Como se ve, el panorama de la reciente crítica de la *Novelle* no puede ofrecer una imagen más inconexa y deslavazada. Buena prueba de ello es el meritorio intento de Hugo Aust por ofrecer un acercamiento imparcial al género.¹¹⁹ En su propósito de mantenerse por encima de los distintos enfoques teóricos, Aust opta por tomar como corpus referencial todo texto que en uno u otro momento ha sido considerado una *Novelle*. Entre las innegables ganancias de este planteamiento se cuenta el de ampliar el concepto genérico a autores contemporáneos (como Grass o Walser), pero no contribuye

¹¹⁶ Wolfgang Rath, *Die Novelle*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 27-35.

¹¹⁸ Con Jacob Boehmer el *Wendepunkt* recibiría la influencia del misticismo como *Offenbarung*, como acceso a otro orden y revelación del destino (*Ibidem*, pp. 36-46), algo que Martin Schunicht había demostrado ya en el caso de Ludwig Tieck.

¹¹⁹ Hugo Aust, *Novelle*, Metzler, Stuttgart, 1995.

precisamente a ofrecer un cuadro unitario de la tradición genérica. El dilema al que se enfrenta Aust es no obstante extensible al problema con el que se confronta la crítica de todo un siglo, el problema de la relación entre teoría y creación. Podemos recapitular los diversos aspectos abordados por la última crítica en torno a esta problemática afirmando que por una parte se extiende el hábito de poner entre paréntesis el debate crítico precedente para establecer comparaciones directas entre la *Novelle* alemana y la tradición románica (comparaciones que, aunque infundadas, se muestran en ocasiones enriquecedoras). Al mismo tiempo tienden a cuestionarse elementos históricos y teóricos que se daban por supuestos en la crítica anterior, ya se trate del origen de la *Novelle*, la autoridad de Goethe o la procedencia de rasgos recurrentes como el realismo, lo extraordinario o el punto de inflexión. Lo heterogéneo de éstos resultados no los hace menos valiosos y necesariamente deberán ser tenidos en cuenta entre nuestras premisas.

A la hora de recapitular las principales estaciones del itinerario recorrido podemos discernir tres estadios principales en el proceloso panorama del debate crítico.

1. Las primeras décadas del siglo XX corresponden a un momento fundacional. La necesidad de legitimar poéticamente la forma narrativa con mayor crédito del siglo precedente llevó a la rápida cristalización de un conjunto de rasgos característicos de diversa naturaleza supuestamente extraídos de los testimonios teóricos de antiguas autoridades. Se originó así el canon de la *Novelle* tal y como en buena parte conforma todavía el horizonte de expectativa del lector actual. Dicho canon no era susceptible de una formulación sistemática, más bien reposaba sobre una serie de certezas unánimemente aceptadas, entre ellas la convicción de que la *Novelle* alemana era la moderna prolongación de una tradición románica que tenía en Boccaccio y Cervantes a sus principales maestros.

2. Como consecuencia del severo correctivo que la romanística aplica a estos presupuestos se abre entre las décadas de los cincuenta y sesenta un intenso debate entre la postura más proclive a preservar la concepción universalista del género y la que opta por reducir su ámbito al de una manifestación históricamente limitada de la literatura alemana. Ambas tendencias se entrecruzan y superponen dificultando el consenso y

abocando con frecuencia la discusión a cuestiones irresolubles. En lugar de truncar el debate, estas dificultades contribuyen a fortalecerlo situando la disputa de la *Novelle* en un primer plano de interés para la crítica. Desde el punto de vista normativo la *Novelle* se erige como modelo de construcción narrativa elaborada, desde el punto de vista histórico resume los principales argumentos estéticos y sociales del realismo decimonónico. Por todo ello la *Novelle* genera a mediados del siglo XX una enorme expectativa y un apasionado debate animado, por los resultados que se empiezan a alumbrar y que sobrepasan con creces el ámbito de la discusión genérica. Podría recurrirse a la misma estructura de la *Novelle* como símil y afirmar que aquí se produce el auténtico punto de inflexión para la crítica, el momento a partir del cual la discusión deberá decantarse en un sentido satisfactorio o truncar la expectativa despertada.

3. El balance del periodo subsiguiente no deja duda acerca de cual de las dos derivas terminó imponiéndose. A pesar de que se profundiza en aspectos concretos de la historia y la temática, a pesar de que, como Pohlheim señala acertadamente,¹²⁰ las nuevas corrientes teóricas como el estructuralismo, la estética de la recepción o la semiótica pudieran revificar ocasionalmente los antiguos presupuestos de la crítica normativa, el debate en torno a la *Novelle* fue progresivamente perdiendo peso y el uso del marbete genérico se vio cada vez más marginado. El descenso del caudal bibliográfico por una parte y la dispersión de las líneas de trabajo y sus resultados por otra atestiguan cómo el inmenso globo generado alrededor del término genérico fue poco a poco desinflándose hasta quedar relegado poco más que al ámbito de la anécdota.

No cabe duda que todavía hoy se mantiene una elevada conciencia genérica de la *Novelle* tal y como demuestra el interés que conserva el concepto como herramienta pedagógica. Pero la expectativa que produce el género sólo resulta productiva si, como afirma Robert Scholes,¹²¹ conduce y condiciona la lectura del texto. En el caso de la *Novelle* se diría que la expectativa no antecede a la obra individual sino que está exclusivamente orientada a una abstracción conceptual. *Der Schimmelreiter* o *Das Judenbuch* pueden ser leídos con un total desconocimiento de lo que es la *Novelle* y sus presupuestos poéticos, sin que de ello se resienta sustancialmente su interpretación. Por

¹²⁰ Karl Konrad Pohlheim, "Novellentheorie und Novellenforschung", op. cit., pp. 211-212.

¹²¹ Robert Scholes, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Gredos, Madrid, 1981, pp. 168-200.

el contrario, y como se ha demostrado en repetidas ocasiones, la aplicación de la categoría genérica a un relato puede llegar a dificultar la percepción de su individualidad, por lo que resulta legítimo plantearse la pertinencia que pueda seguir concediéndose al término *Novelle*. La dificultad, como sabemos, ha sido formulada desde antiguo por la crítica sin llegar a alcanzarse una solución satisfactoria; o bien la definición del género es tan restrictiva que excluye a la gran mayoría de textos, o bien, si se deduce de los textos mismos, es tan abierta, que no acierta a distinguir el corpus textual designado. Si la premisa teórica se aleja demasiado de los textos pierde su valor descriptivo, si se prescinde de toda premisa teórica anterior a los textos no puede obtenerse un conjunto diferenciado. Es comprensible que, frente a esta dificultad, las posturas laxas o intermedias gozaran durante mucho tiempo de mayor reconocimiento, porque proporcionaban un mínimo anclaje conceptual al tiempo que se abrían a la pluralidad de los textos analizados. No por ello sin embargo el planteamiento de Benno von Wiese es menos susceptible de crítica que el de autores más radicales. La *Begebenheit* y el *Symbol*, elementos a los que este autor reduce la identidad del género, no son privativos de la *Novelle*, sino que se manifiestan en muchas otras tradiciones narrativas. Al mismo tiempo, la necesidad de dar con un suceso central en todo relato considerado *Novelle* puede limitar el análisis interpretativo como muestra Pohlheim a propósito de *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*.¹²²

El problema con el que aquí topamos excede el caso particular de la *Novelle* y atañe a la constitución de una entidad tan controvertida como es el género literario. Se trata del problema elemental que afecta a la relación entre texto y concepto genérico, entre individuo y clase, entre unidad y conjunto. ¿Cómo debe entenderse dicha relación en el ámbito literario? ¿Es equivalente a la que regula las relaciones entre individuo y especie en las ciencias naturales? ¿Qué requisitos debe reunir un texto para ser adscrito a un género? Clarificar estas cuestiones resulta imprescindible para el caso que nos ocupa, pues la gran decepción que acompaña a la historia de la *Novelle* es por encima de todo un problema de desajuste entre teoría y creación. Walter Pabst definió ese desajuste para la novela románica como una antinomia, en su conjunto los relatos renacentistas estaban destinados a desmentir el elenco de tópicos teorizantes que supuestamente los justificaban. En la novela románica la teoría no ejercía la función descriptiva que

¹²²

Karl Konrad Pohlheim, "Novellentheorie und Novellenforschung", op. cit., pp. 302-305.

cumple, por ejemplo, en el soneto, razón por la que Pabst abogaba por suplantarlo definitivamente el concepto genérico por el estudio individual de los textos.¹²³ La tesis de Pabst implica que todos los géneros se rigen por unas mismas reglas de adscripción, reglas cuyo incumplimiento desaconsejaría la preservación del concepto genérico. En realidad, esta uniformización del género literario y de su funcionamiento casa muy poco con la imagen que presenta cualquier historia de la literatura. La paradoja implícita en la obra de Pabst es que, al intentar desautorizar una poética de los géneros ajena a la historia de la creación, da por sentada una concepción homogénea del género literario que muy poco tiene que ver con la que nos enseña la historia. Es por lo tanto necesario replantear la relación entre texto y género antes de poder discernir en qué medida resulta hoy todavía válido, y sobre todo útil, utilizar el término *Novelle*. Sólo fijando un criterio sobre los principios que regulan la adscripción texto-género, y sólo aclarando en qué medida el funcionamiento de esos principios es diferente en la *Novelle*, podrá abordarse la cuestión sobre la legitimidad y el provecho de su aplicación.

¹²³

Ver I - 1.2.

II. LA RELACIÓN TEXTO-GÉNERO EN LA NOVELLE

Localizada la relación texto-género como el punto angular en la problemática de la *Novelle*, se impone una breve indagación en el modo en que la teoría de los géneros ha asumido dicha relación a lo largo de la historia. Abordar el conjunto de soluciones que la teoría literaria ha dado al problema excedería el ámbito de este trabajo, será preciso limitar su alcance a las que, en el ámbito de la germanística, más han podido condicionar la fijación y desarrollo de la *Novelle* como concepto genérico. La principal dificultad con las que tradicionalmente se ha confrontado la crítica de la *Novelle* apunta a la conciliación entre la definición del género y el corpus textual al que se aplica, un equilibrio que inevitablemente termina inclinándose hacia uno de los dos extremos y traicionando al otro. Los estudios que se centran en el análisis de obras individuales terminan dejando atrás los presupuestos en que se basa su definición, mientras que los que mantienen presente una visión genérica definida ejercen una clara violencia interpretativa sobre el texto. En el capítulo anterior fue justificado el escepticismo que se impone a partir de los años sesenta como el resultado de una gran decepción, provocada a su vez por la enorme expectativa que había generado la crítica precedente. Podemos añadir ahora que en buena medida esa decepción responde a la imposibilidad de definir satisfactoriamente la relación que debe mediar entre el texto y el término genérico.

La siguiente panorámica se centrará en los dos momentos centrales para el desarrollo del estudio del género en el ámbito de la germanística, dos paradigmas que, con el fin de simplificar la exposición, denominaremos morfológico y textual.¹ Por modelo morfológico se entiende el cúmulo de propuestas que durante la primera mitad de siglo se proponen dar una nueva fundamentación a la vieja teoría idealista y normativa de los géneros desde criterios antropológicos y psicologistas mediante una terminología que muestra la huella indeleble de Goethe. El modelo textual por su parte apela a la

¹ En términos parecidos ver Günter Damann, “Was sind und wozu braucht die Literaturwissenschaft Gattungen?”, en *Textsorten und literarische Gattungen*, op. cit., pp. 207-220.

corriente teórica que, a partir de los años sesenta, se propone describir una tipología de textos fundada en elementos inmanentes del acto lingüístico. El primer modelo proporcionó la base teórica para la formación de un concepto normativo de la *Novelle*, el segundo alentó el intento de afiliarlo a una clase textual determinada. A menudo se ha señalado que los dos modelos presentan más coincidencias de las que sus protagonistas reconocieron, algo que no dejará de confirmar la clase de relación texto-género que rige ambos paradigmas.

2. 1. El modelo morfológico

La relación entre obra individual y concepto genérico que gana terreno durante la primera mitad de siglo no se entiende sin la fuerte impronta de Goethe en la discusión genérica. Mas que cualquier otra autoridad clásica son dos textos suyos los que adquieren auténtico valor de referencia en la fundamentación de una *Gattungspoetik*, *Morphologie der Pflanzen* y el célebre fragmento del *West-östlicher Divan*. La aplicación de la teoría morfológica al campo de la literatura enlaza con la concepción organicista de la obra que, con altibajos, había mantenido su validez desde el romanticismo. Estableciendo una analogía entre la evolución de los organismos naturales y la de las formas literarias se obtiene un punto de apoyo para explicar la alternancia entre continuidad y cambio que caracteriza el desarrollo de los géneros literarios. La teoría morfológica encuentra distintas formulaciones que modulan con pequeñas variantes la idea de la relación que media entre texto y género.

En las notas al *West-östlicher Divan*² Goethe plantea su célebre separación entre las *Naturformen der Poesie* (*epische, dramatische y lirische*) y las *Arten* subsumidas a ellas (lo que más tarde se entenderá por géneros históricos: *Ballade, Märchen, Satyre* etc). Las primeras responden a actitudes humanas de validez universal y pueden darse de forma simultánea en una misma obra. Las *Arten*, por el contrario, tienen un valor contingente, y Goethe se sirve de un diagrama circular para explicarlas como derivaciones de las formas naturales. Julius Petersen³ encuentra en el esquema de

² Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan, Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, vol. 11-1-2, Karl Richter (ed.), Carl Hanser, Munich, 1998, pp. 193-195.

³ Julius Petersen, "Zur Lehre von den Dichtungsgattungen", en *Festschrift August Sauer*,

Goethe la posibilidad de desarrollar un sistema genérico no sometido a las concepciones jerárquicas de la triada clásica. De acuerdo con el mismo los tres elementos de la triada se emplazarían como los tres vértices de un triángulo equilátero, la distancia de un género determinado respecto a los tres ángulos representaría el grado en que participa de ellos. Épica, lírica y drama se diferencian por su modo de representación, por el objeto que representan y por la forma que dan a ese objeto, cada uno de estos elementos une a dos de los miembros y les opone al tercero (por ejemplo, por su modo de representación, la mediatez caracteriza a la épica por oposición a la inmediatez de la lírica y del drama). En el esquema elaborado por Petersen el género se define como concreción de las formas elementales a través de una serie de transformaciones. Su sistema cumple el requisito de la homogeneidad, es decir, el mismo proceso de concreción que explica la constitución del *Briefroman* entre la épica y el drama sirve para describir la formación de la *Kantate* entre el drama y la lírica.⁴ El planteamiento de Petersen hace del género la combinación de una serie de rasgos constitutivos procedentes de las *Naturformen* y del texto individual un ejemplo de dicha combinación. El género se deja definir por el grado en que participa de las tres formas naturales. Es cierto que Petersen cede margen a la variación cuando afirma que un texto individual puede presentar distintas combinaciones alterando su posición respecto a las tres formas elementales,⁵ pero esas variaciones son encuadrables en un sistema que entiende siempre la obra individual como última concreción de unas categorías universales.⁶ En Ernst Hirt⁷ encontramos un planteamiento similar de la dicotomía goetheana, para Hirt la triada genérica tiene su origen en las tres posibles formas de experiencia (*Erlebnisformen*) del artista (épica-lírica-dramática), mientras que su forma externa viene determinada por los dos posibles modos de expresión poética, el relato y la representación (*Bericht-Darstellung*): lírica y drama se sirven exclusivamente de la representación y la lírica se caracteriza por alternarla con el relato. Es destacable ante todo cómo también en este caso la triada genérica se desdobra en categorías

Metzler, Stuttgart, 1925, pp. 72-116.

⁴ Así, la *Novelle* es entendida como derivación directa de la épica, al igual que el *Roman* o el *Märchen*.

⁵ Ocurre también con la *Novelle*, que en caso de poseer marco pasaría a situarse como género intermedio entre la épica y el drama

⁶ Eberhart Lämmert observa que Juilius Petersen malinterpreta a Goethe cuando ve los *Typen* como especificaciones de la *Naturformen* y no como manifestaciones históricas que pertenecen a un nivel distinto del de las formas naturales (Eberhart Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, op. cit., pp. 10-11)

⁷ Ernst Hirt, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Teubner, Leipzig, 1923.

antropológicas invariables por un lado y en formas externas de concreción por el otro. Lo que distingue a Hirt sin embargo es su escepticismo respecto a la posibilidad de formular plenamente las leyes de derivación entre ambos niveles.

...das Verhältnis zwischen Erlebnisform und poetischer Gattung ist recht eigentlich das lochende Problem, das Problem der Poetik. Wäre es eindeutig, d.h., ergäben sich von der einen zur andern Seite notwendige Beziehungen, so wäre die Poetik und die poetische Technik eine Wissenschaft, ihre Wertungen absolute.⁸

También Emil Ermatinger⁹ se consagra a demostrar la especificidad de los estudios literarios el estudio de en un trabajo altamente representativo de la corriente antipositivista que caracteriza a la crítica de la época. Ermatinger plantea las leyes metodológicas que deben distinguir a las ciencias del espíritu de las de la naturaleza. En primer lugar su elemento de estudio debe estar dotado de una unidad de sentido y de un fin interno, una autonomía de la que carece el objeto de las ciencias de la naturaleza. De ello se deriva como segunda ley la relación entre individuo y clase, que Ermatinger define como “abstrahierender Weite und konkretierender Enge des Individuallbegriffes”; representación individual y principio genérico se determinan mutuamente en un proceso pendular. Es en esta segunda ley donde queda más clara la deuda asumida con la morfología goetheana. En la literatura, como en el resto de las ciencias del espíritu, la relación que se establece entre individuo y clase es de tipo simbólico, en el individuo está representada la esencia del género de modo que el uno remite al otro de forma inevitable: “Indem das Einzelne als Ausdruck der Typisch-Allgemeinen erscheint, schließt dieses Gesetz den symbolischen Charakter der literaturwissenschaftlichen Darstellung in sich.”¹⁰ Ermatinger aplica esta forma de relación simbólica a las tres dimensiones relevantes para la ciencia literaria: época, autor y obra. Así, Lessing representa la esencia de la ilustración alemana de la misma forma que el *Wilhelm Meister* representa la de Goethe y el verso blanco de Shakespeare el de esta forma métrica. Dicho de otro modo, existen obras en las que se dan de una vez y para siempre los rasgos configuradores de la esencia de un género, lo que permite hablar en el caso de Ermatinger de una relación simbólica entre individuo y clase. Ello no es óbice para que un texto pueda albergar también elementos de otros géneros, pero

⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁹ Emil Ermatinger, “Das Gesetz in der Literaturwissenschaft”, en Emil Ermatinger (ed.), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Junker und Dünhaupt, Zürich, 1930, pp. 331-397.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 363-364.

habrá siempre uno que esté inconfundiblemente representado en la obra por encima de los demás.

Una lectura sensiblemente distinta de la morfología goetheana es la planteada por Günther Müller.¹¹ La obra literaria es una realidad lingüística dotada de una estructura orgánica en perpetua metamorfosis. Siendo la poesía un organismo que reproduce esa clase de desarrollo natural cabría concebir los géneros como ramificaciones del mismo proceso, formas más concretas de realización como lo es la rosa respecto a la flor.¹² Müller (que no cree que la base de esta ramificación genérica sea la triada clásica y aboga más bien por partir de elementos temático-formales) aconseja aplicar el método morfológico consistente en aislar ejemplares y observar su transformación para registrar la manifestación de rasgos constantes. La diferencia fundamental que aquí se introduce reside en la forma de distinguir entre *Typen* y *Gattungen*: mientras los primeros responden a constantes universales que se verifican en cada individuo, los segundos son construcciones abstractas que sólo parcialmente se ven refrendados por la obra concreta. Dicho en otras palabras, el individuo mantiene una relación de ejemplificación respecto al tipo, y una de aplicación respecto al género. Müller ilustra la diferencia con el ejemplo botánico:

...daß ein bestimmter Baum, nicht erstens diese einmalige Buche, zweitens eine Buche überhaupt und drittens außerdem Baum ist, sondern daß er dieses nur ist, insofern er auch jenes ist, daß also der Typus nicht anders erscheint als in einer besonderen Art und einer besonderen, gearteten Einzelwirklichkeit. Die morphologische Frage nach dichterischen Gattungen aber geht gerade darauf, welche typischen Bildungsgesetze in der dichterischen Wirklichkeit die gattungsmässige Artung eines Werks ausprägen.¹³

La diferencia fundamental entre Ermatinger y Müller se cifra pues en el valor representativo del texto individual respecto al género: si Ermatinger cree en la posibilidad de que un texto realice en su plenitud los elementos constituyentes del

¹¹ Aparecido originalmente como Günther Müller, "Morphologische Poetik" en *Hélicon*, vol. V, 1944, pp. 1-22, y recogido en Elene Müller (ed.), *Günther Müller. Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Max Niemeyer, Tübingen, 1968, pp. 225-246.

¹² Para cotejar la fuente goetheana de Müller ver *Die Metamorphose der Pflanzen* en Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, vol. 12, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Peter Schmidt (eds.), Carl Hanser, Munich, 1989, pp. 29-68.

¹³ Günther Müller, "Morphologische Poetik", op. cit., p. 241. Esta diferencia entre tipo y género se revelará enormemente fructífera. Mucho más tarde E. D. Hirsch hablará en sentido similar de *wahre Genre* y de *Typ*, el primero se origina en la intención del autor, el segundo tiene una aplicación meramente heurística, E. D. Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, Fink, Munich, 1972, pp. 321-330 (orig. *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven, London, 1967).

género, Müller entiende que ésta forma de relación clasificatoria es solo válida para las ciencias naturales, los géneros literarios son realidades abstractas que existen con independencia de los objetos que clasifican. Del mismo parecer es Karl Viëtor,¹⁴ quien recurre asimismo a la teoría morfológica para justificar su planteamiento. Tampoco para él puede establecerse un ejemplar como canon paradigmático del género, dado que éste es sólo un esquema ideal que se extrae de la contraposición entre los diferentes individuos:

...den literarischen Gattungstypus gewinnt man durch Zusammenschau sämtlicher zur Gattung gehörigen Einzelwerke, er ist Abstraktion, d.h. begrifflich-schematische Bestimmung dessen, was sozusagen die nur in lauter Besonderung wirkliche Grundstruktur, das *Allgemeine* der Gattung ist.¹⁵

Cualquier ejemplar de mamífero realiza en su totalidad las características que definen ese grupo del reino animal y el grupo a su vez no es otra cosa que el conjunto de características que se realizan en cualquier ejemplar. Por contra, el concepto genérico de la literatura se entiende como estructura que subyace a las obras individuales sin corporizarse en ninguna de ellas. Aquí introduce Viëtor otra distinción recurriendo una vez más a la separación entre *Naturformen* y *Arten* de Goethe. En sintonía con la corriente psicologista del momento¹⁶ Viëtor entiende las formas naturales como actitudes básicas (*Grundhaltungen*) de la conciencia que pueden superponerse en la misma obra. Para estas tres actitudes básicas Viëtor sí concede que pueda darse una relación de pertenencia similar a la del mamífero en el caso de la biología, no así sin embargo para las *Arten*, que constituyen para él propiamente los géneros literarios. Viëtor había acometido anteriormente una historia de la oda,¹⁷ donde resumía el dilema que plantea la definición de un género como un problema fundamentalmente hermenéutico: al abordar el estudio histórico de su evolución el crítico parte de unas premisas teóricas, pero dichas premisas sólo han podido ganarse mediante la observación de la realidad histórica. Ante este dilema el texto adquiere poco menos que el valor de un indicio; partiendo de un conocimiento cuasi-intuitivo del género el crítico se confronta con la evolución histórica del mismo a partir de una serie de textos que

¹⁴ Karl Viëtor, "Probleme der literarischen Gattungen", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 9, 3, 1931, pp. 425-447.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 438.

¹⁶ Viëtor remite a Robert Hartl, quien en *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* (Österreichische Schulbuchverlag, Viena, 1924) fundamenta los géneros literarios en las principales facultades psicológicas.

¹⁷ Karl Viëtor, *Geschichte der Ode*, Hildesheim, Olms, 1961.

deben corroborar, matizar o desmentir su postura inicial. La obra cobra bajo esta perspectiva una función mediadora entre teoría e historia que determina su relación con el género.

En *Grundbegriffe der Poetik* Emil Staiger¹⁸ plantea una vez más la oposición entre formas naturales y tipos para reformular las actitudes básicas del poeta respecto a la obra desde la tradición fenomenológica. Staiger caracteriza estas actitudes sirviéndose del valor adjetivo de la triada (lírico, épico, dramático), que diferencia de los *Sammelbegriffe* lírica, épica, dramática. Las actitudes básicas se corresponden con las tres formas de vivencia temporal; la lírica remite a la originalidad del ser, la épica se sitúa en el presente del acontecer y el drama se orienta al futuro del devenir, y aunque una tienda a prevalecer las tres pueden darse de forma simultánea en una misma obra. Staiger es taxativo a la hora de remarcar la validez universal de las *Grundhaltungen* frente a la realización histórica de los géneros. Gracias a ello logra despejar la confusión que acompañaba al término *Gattung*, a menudo aplicado indistintamente al nivel de lo universal y al de lo contingente. Más cuestionado ha sido el valor que concede a los textos-modelo que determinan la relación entre obra individual y género. En cierta medida su postura prolonga la de Ermatinger y puede considerarse un paso atrás respecto a Müller y Viëtor. Ante la dificultad de definir el contenido de las formas elementales Staiger aboga por reconocer el estatuto ejemplar de determinadas obras, en las que las *Grundhaltungen* se darían de forma completa y arquetípica. Consciente de las dificultades que entraña plantear modelos de validez universal, Staiger se limita a la tradición alemana y afirma, por ejemplo, el valor ejemplar del *Lied* para la lírica. Así pues, la relación entre obra y género estaría supeditada a la existencia de unos textos-modelo que actúan como puente entre la representación individual y el principio universal. Las obras no arquetípicas se definirían por el grado cualitativo con el que participan de lo lírico, lo épico o lo dramático. En el libro de Staiger, que tan gran influencia ejerció hasta finales de los años sesenta, la relación de pertenencia genérica tiene todavía claras connotaciones valorativas y el grado en que un texto consigue expresar la esencia del género aboga en favor de su rango estético.

Diremos pues que durante la primera mitad de siglo, y al hilo de la relectura de Goethe,

¹⁸ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zurich, 1956.

se impone una determinada imagen de la relación texto-clase, una imagen que se nutre por una parte de la idea de género como organismo natural en perpetua evolución y por la otra de la oposición entre unos principios universales de la naturaleza humana (*Grundhaltungen*) y su realización en determinadas formas históricas (*Arten*). La forma de relación obra-género que resulta de esta concepción oscila entre lo ejemplificativo y lo simbólico, como portador de unos determinados rasgos el texto es a la vez objeto individual y clase general. Una tragedia de Sófocles y una de Racine concretan igualmente los principios que constituyen la esencia del género, un drama de Shakespeare y uno de Goethe son dos ejemplos que llevan a la práctica unos mismos elementos configuradores. Es necesario precisar que la fórmula ejemplificativa funciona a veces entre texto y *Grundhaltung*, otras entre texto y *Art*. Resulta significativo que el principal valedor de esta fórmula, Emil Staiger, se rindiera a la evidencia en la conclusión del *Oberseminar* que dedicó a la Novelle, y ante la incapacidad de reducir la multiplicidad de obras a un principio unitario, se resignará a la fórmula vacía “eine Erzählung mittlerer Länge”. Pero, como tuvimos ocasión de ver,¹⁹ su discípulo Bernhard von Arx amplía ya la resonancia de la *mittelere Länge* hasta dotarla de una dimensión antropológica. La extensión implica para él una determinada forma de representar artísticamente la realidad y, en consecuencia, una visión del mundo marcada por el determinismo y la unilateralidad. Una vez estipulada la esencia de la Novelle, la relación que mantiene con la obra individual es semejante a la que Staiger postula para la épica.

Este marco teórico se corresponde con las líneas de investigación que durante los primeros decenios del siglo van a intentar fundamentar una definición canónica de la Novelle. Una buena muestra para entender de qué modo el estudio de los géneros está condicionado de antemano por una determinada relación texto-género es el caso de Robert Petsch. Petsch, uno de los más influyentes teóricos de la época, resume a la perfección la síntesis entre el modelo goetheano y la tradición psicologista cuando, refiriéndose al propio Goethe, afirma:

Der Wechsel zwischen Reinheit und Vereinigung der *Naturformen*, so wie die besondere Ausbildung, die jede von ihnen in jeder Periode und im Ganzen seiner Dichtung erfahren hat, zeugt im Grunde doch wieder von der tiefen Verzwurzelung seiner Poesie

¹⁹

Ver I - 1. 1.

in der Persönlichkeit und damit von ihrer Wurzelechheit und von dem starken künstlerischen Gewissen des Dichters.²⁰

Y cuando, más adelante, en *Wesen und Formen der Erzählkunst*,²¹ desarrolla una teoría de la narración como evolución ramificada a partir de protoformas populares, Petsch combina elementos antropológicos y psicologistas para explicar la formación de estas *Urformen* y su posterior desarrollo como formas artísticas elaboradas. A la hora de establecer una distinción inicial entre las diferentes clases de relato, Petsch necesita un criterio que no sea arbitrario y que le conduzca desde la multiplicidad de manifestaciones concretas a los principios unitarios que explican su evolución. Para ello toma como punto de partida la extensión del texto, no como mero elemento de composición externa, sino como indicio de la dialéctica interna entre extensión e intensión (*Ausdehnung-Zusammenziehung*) que caracteriza a la épica. En ese espectro la singularidad de la *Novelle* vendría dada justamente por su posición intermedia entre las formas breves y las largas. El resto de elementos temáticos y formales que caracterizan al género serían deducibles de su longitud, que concede al género su justo lugar dentro de la épica. Así pues la *Novelle* sería una posible derivación de la épica, entendida ésta como forma natural cuya esencia ha sido definida de antemano. Las obras que merecen pertenecer a la denominación *Novelle* lo hacen por dos razones: 1. Reúnen los elementos temático-formales que son propios del género (relación ejemplificativa) 2. Son portadores en mayor o menor medida del rasgo central que constituye la esencia del género (relación simbólica). El primer nivel sólo se entiende sin embargo como consecuencia del segundo, es decir, sólo porque el texto participa de una determinada variante de lo épico manifiesta además un conjunto de elementos determinados.

Planteamientos similares se manifiestan particularmente en la discusión sobre el rango y pertinencia de la *Novelle* alemana respecto a la románica y ello con independencia de las posiciones defendidas. Para descalificar la *Novelle* moderna Bernhard Bruch²² la excluye del ámbito de lo dramático oponiéndola a la tragedia. Si en la tragedia el héroe posee un espacio de libertad que le permite interceder frente al destino, en la *Novelle*

²⁰ Robert Petsch, "Goethe und die Naturformen der Dichtung", en *Dichtung und Forschung, Festschrift für Emil Ermatinger*, Huber & Co, Leipzig, 1933, p. 62.

²¹ Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, op. cit., ver sobre todo pp. 11-44, 413-416 y 437-449.

²² Bernhard Bruch, "Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen.", op. cit, pp. 135-136.

los personajes son meros instrumentos del acontecimiento incapacitados para decidir su suerte. Bruch relaciona la impronta de la *Novelle* con la realidad histórica del siglo XIX, en la que la dignidad de lo trágico ya no encuentra su lugar, si bien reconoce que ciertas formas “desviadas” de la *Novelle* si consiguen, siquiera parcialmente, participar de lo dramático (Kleist). La concepción que sustenta esta tesis nos remite a presupuestos conocidos: la esencia de “lo dramático” es fijada sobre principios filosófico-antropológicos (sujeto frente a objeto, individuo frente a libertad, pasado frente a presente) para a continuación dilucidar si dicha esencia se realiza o no en una forma histórica particular. Cuando Hermann Pongs²³ rechaza la tesis de Bruch defendiendo la posibilidad de lo trágico en la *Novelle* procede en realidad de forma análoga. Para él el caso de Kleist no es excepción, sino exponente de que el conflicto entre sujeto y mundo también tiene cabida en la *Novelle*. Las dos posiciones se confrontan de forma similar con el problema central sobre qué permite al observador denominar a un texto particular *Novelle*. Para Pongs dicha denominación incluye lo trágico aunque sólo sea como posibilidad de su realización, algo que Bruch rechaza, pero en cualquier caso el texto puede recibir el calificativo genérico porque realiza ejemplarmente la esencia del género.

De manera directa plantea el asunto Adolf von Grolman²⁴ cuando se pregunta si es legítimo seguir llamando “*Novellen*” a los relatos del XIX que habitualmente merecen tal consideración. Grolman sólo acepta como *Novellen* los textos que se ciñen a un estricto modelo formal y ello porque, como Petsch, asocia la forma externa a una percepción del mundo determinada, en este caso la del mundo medieval y renacentista. Que la forma va subsumida a la esencia del género lo demuestra el hecho de que Grolman desautoriza cualquier intento de emularla desde la modernidad, cuando se ha extinguido ya la imagen del mundo a la que originalmente iba ligada. A su entender es un mal típico del tiempo presente haber perdido la adecuación de los nombres, la era de la técnica reserva para sus propios intereses la exactitud terminológica: “die moderne Formbedingtheit hat sich nicht den ehrwürdigen Kredit der *Novelle* anzueignen für ihre Dichtformen, die einem völlig anderen Seelenleben entstammen”.²⁵ La *Novelle*

²³ Hermann Pongs, “Möglichkeiten des Tragischen in der *Novelle*”, *Das Bild in der Dichtung*, vol. 2, op. cit., pp. 175 y ss.

²⁴ Adolf von Grolman, “Die strenge *Novellen*Form und die Problematik ihrer Zertrümmerung”, op. cit., pp. 156-157.

²⁵ *Ibidem*, p. 165.

románica ha alcanzado la plenitud formal tras la cual sólo puede sobrevenir su decadencia y descomposición: “Es ist Sinn und inmanente Tragik jeder in sich schwingenden, also vollendeten Form, daß sie keine Ehe mehr eingehen mag und auch auf späte Abkömmlinge wenig Wert legt”. En clara correspondencia con la teoría morfológica, una vez alcanzada su plenitud el género debe forzosamente iniciar su extinción. Para Bruch la Novelle moderna responde a una evolución natural de la forma clásica que encuentra en el contexto de la Alemania romántica una nueva *Blütezeit*, para Grolman el problema planteado no es una mera disputa sobre palabras y afecta al estrecho vínculo entre forma artística y *Seelenleben*. En su caso, sin embargo, las diferencias se circunscriben al ámbito de la definición; si se acepta que la Novelle puede abarcar lo trágico, entonces las obras de Kleist, Hoffmann o Eichendorff serán realizaciones de la esencia genérica y podrán ser bautizadas como tales. Si por el contrario la esencia del género se limita a una forma y una imagen del mundo más estrechas ninguna razón permite conceder a dichas obras la preciada denominación. En ambos casos el texto debe ganar su filiación al género demostrando que es portador de una identidad abstracta manifestada en una forma concreta. En ambos casos pueden postularse textos arquetípicos que, a la manera de Staiger, concentren en su totalidad la identidad del género (*Decamerón* para Grolman, *Die Verlobung in Santo Domingo* para Bruch).

Del mismo modo que el planteamiento de Müller y Viëtor supera sensiblemente la relación ejemplificativa al entender por género una construcción abstracta que nunca encuentra su plena realización en la obra,²⁶ se dan también en la primera fase de la teoría de la Novelle intentos de fundamentar el género desde otras posiciones, el más reseñable por adelantado a su tiempo es el de Arnold Hirsch. Hirsch se propone eludir tanto el peligro esencialista como sobre todo la falsa analogía con los modelos naturales. El género de las ciencias naturales no es válido para la literatura porque se limita a subsumir el individuo a la clase, es decir, nada sabe de la especificidad de la obra, que consiste precisamente en añadir siempre algo al concepto genérico que la engloba. Por ello, y recurriendo al pensamiento sociológico de Weber, Hirsch propone usar para la literatura el término *Idealtyp*. El tipo ideal no se obtiene de la inducción de

²⁶ Aun así ambos permanecen deudores de la teoría morfológica y sólo entienden los géneros como evolución de formas naturales elementales.

los rasgos presentes en un grupo de individuos, es una construcción abstracta sin anclaje en la realidad. Carece además de un valor normativo por el que deban regirse las obras y su función es puramente heurística; facilita el conocimiento de los textos en su evolución histórica:

die Gattungsbegriffe der Literaturgeschichte erfassen nicht das Vorbildliche (oder gar Gesetzmässige), nicht das Durchschnittliche - sie sind die Steigerung von hier mehr dort weniger scharf vorhandenen formalen Eigenheiten zu einem Idealtyp von logischer Vollkommenheit.²⁷

Pero a la hora de llenar de contenido el tipo ideal Hirsch traiciona su premisa inicial y termina recurriendo a la imaginaria psicologista: los tipos se diferencian por la clase de experiencia que se establece entre sujeto y realidad. Entre la subjetividad absoluta de la lírica y la objetividad del drama la *Novelle* representa una posible síntesis.²⁸ Como demuestran las obras de Klein o Kunz, el caso de Hirsch no tiene continuidad en la crítica del momento y la relación ejemplificativa entre texto y género seguirá guiando los esfuerzos teóricos para determinar la identidad de la *Novelle*, su *Wesensform*.

2. 2. El modelo textual

Pese a dar continuidad a muchos de los tópicos ya fijados por la teoría normativa, la obra de Staiger permitió, gracias al juego de alternancia entre constantes universales y formas históricas, iniciar el giro hacia un tratamiento diferenciado entre la dimensión diacrónica y la sincrónica del *Sammelbegriff*. Así lo hace también Wolfgang Kayser,²⁹ quien distingue entre fenómenos originales del lenguaje, actitudes y géneros, introduciendo como importante factor distintivo la función que el concepto genérico recibe de su uso. Pese a todo, la confusión entre los niveles sistemático e histórico se repite en las muchas obras que a mediados de siglo impulsan el estudio de las formas poéticas y la *Gestalttheorie*. Paul Böckmann³⁰ entiende que los géneros están asociados a determinadas formas de construcción (*Bauformen*), pero que su estudio debe

²⁷ Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff "Novelle"*, op. cit., p. 84

²⁸ "...das Formproblem der Novelle besteht darin, wie in einem unverbindlichen, objektiven und einmelig-unerhörten Bild eine allgemeine ergreifende Aussprache und Gestaltung des menschlichen Innern vollzogen ist" (*Ibidem*, p.147).

²⁹ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, A. Francke AG, Bern, 1948, pp. 331-339.

³⁰ Paul Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, vol. 1, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1950, pp. 38-41

forzosamente tener presente asimismo su evolución histórica. Willi Flemming³¹ argumenta también una imbricación de los elementos paradigmáticos y sintagmáticos cuando afirma que la estructura confiere individualidad al texto al tiempo que demuestra su pertenencia al género, en su exposición encontramos otra vez implicada la relación ejemplificativa entre individuo y clase. Es finalmente Eberhart Lämmert³² quien entiende la necesidad de deslindar ambos niveles y lo hace mostrando que el problema de fondo es en buena medida terminológico. Efectivamente, el concepto *Gattung* había sido utilizado indistintamente para hacer referencia tanto a la triada *Epik-Lirik-Drama*, como a las formas poéticas concretas que Goethe denominara *Arten* (*Ode, Ballade, Komödie...*). Más grave para Lämmert es el hecho de que la clasificación genérica se aplique tanto bajo criterios históricos como formales, que las realizaciones históricas se fundamenten a menudo como posibles variantes de un sistema ahistórico. La manera más conveniente de solventar esta confusión pasa por restringir el estudio de los géneros literarios a las manifestaciones históricas y limitar a las mismas el uso del término *Gattung*, “weil es eine eigentliche Gattungspoetik außerhalb der Gattungsgeschichte nicht gibt”. El conjunto de constantes universales que se manifiestan en los textos con independencia de su filiación histórica (tales como el punto de vista, la voz narrativa, usar una perspectiva omnisciente o limitada, etc) es lo que Lämmert entiende por el contrario por *Typen*. Contra Ermatinger mantiene que la relación entre *Gattung* y obra individual es esencialmente distinta a la que cabe establecer entre *Typus* y *Einzelgestalt*. El tipo es una categoría invariable que puede aparecer indistintamente en diversos géneros, el género es una entidad sometida a constatación evolución marcada por un momento de nacimiento y otro de extinción. Así pues, los tipos constituyen un sistema de validez universal que abarcan la totalidad del fenómeno literario (por ejemplo, todo relato debe estar escrito en primera, segunda o tercera persona), cosa que no sucede en el caso de los géneros literarios, que se limitan a designar un conjunto de textos delimitados históricamente. Podremos decir en consecuencia que Lämmert admite la relación ejemplificativa para los tipos y la excluye para los géneros literarios, se trata de una distinción de enorme relevancia porque como veremos apunta directamente a nuestro centro de atención.³³ Los autores que, como

³¹ Willi Flemming, *Epik und Dramatik*, Francke, Bern, 1955.

³² Eberhart Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Metzler, Stuttgart, 1955.

³³ Wolfgang Victor Ruttkowski (*Die literarischen Gattung en. Reflexion über eine modifizierte Fundamentalpoetik*, Francke, Bern, 1968) se manifestaba en términos semejantes y con la misma falta de

Grolmann, ven en la Novelle una descomposición del ideal románico parten de un principio de inadecuación que en realidad no rige las relaciones entre obra y género, basta tener presente que los mismos Boccaccio y Cervantes transgredieron a su vez nociones genéricas heredadas.

Lo sorprendente de la crítica de Lämmert es que, si bien originalmente tenía un valor retrospectivo, en el caso de la Novelle mantendrá su plena vigencia hasta fechas muy posteriores. Como tuvimos ocasión de comprobar en el capítulo anterior, a partir de los años cincuenta la crítica de la Novelle muestra de forma creciente el interés por dar con principios estructurales y constantes formales que clarifiquen los nebulosos contornos del género. En lugar de mantener separado el análisis de los elementos narrativos y el estudio de la tradición genérica, son múltiples los intentos de hacer coincidir ambos niveles y sustentar la Novelle sobre un modelo sincrónico de composición narrativa. Entremezclando la filiación histórica de un texto al género Novelle con el análisis de su composición narrativa, los críticos olvidan que la relación de pertenencia que regula *Gattungen* y *Typen* es de distinta naturaleza. Esta confusión pudo ser la culpable de los principales malentendidos que lastraron la discusión sobre la Novelle a lo largo de décadas, pero a buen seguro fue también responsable del momento de mayor intensidad y viveza alcanzado por el debate.

No será hasta finales de los sesenta cuando el estudio de los elementos formales que organizan el texto intente sistematizarse sobre una base lingüística. Ya el estructuralismo francés había alentado el conocimiento de la dimensión paradigmática de la obra partiendo de la hipótesis de que el texto reproduce ampliado el modelo sintáctico de la frase, pero sólo en casos contados esta base metodológica se orientó al establecimiento de una tipología textual.³⁴ En Alemania, el creciente interés por la lingüística textual y la *Textsortenlehre* condujo al replanteamiento de los criterios para

eco: "Jedoch die Verwchslung dieser beiden Dinge: der Beobachtung, daß Gattungen sich historisch entwickeln und deshalb alogischen Einflüssen unterliegen und daß unsere Gattungsbegriffe empirisch gewonnen und deshalb icht logisch abgrenzbar sind, einerseits - und dem Festhalten der Systematiker an logischen Kategorien andererseits -, hat Verwirrung gestiftet und Mißtrauen gegen alle Gattungssysteme hervorgerufen" (*Ibidem*, p. 25).

³⁴ Ver el análisis que Elisabeth Gülich y Wolfgang Raible hacen de los modelos de Tzvetan Todorov y Teun Van Dijk en *Linguistische Textmodelle*, Fink, Munich, 1977. El texto escogido para probar las limitaciones de sus respectivos sistemas no es otro que la *Novelle 65* del *Heptameron*, sin que por otra parte los autores ofrezcan una definición del género que compense las carencias de los modelos comentados.

la diferenciación de *Gattungen* y *Textsorten*. De acuerdo con el nuevo paradigma, la clasificación de obras en géneros literarios no responde a una arbitraria imposición del canon, sino que se deriva de los elementos lingüísticos que comparte un conjunto de textos: “*Textgattungen* lassen sich somit zunächst durch die schlichte Anzahl der Normen charakterisieren, die bei einer Textherstellung beachtet werden müssen”.³⁵ Ello equivale a afirmar que la relación entre texto y género vendrá determinada ante todo por el modelo lingüístico que se adopte de antemano. Es frecuente, por ejemplo, encontrar una traslación del binomio *langue-parle* de Saussure: el conjunto de clases textuales formaría un sistema abstracto equivalente a la *langue* y el texto sería su realización efectiva como *parole*. También es posible sin embargo ver el género como realización de un sistema de leyes más generales, las posibilidades se amplían y ramifican de acuerdo con la variedad de modelos utilizados. Con todo, en la gran mayoría de casos se coincide al ceder un gran protagonismo a la dimensión pragmática del modelo lingüístico con la esperanza de que sea en su uso y función donde la clase textual encuentre su última legitimación.

Tal es el caso de la más influyente obra de este periodo, la *Gattungstheorie* de Klaus W. Hempfer.³⁶ En su monumental síntesis histórica Hempfer se esfuerza por engarzar una dimensión diacrónica de los géneros literarios sometida a la constante transformación que imponen las convenciones y una sincrónica fundamentada en criterios lingüísticos invariables. Quienes, como Hans Robert Jauß, marginan la segunda dimensión en favor de la primera y resumen la entidad del género en un sistema de instituciones ligado a la tradición, desconocen el verdadero mecanismo que los articula y que, en opinión de Hempfer, se caracteriza por aunar cambio y permanencia. En sintonía con el formalismo ruso, H. R. Jauß³⁷ definió el género según la función que desempeña en el sistema originado por un momento histórico determinado. La novela corta renacentista, por ejemplo, resulta de la conjunción de una serie de formas anteriores (*eixempla*, *faible*, cuento), pero esa cristalización sólo puede ser entendida en su relación con los géneros coetáneos. Los valores de cambio y transformación desempeñarían una función básica en la existencia de los géneros y la relación entre texto y género estaría regida por el

³⁵ Peter Hartmann, “Texte al linguistisches Objekt”, en Wolf-Dieter Stempel (ed), *Beiträge zur Textlinguistik*, Fink, Munich, 1971, pp. 9-30.

³⁶ Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie*, Fink, Munich, 1973.

³⁷ Hans Robert Jauß, “Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters”, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. I, *Generalites*, 1972, pp. 107-138

desajuste: la no realización de todos los elementos constitutivos del género en un texto es lo que permite a éste evolucionar y finalmente dar lugar a nuevas formas. En realidad los únicos textos que realizan todos y cada uno de los rasgos del género pertenecen a autores de segundo orden y están destinados al olvido. Pero el enfoque de Jauß plantea para Hempfer un interrogante: si el sentido del concepto genérico viene dado sólo por el libre juego de expectativa (*Erwartung*) e innovación, no queda claro qué realidad “objetiva” tiene como último referente la desviación.³⁸

Con el fin de superar el fantasma nominalista Hempfer recurre a la gramática generativa y, para salvar la distancia entre texto y género, postula relaciones de transformación análogas a las que unen la estructura profunda y la superficial en la frase. Hempfer reconoce que pretender definir esas leyes de transformación para los géneros resulta quimérico cuando ni siquiera han sido todavía fijadas para la oración, no obstante propone una tesis que tiene en la situación comunicativa su pilar principal. En un artículo posterior,³⁹ Hempfer explica cómo la pragmática, lejos de ser una rama anexa a la lingüística, es el nivel básico sobre el que se levantan la semántica y la sintaxis; todo enunciado precisa de una situación comunicativa, y ello aunque emisor y destinatario no estén dados explícitamente. Partiendo de este principio, entiende que un criterio elemental para la clasificación de enunciados es la presencia o ausencia de emisor y receptor, algo que ya Platón habría puesto de relieve en el famoso fragmento del décimo capítulo de la *República*, cuando separa las obras en las que los personajes hablan con voz propia de aquellas donde lo hacen a través del poeta. La pervivencia de esta clasificación bajo múltiples apariencias a través de la historia no dejaría de ser un garante de su autoridad.⁴⁰ La situación comunicativa que subyace al enunciado marcaría pues un primer nivel de abstracción en la estructura profunda del texto. Estos dos tipos

³⁸ Más allá de la lógica desavenencia de Hempfer con la postura de Jauß, lo cierto es que su crítica parece pasar por alto la clara voluntad del profesor de Constanza de rehuir un enfoque relativista: “Literarische Formen und Gattungen sind darum weder subjektive Schöpfungen der Dichter noch bloß nachträgliche Ordnungsbegriffe, sondern primär soziale, d. h. auf lebensweltlichen Funktionen beruhende Erscheinungen” (*Ibidem*, p. 129). Jauß termina de hecho formulando un sistema de los géneros para la edad media de las literaturas romances, algo que no dejó de suscitar las objeciones entre quienes veían en ello una traición a sus postulados originales.

³⁹ Klaus W. Hempfer, “Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie”, en Walter Hinck (ed.), *Textsortenlehre-Gattungsgeschichte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1977, pp. 1-26.

⁴⁰ La más reciente y valiosa para Hempfer era la que había realizado Wolf Dieter Stempel (“Gibt es Textsorten?”), en Elisabeth Gülich y Wolfgang Raible (eds.), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Athenäum, Frankfurt, 1972, pp. 175-182), para quien también la situación comunicativa de la que nace el texto estaría en primer lugar determinada por la relación suscitada entre emisor y receptor.

básicos (el narrativo y el dramático) pueden a su vez ser sometidos a sucesivas transformaciones que vayan concretando el tipo textual hasta dar a parar primero con el género como realidad histórica y a partir de éste con el texto individual. Diremos pues que en el modelo de Hempfer la relación entre género y texto individual es de transformación y derivación: el género se obtiene a partir de la transformación de unas situaciones comunicativas tipificadas y a su vez el texto se obtiene de la aplicación de unas leyes de transformación al género.⁴¹ Aunque el modelo de Hempfer, con su adaptación de la gramática generativa, intenta hacer justicia a la doble dimensión sincrónica y diacrónica del concepto genérico, no deja de ocultar una preservación del antiguo normativismo reformulada bajo criterios lingüísticos de supuesta “objetividad”. En última instancia su propuesta niega que el género literario pueda ser exclusivamente un fenómeno histórico y lo vincula a un sistema piramidal con diferentes niveles de abstracción relacionados por leyes de transformación que ni siquiera pueden ser definidas. Es sintomático que el propio Hempfer indique que bajo la nomenclatura antropológica y psicologista de muchos de los autores que hemos repasado (Petersen, Müller), se encuentran patrones que es posible recuperar por su valor heurístico. Ello se hará aún más evidente cuando, más adelante, Hempfer cifre en tres los tipos de situaciones comunicativas elementales de las que pueden deducirse los géneros: el constativo, el performativo y el narrativo. Aunque en principio son aplicables tanto a textos literarios como a los no literarios, se superponen casualmente a la lírica (en la tradición parnasiana que aspira a la total desaparición del sujeto enunciador), al drama (en la relación entre los personajes, no entre éstos y el público), y al relato (que sería la mediación de un acto de habla ya realizado). Se trata, como bien puede apreciarse, de las tres *Naturformen* goethianas o las tres *Grundhaltungen* de Staiger replanteadas bajo el prisma del nuevo paradigma lingüístico.⁴²

La relación ejemplificativa entre texto y género que trasluce el modelo de Hempfer se hace aún más evidente en otras propuestas de la época. Así, por ejemplo, Egon

⁴¹ Con todo, el propio Hempfer parece rechazar una estricta sistematicidad cuando admite que junto a los tipos básicos narrativo y dramático pueden darse otros marcados por criterios del todo dispares como el paródico.

⁴² En esta reinstalación del vejo normativismo descansan la mayoría de críticas a Hempfer. Su obra parece haber corrido una suerte análoga a la de Croce desde presupuestos opuestos: su importancia reside casi más en la estela dejada por los detractores que propició que en lo fructífero de sus propias aportaciones.

Werlich⁴³ desarrolla un sistema para la clasificación de tipos textuales regido de principio a fin por leyes de concreción y derivación. En la parte más alta del esquema piramidal sitúa los *Textgruppen*, separados básicamente en ficcionales y no ficcionales, éstos se dividen a su vez en *Texttypen*, que están ligados a la percepción de la realidad a través del lenguaje y son cinco: descripción, narración, exposición, argumentación e instrucción. Descendiendo otro peldaño en la escala de concreción encontramos las *Textformen*, que dependen del modo en que la perspectiva del hablante se hace presente en el texto (persona, tiempo, foco, aspecto) y, junto con las *Sprachvarianten*, terminan desembocando finalmente en el texto individual. A modo de ejemplo, diríamos que la *Novelle* pertenece a la *Textform Erzählung*, porque en ella predomina el *Textidiom* narrativo (aunque también puede haber descriptivo o argumentativo). La *Erzählung* es una *subjektive Textform* encuadrada en el *Texttyp Narration*, que a su vez pertenece a la *Textgruppe* ficcional. Dado que esta clasificación es tan válida para la *Novelle* como para otros géneros narrativos adyacentes (*Roman, Kurzgeschichte*), el proceso de concreción sólo se completa cuando intervienen los *Kompositionsmuster*, elementos que fijan la macroestructura del texto y legitiman un último nivel de clasificación.

Como se ve, el sistema forma una estratificación de niveles que puede ser recorrido mediante una serie homogénea de transformaciones. Visto así, el texto se presenta como la última y necesaria concreción de la cadena. El sistema de Werlich demuestra, acaso más claramente aún que el de Hempfer, la pretensión de subsumir la clasificación de géneros literarios a una tipología textual que parte del texto como unidad de comunicación para levantar un sistema sincrónico de validez universal. El resultado es una homogenización de los criterios de clasificación a la que más adelante se hará el reproche de no respetar la especificidad de la situación comunicativa en el texto literario. Es cierto que el propio Werlich reconoce una importante diferencia entre textos literarios y no literarios en lo referente sobre todo al automatismo de su transmisión:

Man wird allgemein sagen können, daß tradierte Kompositionsmuster für Textformvarianten der fiktionalen Textgruppe dagegen von Sprechern normalerweise durch Leserfahrung asimiliert und variiert werden, gesetzte Kompositionsmuster für Textformvarianten der nicht-fiktionalen Textgruppen, dagegen von ihnen memoriert und befolgt werden⁴⁴.

⁴³ Egon Werlich, *Typologie der Texte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1975.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 76

Esta distinción no afecta sin embargo al punto más relevante; la relación entre género y tipo se define en ambos casos por las mismas leyes de transformación.

La problemática inserción de una poética de los géneros en una tipología textual cimentada en la pragmática se pone de relieve al constatarse cómo los procedimientos clasificatorios resultan mucho más eficaces y útiles aplicados a tipos textuales no literarios que a los literarios. Ya en fecha temprana, Wolf Dieter-Stempel⁴⁵ había advertido sobre el distinto comportamiento de la evolución genérica en el ámbito literario y en el del lenguaje común. En el segundo caso el éxito de la comunicación radica en la reproducción mimética del modelo. En los textos literarios, por el contrario, no existe esta forma de reproducción, ya que ni los requisitos de uso ni los mecanismos de comunicación determinan la producción del texto. Lo cierto es que el texto literario aparece como testimonio de un proceso de creación individual que ha ganado su puesto en la historia precisamente por no limitarse a reproducir los modelos recibidos.⁴⁶ La aclaración de Stempel destaca una diferencia cualitativa relevante en el papel que desempeña la tradición literaria que incide inevitablemente en la relación entre texto y género. En las clases textuales que se basan en la simple reproducción de un modelo no resulta problemático postular que cada texto es un ejemplo del género. Por contra, cuando la variedad respecto al modelo es poco menos que un requisito indispensable, dicha relación se vuelve una contradicción en sí misma. El rechazo parcial de la obra individual al sistema en el que se origina había sido señalado ya por el formalismo ruso con el término de *desviación*.⁴⁷ La desviación respecto a la norma hace posible la creación original y decide la evolución de una forma artística. Para el formalismo ruso dicha desviación sólo puede evaluarse a partir del conjunto de sistemas sociales y artísticos que confluyen en un determinado momento histórico y están sometidos a una perpetua transformación.

⁴⁵ Wolf-Dieter Stempel, "Gibt es Textsorten?", op. cit. pp.175-182.

⁴⁶ De forma similar, Hugo Steger ("Über Textsorte und andere Textklassen", en *Textsorten und literarische Gattungen*, op. cit., pp. 25-67) considera que mientras los *Alltagstexte* están siempre subsumidos en intención y temas a unas normas sociales que prefiguran forma y contenido, los literarios no están sometidos a ese control social y por ello una *Textsortentheorie* maneja muy diferentes preceptos que una *Gattungstheorie*

⁴⁷ Ver la compilación de Jurij Striedter (*Russischer Formalismus*, Fink, Munich, 1994), y en especial el texto de Jurij Tynjanov, "Über die literarische Evolution" (pp. 433-462).

En su obra pionera, André Jolles⁴⁸ no terminaba de hacer explícita la relación entre los géneros literarios y las formas simples de las que supuestamente se originan. Jolles remite la *Novelle* al “caso”, resulta sin embargo evidente que la exposición de un caso en una sentencia judicial posee una determinada función y una estructura fija que hacen de cualquier sentencia un ejemplo del género al que pertenece, algo que difícilmente podrá sostenerse para la *Novelle*. Mientras de la sentencia se espera que se ciña a un modelo prefijado, un modelo que, aunque pueda sufrir modificaciones con el paso del tiempo, implica en cualquier caso la total asunción de todos sus requisitos, el modelo de la *Novelle* es tan incierto como redefinible. La separación de formas literarias y no literarias y la consecuente modificación de la dimensión diacrónica no siempre fue suficientemente atendida en el contexto de la pragmática textual. El enfoque pragmático enmarca también el modelo desarrollado por Elisabeth Glück y Wolfgang Raible.⁴⁹ Los autores parten de la distinción entre las características internas y externas del texto (*Textinterne -externe Merkmale*), entendiendo por las últimas aquellas que se derivan de su situación comunicativa (hablante, oyente, intención, etc). Lo fundamental es que ni los elementos externos ni los internos bastan para diferenciar plenamente una clase textual y que su definición sólo será satisfactoria si tiene en cuenta tanto los rasgos extraídos del sistema lingüístico como los vinculados a su intención comunicativa. El ejemplo tomado por los autores para poner a prueba su propuesta no es otro que la novela séptima de la primera jornada del *Decamerón*. Tras enumerar los elementos externos del texto (entretenimiento como intención, función representativa, no copresencia de emisor y receptor, etc) constatan que no bastan por sí solos para deducir la clase textual *Novelle*. Es preciso tomar en consideración también los elementos internos, para lo cual resulta necesario partir de las invariantes textuales, las constantes que dotan de homogeneidad y coherencia al texto y que permiten dividirlo en partes (*Teiltexzte*) cuyas relaciones puedan ser analizadas. El resultado de este análisis dista mucho sin embargo de ser concluyente, los autores reconocen que hasta donde llega su estudio tampoco alcanza a distinguirse la *Textsorte* *Novelle* de otras clases narrativas como el *Roman* o el *Märchen*. El posterior estudio de un texto jurídico evidencia, como sucedía en el caso de Jolles, hasta qué punto el aparato de la lingüística textual resulta mucho más versátil y preciso aplicado a textos no literarios: la clase textual “sentencia

⁴⁸ André Jolles, *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen, 1999, pp. 173-199.

⁴⁹ Elisabeth Glück y Wolfgang Raible, “Textsorten-Probleme“, en *Linguistische Probleme der Textanalyse*, Jahrbuch, Pädagogischer Verlag, Düsseldorf, 1975, pp.144-197.

judicial” sí puede fijarse con exactitud porque entre sus elementos internos cuenta con una estructura formal fija de la que el texto no puede prescindir

Asumiendo la terminología de Glück y Raible, los elementos formales que organizan el texto (*Textinterne Merkmale*) y el marco que lo emplaza en una situación comunicativa dotándole de función (*Texterne Merkmale*) concurren en la base descriptiva de las clases textuales. La lingüística textual orientó sus esfuerzos a fundamentar conceptos que hasta entonces se habían empleado sólo en un sentido normativo o histórico. No es de extrañar que un género como la Novelle, que tradicionalmente había estado rodeado por la aureola del artificio y la elaboración formal, sufriera también las consecuencias de esta reorientación. También en la crítica de esta época queda patente que la concepción normativa del género se adecua a las exigencias del nuevo paradigma. Para empezar, un elemento tan significativo como el marco, que implica una posición determinada de emisor y receptor respecto a la materia narrativa, animaba a la identificación del género con una situación comunicativa concreta.⁵⁰ Recordemos que ya Franz Lockemann⁵¹ tomaba el marco narrativo como pieza angular para entender la naturaleza del género: de la situación inicial que plantea al marco extraía tanto los elementos compositivos del relato como sus principales temáticas. Dado que no todas las Novellen incluyen un marco, la relación entre texto y género se presentaba también problemática para Lockemann, un problema que no dudaba en resolver afirmando que, aunque sólo ciertas Novellen presenten de forma explícita un marco, todas dan por supuesto la existencia de uno. El caso de Lockemann resulta concluyente respecto a los procedimientos expeditivos a los que puede conducir la problemática relación entre texto y género. Ante la imposibilidad de afianzar un vínculo de inclusión se llegan a establecer elementos clasificativos puramente virtuales. Frente al planteamiento de Lockemann el enfoque estructuralista de Martin Swales en *The German Novelle* puede parecer menos dogmático cuando identifica la Novelle con una determinada estrategia narrativa basada en la escisión del enfoque interpretativo. Swales no se atreve desde luego a imponer un modelo compositivo idóneo como hace Lockemann, mucho menos aún a derivar ese modelo de principios abstractos como el binomio caos-orden. Su estudio sólo constata la recurrencia de una disposición estructural en múltiples, Novellen caracterizada por el

⁵⁰ Así lo entendió ya Harald Weinrich en su clásico estudio sobre los tiempos verbales (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1985, pp. 132-136).

⁵¹ Franz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, op. cit. (ver I - 1. 3.).

encuentro de una mirada externa que desde el marco interpreta el suceso y una interna al mismo suceso que la contradice. Pero, más allá de las diferencias terminológicas, podemos discernir que tanto Lockemann como Swales incurren en el error que denunciara Lämmert anticipatoriamente, ambos intentan justificar la manifestación histórica del género recurriendo a categorías formales de validez universal. Dos generaciones críticas que responden a diferentes paradigmas reinciden en el mismo propósito en su intento de delimitar el alcance del género. Swales es lo bastante cauto como para no dar a su propuesta el valor de un principio intrínseco, pero eso no altera el punto central de su procedimiento: la creencia de que la identidad de un género como realización histórica puede obtenerse del análisis de sus componentes narrativos.⁵²

Volviendo a Wolfgang Raible, es necesario puntualizar que no siempre se mostró igual de taxativo al identificar el procedimiento que debe seguirse para el estudio de clases textuales y géneros literarios. En otro lugar⁵³ reconoce que los elementos externos (*Textexterne Merkmale*) resultan menos concluyentes en los textos literarios que en los no literarios porque en los primeros la comunicación entre emisor y receptor se realiza de forma indirecta y además la función del texto no es por lo general unívoca. Pese a ello afirma la posibilidad de formular una tipología de los conceptos genéricos deducida de los rasgos lingüísticos del texto. Raible fija en seis las dimensiones o ámbitos de las que participa el texto: situación comunicativa, objeto, estructura, relación texto-realidad, medio, modo de presentación. El contenido de una denominación genérica (*Gattungsbegriff*) debe examinarse a la luz de estas seis dimensiones, si bien no siempre podrá decir algo sobre todas. Por ejemplo la tragedia burguesa o la novela picaresca pueden ser determinadas por su objeto, no así sin embargo la carta o el cuento. Para que una denominación genérica resulte verdaderamente funcional debe incluir información de al menos cinco de los seis ámbitos. Cuando no sea así el uso del concepto genérico es legítimo, pero resulta de escaso valor heurístico. Así pues, en Raible la relación entre

⁵² Sabine Schlüter acomete en *Textsorte vs. Gattung. Textsorten literarischer Kurzprosa in der Zeit der Romantik (1795-1835)* (Weidler, Berlin, 1997), el ímprobo proyecto de desarrollar una tipología de las formas narrativas breves para el romanticismo alemán. El punto vertebrador de su exposición es la búsqueda de indicadores que permitan una exacta distinción entre *Textsorte* y *Gattung*, según su enfoque esos indicadores se dan en forma de marcas textuales fácilmente discernibles y clasificables. Ello lleva a la autora a plantear un sistema descriptivo que pretende integrar todos los géneros narrativos del romanticismo a partir de constantes externas. El hecho de que los resultados obtenidos sean altamente cuestionables pese a la consciente geográfica y cronológica del trabajo anima una vez más a desestimar los intentos de sistematizar el estudio de formas poéticas

⁵³ Wolfgang Raible, "Was sind Gattungen?", *Poetica*, vol. 12, 1980, pp. 320- 349.

texto y género vuelve a situarse bajo el signo de la ejemplificación. Es ejemplar de un género determinado todo texto que cumple con las (al menos) cinco dimensiones que forman la realidad del nombre genérico. Es un drama burgués todo texto que reúna los requisitos siguientes: prefijar una situación comunicativa marcada por la ausencia del destinatario y una intención de entretenimiento por parte del autor, tener por objeto de la acción las relaciones de un grupo de personajes de un extracto social más o menos determinado, servirse de los elementos compositivos del drama clásico como el reconocimiento o la peripecia, reflejar una realidad espacio-temporal inmediata de forma verosímil y utilizar un modo de presentación escénico.

Los seis requisitos construyen la totalidad de la denominación *drama burgués* y fijan los límites del conjunto que abarca a todas las obras individuales. Al permitir el no cumplimiento de una de sus seis dimensiones el modelo de Raible funciona de forma similar a la teoría de las familias de Ludwig Wittgenstein, que gana crédito de forma simultánea al desarrollo de la lingüística textual. Si, de acuerdo con las teorías normativas tradicionales, el género es una realidad objetiva compuesta por una serie de elementos que la obra está obligada a realizar para demostrar su pertenencia, la teoría de las familias sostiene que el establecimiento de relaciones entre los individuos depende por completo del punto de vista escogido con anterioridad. De acuerdo con ello se definiría un género como el conjunto de rasgos que lo caracterizan, pero sin dar a estos la obligatoriedad de presentarse plenamente en todos los individuos.⁵⁴ Para demostrar su pertenencia a un género basta con que el individuo manifieste algunos de los rasgos característicos fijados de antemano, individuos dispares pueden englobarse dentro de un mismo término genérico si contienen rasgos que remiten a éste. Partiendo de que el género *Novelle* se compone de una constelación de rasgos ABCD... *Der blonde Eckbert* de Ludwig Tieck presentaría los rasgos A (suceso central), B (*Wendepunkt*) y C (*Symbol*), pero no incluiría el rasgo D (realismo). Por el contrario un relato como *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* de Clemens Brentano comprendería el rasgo D (realismo), pero no el B (suceso central). Lo fundamental es que el número de elementos que componen el género no está fijado apriorísticamente sino que depende del punto de vista asumido en cada caso, a los rasgos ABCD podríamos añadir el E(*Pointe*), F(subjetividad indirecta), etc... hasta haber completado

⁵⁴ Ludwig Wittgenstein *Philosophische Untersuchungen, Werkausgabe*, vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt del Main, 1953, parte I, pp. 66-71.

una imagen del conjunto genérico que resulte funcional para el contexto en que se aplica.

Como muestra entre otros el ejemplo de Raible, la teoría de las familias modula pero no desmiente necesariamente la relación ejemplificativa entre texto y género.⁵⁵ De ello resultan particularmente ilustrativos en el caso de la Novelle una amplia serie de planteamientos críticos como el *novellistisches Erzählen* de Benno von Wiese, ese concepto abierto y proteico compuesto por una constelación de rasgos realizados sólo en parte y siempre de forma distinta en cada Novelle. El *Dingsymbol*, el realismo artístico o el *Leitmotiv* son elementos que funcionan en el texto a la manera de indicios sobre la pertenencia de la obra al género. Mientras en una Novelle se realiza el elemento *Dingsymbol* y se omite el del suceso central (*Aus dem Leben eines Taugenichts* de Joseph von Eichendorff), en otra no hay rastro del *Dingsymbol* y por contra el suceso central sí se hace presente (*Kleider machen Leute* de Gottfried Keller). Pero ello no debe ocultar el hecho de que tanto el *Dingsymbol* como la *Begebenheit* funcionan cada uno por su parte como indicios que convierten al texto en ejemplo del género Novelle, la mayor flexibilidad en la aplicación del marbete no altera la estructura elemental de la relación ejemplificativa. Otro tanto puede decirse del modo en que John M. Ellis descarta cualquier concepción canónica de la Novelle y se limita a enumerar algunos rasgos recurrentes que se manifiestan alternativamente en los textos. Por mucho que Ellis rechace toda idea cerrada del género lo cierto es que no puede dejar de tener presente un vago referente abstracto al que remiten los textos analizados a través de distintos indicadores. El mismo Ellis no hace sino sumar otro indicador más a la lista de rasgos que configuran el género al apuntar la importancia del elemento interpretativo.

Por último es necesario hacer mención a la corriente que, muy marcada por las posiciones de Jauß, se detiene en la función comunicativa del género literario en su

⁵⁵ Se ha señalado con frecuencia la necesidad de readecuar la teoría de las familias para poder aplicarlas al ámbito literario. Alastair Fowler entiende que la analogía del género con la familia necesita profundizar en cuáles son los vínculos entre los miembros de la familia, vínculos que, en opinión de Fowler, se fundamentan en la tradición: "This very possibility of return to earlier paradigms constitutes a difference that make literary genres more coherent than some other families", Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An introduction to the theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford, 1982, p. 44.

engranaje social. Es Wilhelm Voßkamp⁵⁶ quien toma prestado de Warren-Wellek el concepto de "institución" para explicar "das Spannungsverhältnis zwischen System und Geschichte" (según Peter Szondi). Voßkamp hace suyos los presupuestos de la estética de la recepción y describe el género como modelo formado a partir de las selecciones efectuadas sobre el repertorio de una determinada época. En la formación del sistema que configura el género tiene tanto valor el contexto social a cuyas expectativas responde como los géneros contemporáneos de los que debe diferenciarse. Gracias a la hábil yuxtaposición de estos dos factores, Voßkamp puede proponer una acepción de la función genérica no unívoca, sino sujeta a las transformaciones del tiempo y del lugar que ocupa: "Über die verschiedenen Funktionen, die literarischen Gattungen haben, kann nur ihre Geschichte selbst Auskunft geben."⁵⁷ Esta concepción funcional y dinámica del género se remonta, como se sabe, al formalismo ruso, y tiene en Tynjanov su más feliz formulación: "Sich das Genre als statistisches System vorzustellen, ist schon deshalb nicht möglich, weil das Genre überhaupt erst als Resultat des Zusammenstoens mit dem traditionellen Genre bewußt wird".⁵⁸ La noción será retomada entre otros por Gerhard R. Kaiser, quien la encuentra especialmente fructífera para reivindicar el valor de los géneros en la literatura comparada. El caso de Kaiser revela sin embargo cómo la idea de función contribuye una vez más a confundir los planteamientos diacrónico y sincrónico:

Von einer soziologischen Interpretation der Gattungen als Kommunikationsanalyse ergibt sich zwanglos der Übergang zur neuen Disziplin der Textlinguistik. Denn in dem Maße, wie sich die synchrone Sprachwissenschaft über die phonologische, morphologische und syntaktische Ebene hinaus verschiedenen Textsorten zuwenden wird, erscheint es konsequent, daß sie nicht nur die Poetizität literarischer Texte von nicht-literarischer differenziert, sondern daß sie auch die traditionellen Gattungen, Stilleben, und Techniken aufarbeitet.⁵⁹

La función comunicativa del género implica para Kaiser, como antes para Hempfer o Stempel, la necesaria fundamentación de una teoría de los géneros en una lingüística

⁵⁶ Wilhelm Voßkamp, "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie", en Walter Hick (ed.) *Textsortenlehre-Gattungsgeschichte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1977, pp. 27-42 y "Gattungen" en J. Brackert y J. Stückrath (eds.), *Literaturwissenschaft, ein Grundkurs*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1992, pp. 253-269.

⁵⁷ Wilhelm Voßkamp, "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen", op. cit., p. 32.

⁵⁸ Jurij Tynjanov, "Das literarische Faktum", en J. Striedter (ed.), *Russischer Formalismus*, op. cit., p. 398.

⁵⁹ Gerhard R. Kaiser, "Zur Dynamik literarischer Gattungen", en Horst Rüdiger (ed.), *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*, op. cit., p. 40.

textual. Vuelven a ser por lo tanto las constantes estructurales del texto las que acreditan la identidad del género y la adscripción a éste de la obra individual. Esta infundada transición de la perspectiva histórica a la lingüística es la que hemos podido corroborar en la crítica de la Novelle del mismo periodo.

2. 3. Ejemplificación y modulación

Se ha constatado cómo la lingüística textual retoma la relación ejemplificativa de la teoría morfológica para reformularla bajo una nueva apariencia, donde antes se partía de criterios psicologistas y antropológicos ahora se busca una fundamentación de raíz lingüística que tenga en cuenta ante todo la situación comunicativa de la que participa el texto. Pero si bien la relación que une texto y género es idéntica en ambos paradigmas, la teoría de las clases textuales impone otra clase de exigencia a su objeto de estudio, una exigencia que conlleva la existencia de unos rasgos lingüísticos en una comunidad de textos para merecer un apelativo común como clase. A la luz de lo expuesto en el primer capítulo se trata de una exigencia que la Novelle en modo alguno podía satisfacer: el desajuste entre aparato teórico y corpus textual indica ya la imposibilidad de sintetizar sobre una base lingüístico-pragmática la singularidad del género, al menos con un grado de exactitud suficiente como para distinguirlo de otros géneros narrativos: “No single feature can be considered indispensable and no single narrative may exhibit all characteristics usually ascribed to a novella”.⁶⁰ En la incapacidad de la Novelle para dar respuesta al nuevo paradigma encontramos la última causa de la decepción que a partir de un momento determinado lleva a una progresiva marginación de su estudio. El crédito atesorado por el género como forma artísticamente elaborada (*Wendepunkt*) y ligada a una situación narrativa (*Rahmen*), la convertía aparentemente en idónea para ser asimilada por la teoría de los tipos textuales. Al conservarse la imposición de una relación ejemplificativa entre texto y género, debe corroborarse una y otra vez cómo, sea cual sea el modelo propuesto, deja al margen la ingente cantidad de Novellen que no realizan sus rasgos configuradores. El incumplimiento de la expectativa comporta un abandono de interés rayano con frecuencia en el desaliento e incluso la creencia de que, finalmente, y tal y como Pabst hubiera ya adelantado, la Novelle como género literario

⁶⁰ Siegfried Weing, *The german novella: Two centuries of criticism*, op. cit., p. 160.

no existe.

En un primer momento las críticas a Hempfer se centraron principalmente en la incapacidad de su propuesta para hacer frente a la historicidad del género literario. Hempfer sólo podía satisfacer su pretensión de un sistema homogéneo de los géneros remitiendo toda la discusión al nivel de las *Sprachweisen* y negando o minimizando otra realidad que la lingüística. La supuesta síntesis de Hempfer entre sincronía y diacronía es en realidad falsa porque su proyecto parte de la subsunción de cualquier género histórico a un sistema invariable, un sistema que convierte toda realización histórica en mera ejemplificación de las leyes que lo originan.⁶¹ La relación ejemplificativa sólo es la consecuencia de un sistema de jerarquía piramidal que intenta derivar las realidades históricas de la transformación de constantes lingüísticas. Fuera del ámbito exclusivo de la germanística, esta concepción recibió una contundente crítica por parte de Gérard Genette. Genette⁶² admite que las *Sprachweisen* puedan subdividirse en *Typen* (por ejemplo, la narración en relato homodiegético o heterodiegético) y que a su vez los géneros históricos puedan dividirse en subgéneros (por ejemplo la novela en novela epistolar, picaresca etc...). Lo que de ningún modo puede aceptar es que los géneros sean una subdivisión de los tipos, requisito que reclama el sistema de Hempfer para completar su estructura piramidal. En efecto, el simple hecho de que pueda haber novelas escritas en primera o en tercera persona demuestra que no es pertinente establecer una relación directa de derivación entre el nivel de las constantes lingüísticas y el de las realizaciones históricas.⁶³

La crítica de Genette no sólo desmonta la estructura piramidal del sistema (estructura más explícita en autores posteriores como Werlich que en el propio Hempfer), sino que desautoriza además la legitimidad de su primer nivel, el de las *Sprachweisen*. Hempfer

⁶¹ Ver por ejemplo Claudia Bickmann, *Der Gattungsbegriff im Spannungsfeld zwischen historischer Betrachtung und Systementwurf*, Peter Lang, Frankfurt del Main, 1984, especialmente pp. 265-67 y Horst Steinmetz, "Historisch-strukturelle Rekurrenz als Gattungs- Textsortenkriterium", en *Textsorten und literarische Gattungen*, op. cit., pp. 68-88.

⁶² Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979, pp. 78-82.

⁶³ Lo que Genette afirma respecto a la novela es perfectamente aplicable a la Novelle: "Car si le mode narratif inclut d'une certaine manière, par exemple le genre roman, il est impossible de subordonner le roman à une spécification particulière du mode narratif: si l'on subdivise le narratif en narration homodiegétique et hétérodiegétique, il est clair que le genre roman en peut entrer entier dans aucun de ces deux types, puisqu'il existe des romans à la première personne et des romans à la troisième personne" (*Ibidem*, p.80).

había pretendido vincular el nivel de las *Aussagen* a la más antigua de las clasificaciones poéticas, propuesta por Platón en el canto X de la *República*, que diferencia entre la expresión directa de las palabras por los personajes y la indirecta a través del poeta. Hempfer identificó esta división con dos situaciones comunicativas elementales (copresencia o no de emisor y receptor) e hizo de ella la base de su sistema de transformaciones. Genette resulta especialmente incisivo a la hora de demostrar que ni en la obra de Platón ni en la de Aristóteles se descubre el propósito de ofrecer un sistema de clasificación para los géneros y que de modo alguno pueden utilizarse sus asertos para fundamentar la triada genérica clásica. Para Genette lo que Platón pone sobre la mesa como elemento de estudio son sólo modos de representación. Si bien los modos pueden actuar como constantes teóricas que ayuden a definir los géneros, en ningún caso pueden identificarse con ellos. Es importante destacar que, pese lo aceptada y difundida que fue la obra de Genette, todavía hoy la triada genérica es con frecuencia falazmente identificada con las formas de representación o *Darbietungsformen*.⁶⁴ Como mostrara ya en su momento Irene Behrens,⁶⁵ el sistema triádico tiene una existencia puramente contingente, es un fenómeno histórico que se inaugura a finales del siglo XVIII, tiene su esplendor con el idealismo alemán y desde ahí se mantiene con mayor o menor vigencia normativa hasta nuestros días. Por ello resulta fútil el intento de dotar a la división triádica de una base ahistórica ya sea de tipo antropológico o lingüístico.

Por lo tanto la distinción entre una teoría de los géneros literarios y una teoría de las clases textuales parece una condición indispensable para iniciar una aproximación adecuada al género como fenómeno histórico. Ese parece ser por otra parte el principal punto en común entre las diversas propuestas teóricas de época más o menos reciente. Así, Hugo Steger⁶⁶ considera que mientras los *Alltagstexte* están siempre subsumidos en intención y tema a las normas sociales en lo que se refiere a forma y contenido, los literarios no están sujetos a ese control social y por ello una *Textsortentheorie* maneja

⁶⁴ Por ejemplo en la entrada "Gattungsfragen" de Klaus Müller-Dyess en Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Munich, 1996, pp. 323-348.

⁶⁵ Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1940. Ver también el excelente trabajo de Stefan Trappen, *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhundert und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*, Universitätsverlag, Heidelberg, 2000.

⁶⁶ Hugo Steger, "Über Textsorten und andere Textklassen", en *Textsorten und literarische Gattungen*, op. cit., pp. 25-67.

muy diferentes preceptos que una *Gattungstheorie*. Por su parte, Günther Damann⁶⁷ afirma que el modelo de la lingüística textual hace tan poca justicia a la relación texto-género como el viejo modelo normativo, porque no tiene en cuenta la influencia que a menudo ejerce la obra individual en la formación del concepto genérico. Horst Steinmetz⁶⁸ propone sustituir la relación vertical texto-género-*Schreibweise* por la horizontal entre textos individuales y Dieter Lamping critica la pretensión de Hempfer de que toda denominación formal descansa en un principio estructural.⁶⁹ Se trata en definitiva de cuestionar la necesidad de un sistema homogéneo de los géneros y abogar por el estudio de su evolución a través de constantes históricas.

Al igual que en los casos anteriores la impronta de Voßkamp se hace notar en Harald Fricke,⁷⁰ quien diferencia *Textsorte* como conjunto de rasgos que aglutina un grupo de textos y *Genre* como la dimensión histórica de su institucionalización, su estudio del aforismo propone además una interesante variante de la relación texto-género. Fricke rechaza por demasiado restrictivo el viejo modelo clasificatorio en el que la obra pertenece a un género determinado cuando cumple todas y cada una de sus condiciones, pero también descarta por excesivamente laxo el modelo de las familias según el cual basta con que realice alguna de ellas. Como opción intermedia plantea que el género incluya unos rasgos necesarios y otros opcionales, pertenecería a un determinado género la obra que presente todos los necesarios y al menos uno de los opcionales. El caso de Fricke sirve para ilustrar en qué medida la distinción de los procedimientos clasificatorios para el género literario y la clase textual implica un replanteamiento de las relaciones de inclusión entre texto y género.⁷¹

El propósito de homogenizar grupos textuales literarios y no literarios no fue desde

⁶⁷ Günther Damann, "Was sind und wozu braucht die Literaturwissenschaft Gattungen?", en *ibidem*, pp. 207-220.

⁶⁸ Horst Steinmetz, "Historisch-strukturelle Rekurrenz als Gattungs- Textsortenkriterium", en *ibidem*, pp. 68-88.

⁶⁹ Dieter Lamping, "Probleme der neuen Gattungstheorie", en *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Belgische Universität - Gesamthochschule, Wuppertal, 1990, pp. 9-43.

⁷⁰ Harald Fricke, "Gattungstheorie und Textedition. Probleme ihres Zusammengangs am Beispiel von Goethes (?) *Maximen und Reflexionen*", en *ibidem*, pp. 157-182 y "Sprachabweichungen und Gattungsnormen. Zur Theorie literarischer Textsorten am Beispiel des Aphorismus", en *Textsorten und literarische Gattungen*, op. cit., pp. 262-280.

⁷¹ En un sentido parecido Margrit Schnur-Wellpott (*Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983) deslinda una *Gattungstheorie*, que estudia los géneros en su dimensión histórica y tiene en consideración el elemento convencional de la tradición, y una semiótica de los géneros que estudia el texto sólo como complejo de signos.

luego privativo del ámbito alemán. Ya Tzvetan Todorov⁷² invitaba a la búsqueda del acto de habla simple o complejo que está en el origen de cualquier género y Christine Brooke-Rose⁷³ iba aun más allá postulando una auténtica gramática predictiva de los géneros literarios. Esta tendencia se vio en buena medida reforzada con la difusión de la obra Mijail Bakhtin y su propósito de insertar la teoría de los géneros literarios en una más amplia teoría de los géneros discursivos al considerar a ambos "como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos porque tienen una naturaleza verbal (lingüística) común".⁷⁴ También Marie-Laure Ryan⁷⁵ se propone englobar la teoría de los géneros en una teoría general de los discursos, pero al enumerar los procedimientos taxonómicos introduce una importante novedad. Ryan describe tres métodos tradicionales, el simplemente clasificatorio, en el que el género es una categoría uniforme donde encasillar el texto, el de los "fuzzy predicates", donde el género actúa como predicado de un texto al cual puede aproximarse en mayor o menor medida y la teoría de las familias, donde los rasgos están presentes de manera siempre distinta y la diferencia entre texto y género no es sólo cuantitativa sino cualitativa. Lo destacable es que, aunque Ryan considera el tercer método el más provechoso para el estudio de los géneros literarios, aboga en realidad por la aplicación de procedimientos distintos en función del género examinado. Dicho de otro modo, Ryan defiende que la pluralidad de géneros exige una pluralidad en los procedimientos de adscripción y aboga porque sea el objeto de estudio el que seleccione la herramienta más pertinente.

La diversidad de métodos clasificatorios introducida por Ryan reviste una enorme importancia a la luz de lo ya expuesto. En efecto, al plantear inicialmente el interrogante sobre el tipo de relación que debe mediar entre texto y género se asumía el

⁷² Tzvetan Todorov, "El origen de los géneros" en *Los géneros del discurso*, Monte Avila, Caracas, 1991, pp. 47-64.

⁷³ Christine Brooke-Rose, "Géneros históricos / Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en Miguel Garrido Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 49-72.

⁷⁴ Mijail Bakhtin, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982, p. 249. No es éste lugar para demorarse en la rica aportación de Bakhtin a la teoría genérica, una aportación en la que sin duda puede ya considerarse definitivamente superada la relación ejemplificativa entre texto y género, pero que al permanecer ligada a la realidad lingüística del enunciado como sustrato diferenciador presenta claras limitaciones a la hora de evaluar la conciencia genérica como producto del horizonte lectorial, factor fundamental como veremos para entender el funcionamiento de un género como la Novelle.

⁷⁵ Marie-Laure Ryan, "On the why, what and how of generic taxonomy", *Poetics*, vol. 10, nums. 2-3, June 1981, pp. 109-126. Ver también "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Miguel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, op. cit., pp. 253-301.

hecho de que una clase de relación adecuada se imponía sobre las otras. Pero las divisiones no son en última instancia otra cosa que herramientas cuya utilidad se revela al facilitar el conocimiento del objeto clasificado. De forma contundente lo había expresado ya E. D. Hirsch en su momento:

Klassifikationen sind nützliche, manchmal unerlässliche Werkzeuge, die wir zur Bildung eines Konzeptes bei der Kontrolle eines bestimmten Materials benötigen (...) Wenn wir glauben, daß sie bestimmend und nicht willkürlich und heuristisch sind, dann haben wir einen ersten Fehler begangen, der dem richtigen Interpretieren im Weg steht.⁷⁶

Y en la estela de Hirsch, Alastair Fowler sostiene que "the main value of genres is not classificatory".⁷⁷ Si antepone el valor heurístico y funcional de la clasificación a la exigencia de uniformidad del sistema enseguida se pondrá de manifiesto que la forma más adecuada (y fructífera) de clasificar objetos de diversa naturaleza es utilizando procedimientos de diversa naturaleza. A ello se añade el hecho de que con frecuencia las denominaciones genéricas son aplicadas indistintamente en ámbitos diversos. Werner Strube distingue al menos cuatro ámbitos de aplicación, el clasificatorio, el tipológico, el lexicográfico y el histórico.⁷⁸ Cada ámbito impone reglas de aplicación propias, razón por la cual un requisito indispensable para la correcta definición de un concepto es su ubicación en el ámbito adecuado. Así, por ejemplo, Strube entiende que el término *Geschehnisroman* es un concepto tipológico porque su definición responde a rasgos sincrónicos localizables en un conjunto de relatos. En cambio *Schelmenroman* sería un concepto lexicográfico y por eso abierto, su definición se compone de un cúmulo de rasgos necesarios cuya suma nunca es suficiente dado que siempre pueden añadirse otros nuevos. Dicho de otro modo, un texto pertenece al género *Geschehnisroman* cuando posee los rasgos sincrónicos que caracterizan al género, por el contrario un texto puede pertenecer al género *Schelmenroman* añadiendo nuevos rasgos a los ya comprendidos por el género (caso de *Die Blechtrommel* de Günther Grass). Para Strube, pretender que uno de estos procedimientos clasificatorios sea más eficaz que los demás es ignorar que sencillamente responden a ámbitos de aplicación distintos.

So etwas wie die Klassifikation literarischer Texte gibt es nicht; vielmehr sind

⁷⁶ E. D. Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, op. cit., pp. 143-144.

⁷⁷ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, op. cit., p. 37.

⁷⁸ Werner Strube, "Zur Klassifikation literarischer Werke", en *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, op. cit., pp. 105-156.

verschiedene Einteilungen der Literatur nebeneinander möglich, da literarische Texte, je nach der Perspektive des Literaturwissenschaftlers, der sie erstellt, verschiedene Arten der Ähnlichkeit haben könne.⁷⁹

No nos interesa tanto la tipología clasificatoria propuesta por Strube como su defensa de la pluralidad de los *Sprachspiele* en la aplicación de términos genéricos.⁸⁰ A despecho de todos los intentos unificadores que hemos podido constatar, existe una clara heterogeneidad en el tipo de relación que se establece entre el texto y la denominación genérica. A partir de aquí es lícito relacionar esa heterogeneidad con la pluralidad de niveles que compone el acto comunicativo realizado por el texto. Así lo entiende Jean-Marie Schaeffer,⁸¹ quien distingue cinco niveles en el acto comunicativo, los tres primeros (quien habla, a quien y con qué efecto) se refieren a las condiciones del acto, los dos restantes (qué se dice y cómo se dice) al mensaje emitido. Aunque el texto como acto comunicativo participe de los cinco niveles la denominación genérica sólo aludiría a algunos de ellos, es decir, no es todo el texto el que se ve subrogado por su pertenencia al género, sino tan sólo su participación en uno u otro nivel del acto comunicativo. Un texto es una carta por presentar determinadas características de enunciación, en cambio es una novela de formación por referir una determinada temática (evolución individual de un carácter) mediante una determinada forma de exposición (narración en prosa que sigue el orden cronológico). Schaeffer va todavía un paso más allá, pues también puede suceder que un texto reclame su pertenencia a dos denominaciones genéricas que aluden al mismo nivel del acto comunicativo, como ocurre con las denominaciones líricas, debido a que en su gran mayoría remiten al nivel sintáctico. Ello se debe a que en realidad son distintos aspectos del mismo nivel los apelados por cada denominación, en el caso de la lírica puede distinguirse por ejemplo la métrica de los elementos fonéticos. Schaeffer concluye que "les noms de genre, loin de déterminer tous un même objet qui serait *le texte* ou même un ou plusieurs niveaux invariants de ce texte, sont liés, selon les noms, aux aspects divers des faits discursifs".⁸² La relación de pertenencia entre texto y género es sustituida por relaciones complejas y heterogéneas entre diversos aspectos del acto comunicativo y sus

⁷⁹ Werner Strube, *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1993.

⁸⁰ En fecha más reciente Rüdiger Zymner (*Gattungstheorie, Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Mentis, Paderborn, 2003, capítulos 3, 4 y 5) aborda también, aunque sin alcanzar resultados concluyentes, el estudio de los términos genéricos considerando la diversidad de sus criterios constitutivos.

⁸¹ Jean Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.

⁸² *Ibidem*, p. 119.

realizaciones textuales.

Lo fundamental para lo que nos ocupa es que la relación texto-género cambia radicalmente si los niveles implicados son los del mensaje emitido o los de las condiciones del acto comunicativo. En el segundo caso, y sólo en el segundo, la relación texto-género puede considerarse verdaderamente ejemplificativa: cualquier narración es un ejemplo del género "narración" (*recit*) por investir las propiedades que lo caracterizan, la aparición de una nueva narración no modifica la imagen preexistente del género porque ésta alude a las condiciones enunciación el acto comunicativo y no a elementos temáticos o formales concretos del discurso. Además, por su pertenencia al género "narración" el texto está ligado a prescripciones contrastivas que seleccionan unos rasgos para oponerlo a otros géneros (narración frente a drama).⁸³ Muy distinto es el caso de las clases de genericidad ligadas al acto discursivo del texto. Aquí, donde los niveles implicados son el semántico y el sintáctico, la aparición de un nuevo texto sí tiene la facultad de modificar la imagen del género (lo hace Racine con la tragedia o el ya mencionado Günther Grass con la novela picaresca), y ello porque la existencia del género se basa en elementos sintagmáticos modificables. Dado que el texto no es ejemplo del género sino que, por el contrario, contribuye a transformarlo, conformarlo y modificarlo, Schaeffer denomina la relación genérica que se establece en este caso de modulativa.

Como se ve, la distinción entre relaciones ejemplificativas y modulativas se superpone en parte a la que hiciera Todorov entre género y especie.⁸⁴ Pero Schaeffer no puede limitarse a esta primera división al constatar la variedad de grados que se da dentro de la relación modulativa. Mientras en algunos géneros como el soneto el texto realiza tan plenamente los elementos atribuidos al género que casi parece reproducir una relación ejemplificativa, en otros como la novela picaresca la obra responde sólo a una parte o incluso a uno sólo de los elementos constitutivos del género. Para hacer justicia a esta diversidad, Schaeffer ofrece una división en tres clases que se mostrará poderosamente valiosa para nuestro objeto de estudio. La primera, a la que pertenecería el mencionado ejemplo del soneto, sería la clase aplicativa. Se trata de una genericidad cercana pero no

⁸³ *Ibidem*, p. 167.

⁸⁴ Si bien ambas clasificaciones no son del todo coincidentes, como aclara el mismo Schaeffer (*Ibidem*, p. 73).

coincidente con la relación ejemplificativa, en la que los presupuestos del género son aplicados al género al modo de leyes regulativas.⁸⁵ En un lugar intermedio se sitúa la clase genealógica, aquí los ejemplares del género mantienen siempre vínculos hipertextuales que los relacionan a través de la historia. Dichos vínculos⁸⁶ pueden manifestarse como préstamos, influencias o elementos paratextuales (prólogos, títulos, etc), pertenecen obviamente a la clase genealógica los llamados géneros históricos. En ellos la obra no se presenta nunca como ejemplo del género, pero demuestra su pertenencia al mismo por investir alguna de las propiedades que comparte con otros textos. Ya se trate de la novela pastoril, el cuento fantástico o el teatro épico, el género conserva su identidad a través de los elementos temático-formales que se repiten con constantes variaciones en una serie de textos. En la clase genealógica la importancia de la obra se mide precisamente por su capacidad para modificar la imagen del género heredada. Cabría añadir que, como daba ya a entender Marie-Laure Ryan, el modelo de las familias de Wittgenstein es el idóneo para el estudio de los géneros genealógicos.

Existe una tercera clase dentro de las relaciones modulativas, una clase en la que la distancia entre texto y género aumenta hasta hacerse casi irreconocible su parentesco. Si en la primera clase o clase aplicativa el texto reproduce la casi totalidad de los elementos comprendidos por el género, y si la clase genealógica se contenta con realizar un grupo variable de los mismos, en la tercera clase, la que Schaeffer denomina analógica, la escisión entre concepto genérico y texto individual puede llegar al extremo de que ni uno sólo de los elementos que integran la definición del género se manifieste en el texto. Los ejemplares de la clase analógica no están relacionados por vínculos hipertextuales como sucede en la clase genealógica, su común filiación al género se

⁸⁵ Incluso los géneros que parecen reproducir sin excepción en cada texto todos sus elementos configuradores ceden un margen a la variación, prueba de ello son los sonetos que incumplen la media métrico-estrófica tradicional (*Ibidem*, pp. 167-171).

⁸⁶ Schaeffer amplía la definición del término "vínculo hipertextual" popularizada por Gerard Genette en *Introduction à l'architexte* (op. cit.) entendiendo este vínculo -en el sentido asumido también por este trabajo- como "toute filiation plausible qu'on peut établir entre un texte et un ou plusieurs ensembles textuels antérieurs ou contemporains dont, sur la foi de traits textuels ou d'index divers, il semble licite de postuler qu'ils ont fonctionné comme modèles génériques lors de la confection du texte en question, soit qu'il les imite, soit qu'il s'en écarte, soit qu'il les mélange, soit qu'il les inverse etc." (Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit. p. 174). Acto seguido distingue claramente los rasgos genéricos de los índices genéricos, entendiendo por estos últimos los elementos paratextuales como títulos, subtítulos etc, que no aluden tanto a elementos sintáctico-semánticos del texto como a propiedades intencionales del acto comunicativo. La presencia del subtítulo "cuento" o "Novelle" en un relato breve es una señal de este tipo, que en modo alguno necesita ser refrendada por determinadas características textuales en el seno del relato (*Ibidem*, p. 175).

cimenta en un parecido casual indeterminado. Como punto de referencia, este parecido necesita de la construcción de un tipo ideal, una ficción metatextual a la cual contraponer los textos individuales. Dicho modelo ideal no encuentra jamás su realización en la obra, existe sólo como punto focal respecto al cual los textos individuales se sitúan a mayor o menor distancia para afirmar su pertenencia al género. En última instancia el texto no necesita atestiguar un número mínimo de elementos para probar su filiación, basta con que sea colocado “en perspectiva” respecto al modelo ideal. Pertenerían a la clase analógica las denominaciones genéricas que se plantean desde la literatura comparada para establecer relaciones que superan el ámbito de una determinada tradición. Es el caso por ejemplo del cuento filosófico cuando se aplica esta denominación como etiqueta que abarca no sólo al contexto europeo de autores Swift o Diderot, relacionados por probadas relaciones hipertextuales, sino también a tradiciones tan remotas como la literatura budista.⁸⁷ Pero también en el seno de una misma tradición puede suceder que la denominación responda a la clase analógica. En “Del texto al género”⁸⁸ Schaeffer aduce en este sentido el caso extremo de la épica germánica, resulta imposible sintetizar un grupo de elementos temático-formales que caracterice este género y se manifieste aunque sea de forma variable en los textos individuales. La épica germánica es una abstracción creada por la germanística a finales del siglo XIX que prescinde de las relaciones de textualidad históricas. Todas las evidencias demuestran la inexistencia de cualquier marca textual identificativa que permita distinguir el género de otras formas genéricas del mismo contexto histórico como la épica artúrica.

La noción de modelo ideal o *Idealtyp* como principio regulativo del término genérico no es nueva. La vimos ya empleada por Arnold Hirsch o Karl Viëtor⁸⁹ a comienzos del siglo XX en sendos intentos de superar el procedimiento clasificatorio en la descripción de las formas genéricas, y en un sentido similar es conocido también su uso por Walter Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.⁹⁰ Otros autores posteriores como

⁸⁷ *Ibidem*, p. 173.

⁸⁸ Jean-Marie Schaeffer, “Del texto al género”, en M.A. Garrido Gallardo (ed), *Teoría de los géneros literarios*, op. cit., pp. 155-179.

⁸⁹ Karl Viëtor habla concretamente de un “esquema ideal” resultado de un necesario proceso de abstracción (Karl Viëtor, “Die Geschichte literarischer Gattungen”, op. cit., p. 302), mientras Arnold Hirsch parte de Max Weber para postular un *Idealtyp* como construcción lógica que no tiene necesariamente un referente real (*Der Gattungsbegriff “Novelle”*, op. cit., pp. 82 y ss.).

⁹⁰ Descalificando el procedimiento inductivo en el estudio de las formas genéricas, Benjamin

Erwin Leibfried⁹¹ recurren al principio del "modelo cognitivo" para explicar la formación y uso de los conceptos generales más allá de la realidad histórica de su manifestación textual, es decir, a partir de la inferencia de una forma arquetípica, y desde la moderna escuela empiricista se han contemplado también los géneros literarios como estructuras cognitivas cuyos rasgos característicos no deben buscarse tanto en el texto como en la actitud del lector.⁹² Por otra parte, la lingüística cognitiva ha superado desde hace tiempo la antigua noción de la categoría como conjunto que se define desde las propiedades compartidas por sus miembros. En su lugar se impone un nuevo principio que remite también a un modelo cognitivo y no exige por lo tanto la presencia de determinadas propiedades en un miembro para demostrar su pertenencia a la categoría.⁹³ Pero Schaeffer está muy lejos de intentar hacer extensivo el modelo ideal al funcionamiento de todos los términos genéricos. Su exposición cede espacio a la convivencia de distintas lógicas clasificatorias y por lo tanto de distintos funcionamientos para los términos genéricos. Para los géneros regidos por relaciones genealógicas las marcas objetivas del texto siguen siendo el garante de su pertenencia al género. Sólo en los géneros analógicos el término tiene por referente un modelo ideal sin realización efectivo. A diferencia de otras teorías genéricas que fundamentan la aplicación de los términos en un sistema homogéneo, el esquema de Schaeffer recalca la

entiende el término genérico (*Begriff*) como mediación entre la manifestación empírica y la idea (*Idee*). La idea se sitúa por lo tanto fuera del juego clasificatorio de los conceptos, su validez no necesita ser refrendada por la presencia de una u otra manifestación: "Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze. Sie dienen nicht der Erkenntnis der Phänomene und in keiner Weise können diese Kriterien für den Bestand der Ideen sein. Vielmehr erschöpft sich die Bedeutung der Phänomene für die Ideen in ihren begrifflichen Elementen. Während die Phänomene durch ihr Dasein, ihre Gemeinsamkeit, ihre Differenzen Umfang und Inhalt der sie umfassenden Begriffe bestimmen, ist zu den Ideen insofern ihr Verhältnis das umgekehrte, als die Idee als objektive Interpretation der Phänomene - vielmehr ihrer Elemente - erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt. Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich" (Walter Benjamin, "Erkenntnistheoretische Rede" en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften*, vol. I-1, Suhrkamp, Frankfurt del Main, 1980, pp. 214-215). (Heinz Schlaffer, *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por el Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 281-290).

⁹¹ Erwin Leibfried, *Identität und Variation - Prolegomena zur kritischen Poetologie*, Metzler, Stuttgart, 1970, pp. 25-42.

⁹² János Lászlo y Reinhold Viehoff, "Literarische Gattungen als kognitive Schemata", *Spiel*, num. 12-2, 1993, pp. 230-251.

⁹³ Antes que de modelo ideal, la filosofía cognitiva habla de "prototipo". Ver Eleonor Rosch, "Principles of Categorization", en Eleonor Rosch y Barbara Bloom Lloyd (eds.), *Cognition and Categorization*, L. Erlbaum, Hillside, 1978, pp. 28-48, y George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, The University of Chicago Press, Londres, 1987, pp. 58 y ss.

necesaria pluralidad en los procedimientos de adscripción.⁹⁴ Por ello es lícito afirmar que su esquema se corresponde mucho mejor con la multiplicidad de principios constitutivos que se adivina en cualquier historia de las formas genéricas.⁹⁵

Antes de intentar insertar la *Novelle* en una de las tres clases de lógica modulativa propuestas por Schaeffer, conviene destacar que la configuración del género no se produce del mismo modo en cada una de ellas. Schaeffer habla de genericidad autorial y lectorial para designar los dos vectores del acto comunicativo que intervienen en la formación del género. Con esta distinción pretende integrar el punto de vista de la estética de la recepción en su esquema y modificar los planteamientos esbozados en "Del texto al género." En efecto, la genericidad del texto depende en primer lugar del momento de su gestación, esto es, del cúmulo de elementos que componen el horizonte referencial de su autor. Pero en el instante de su recuperación por parte del lector, el texto está insertado en una cadena histórica que incluye el tramo que va desde su gestación hasta su recepción. A esta genericidad mediatizada llama Schaeffer lectorial, porque en ella el crítico debe tomar conciencia del lugar que ocupa la obra en la formación del concepto genérico. En los géneros regidos por la modulación aplicativa sólo la genericidad autorial desempeña un papel relevante; el texto resulta de la aplicación consciente o inconsciente por parte del autor de unas reglas determinadas y la importancia del contexto en el momento de la recepción está minimizado. Por el contrario, los géneros subsumidos a la modulación analógica se atienen exclusivamente a la genericidad lectorial, como bien muestra el ya mencionado ejemplo de la épica germánica. En estos géneros el modelo ideal es ante todo una creación del contexto referencial del receptor.⁹⁶ Pero es en la clase intermedia, la de modulación genealógica,

⁹⁴ De forma semejante Claudio Guillén defiende una pluralidad de perspectivas para el estudio de los géneros, junto a la histórica o la estructural se encontraría la conceptual, que aborda el género "como idea-tipo o como concepto-resumen, donde se compendian los rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones" (Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 144).

⁹⁵ Como ya afirmara Ulrich Weisstein (*Einführung in die Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart, 1970, p. 143), es imposible pasar por alto "...daß das Ideal einer eindeutigen und widerspruchlichlosen Abgrenzung der literarischen Gattungen gegeneinander der Relativität alles Historischen wegen unerreichbar bleibt". La ventaja de la teoría de Schaeffer consiste en que permite conservar la legitimidad de los tradicionales estudios empírico-historicistas y la vez explicar el funcionamiento de los términos genéricos que escapan a su lógica.

⁹⁶ "...les classes analogiques font abstraction de la variabilité des contextes parce qu'elles sont d'entrée de jeu lectoriales et que la question d'une eventuelle tension entre genericités auctoriale et lectoriale en peut se poser à leur sujet.", Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, op. cit. pp. 183-184.

donde el juego entre genericidad autorial y lectorial adquiere verdadero protagonismo. Aquí la formación del género es el resultado del encuentro entre la idea inicial establecida en el momento de aparición de la obra y la posterior recreación de la misma por parte del receptor. Se trata del juego hermenéutico circular de preguntas y respuestas aplicado a la formación y transformación del concepto genérico. Para los contemporáneos de Racine sus tragedias eran clasificables bajo el mismo marbete genérico que las de Sófocles. Para el observador moderno, que posee una amplia perspectiva sobre el desarrollo de la tragedia clasicista francesa, la identidad temático-formal entre ambos autores es más problemática y sólo funciona tomando una acepción amplia y universal del concepto tragedia.

El libro de Schaeffer ha inspirado trabajos posteriores en los que el nombre del género se toma como base para estudiar la intercesión entre la teoría de los géneros y la historia literaria. Así, Marielle Macé⁹⁷ muestra cómo la denominación genérica del ensayo ha modificado su sentido a lo largo de la historia a medida que variaban los niveles del acto comunicativo que investía. Michael Gailliard constata también a propósito del fragmento "qu'il est vain de vouloir définir les genres de façon monolitique, puisque son unité si situe, telle est son originalité, du côté de la lecture".⁹⁸ Como el ensayo o el fragmento, la *Novelle* es ante todo una denominación genérica cuyo referente sólo puede ser fijado atendiendo a su contexto de aplicación, esto es, al modo en que el horizonte lectorial y el autorial intervienen en su configuración. En el caso de tomar la *Novelle* como el género universal que postula la tradición normativa deberíamos hablar de un claro caso de modulación analógica en el que tiene preeminencia la genericidad lectorial: las diferentes encarnaciones que sufre el género desde Apuleio hasta Martin Walser, desde la *novella* hasta la *Novelle*, se relacionan por vínculos casuales de semejanza que tienen su último referente en un vago modelo ideal configurado en el contexto de recepción. Por contra, se daría la posibilidad de considerar cada una de estas encarnaciones históricas como un género de modulación genealógica, algo que, sin embargo, como ya vimos, Walter Pabst descartó ya en el caso de la *novella* renacentista. ¿Y qué ocurre con el ámbito de aplicación seleccionado para el presente trabajo, qué sucede con la *Novelle* como género de la literatura alemana decimonónica? A partir de los años cincuenta la línea dominante de investigación se centra en la

⁹⁷ Marielle Macé, "Le nom du genre", *Poétique*, num. 132, 2002, pp. 401-413.

⁹⁸ Michael Gailliard, "Le fragment comme genre", *Poétique*, num. 120, 1999, pp. 387-401, p. 401.

Novelle como género histórico. Hemos constatado que este cambio de orientación se produce por la voluntad de dar al género una más sólida justificación sobre la base de probadas relaciones de textualidad, una vez que los intentos de definir la universalidad del género habían sido denunciados como una fantasmagoría. Pero, como tuvimos ocasión de comprobar, incluso circunscribiendo la Novelle a la literatura alemana del XIX, resulta más que problemático localizar el haz de relaciones hipertextuales sobre el que descansa la identidad del género, siendo particularmente espinoso el periodo de 1820 a 1848. Todo lo más podría afirmarse una base genealógica aproximada para periodos históricos más limitados, como la Novelle romántica, pero hasta esa posibilidad ha sido seriamente cuestionada por diversos autores. El propio Schaeffer avisa de que ni siquiera la limitación a la esfera de una tradición nacional o de una época garantiza una modulación genealógica pura.

Certains textes d'un corpus à dominante hypertextuelle peuvent être liés par des relations de ressemblance non fondées sur une relation causale. Les classes génériques sont très souvent des classes impures, et seule une analyse détaillée peut faire la part de la place respective qu'y prennent les relations de pure ressemblance et les relations hypertextuelles.⁹⁹

Con ello Schaeffer quiere descartar una solución demasiado simple, según la cual el *Bildungsroman* sería un género genealógico de la literatura alemana y la novela de formación como género universal nos situaría en la clase analógica. Lo cierto es que un nombre de género raramente participa de una sola lógica genérica, siendo lo habitual que en él se entrecrucen varias. Es en este terreno de intercesión entre las clases genealógica y analógica, entre las relaciones de hipertextualidad y semejanza, entre la constitución histórica progresiva y la clasificación retrospectiva, donde encuentra su lugar de filiación y su campo para el análisis la Novelle. Cometido principal de dicho análisis será deslindar qué sentido del concepto genérico debe subsumirse a una u otra clase modulativa, a la confusión entre ambos ámbitos se deben gran parte de los malentendidos e infructuosas discusiones en torno a la Novelle.

La Novelle se presenta como un caso ejemplar en la aplicación de un marbete genérico con usos y alcances diversos, cada acepción implica una lógica genérica distinta dotada de unas reglas de aplicación propias. Adoptando la terminología de Schaeffer puede

⁹⁹ Jean Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, op. cit., p. 173.

establecerse la siguiente tabla:

	modulación	genericidad
1. Novelle como género universal	analógica	lectorial
2. Novelle alemana del s.XIX	analógica-genealógica	lectorial-autorial
3. Novelle romántica	genealógica-analógica	autorial-lectorial

En los términos dobles la anteposición de un concepto marca su preponderancia. Como se ve, la mayor concreción histórica y geográfica implica un reforzamiento de los vínculos hipertextuales, sin que por ello sea posible alcanzar una modulación genealógica pura. La explicación debe buscarse en la segunda columna: en todos los estudios sobre la Novelle, aunque apuren el afán empírico de su método y la reducción de su campo de estudio, la acepción del término genérico tiene un fuerte componente lectorial. El crítico necesita dar por sentado un modelo ideal del género con el que confrontar la realidad del corpus textual estudiado. Obviamente este componente lectorial de la genericidad es mayor cuanto más vasto sea el campo de estudio (como sucede en Johannes Klein), pero no por ello deja de estar presente incluso cuando el crítico pretende haber renunciado a él (como ocurre en Benno von Wiese). De no ser así, la aparición de Novellen importantes produciría la modificación progresiva del concepto genérico, requisito indispensable como sabemos de la modulación genealógica. Lejos de ello, la acepción de Novelle que llega a Paul Ernst, no difiere en lo sustancial de la que manejaba ya Friedrich Schlegel.

Jean Molino¹⁰⁰ llama microgéneros a las denominaciones genéricas que aluden a un campo empírico concreto. El macrogénero “Novelle alemana del siglo XIX” está formado por un conjunto de microgéneros (Novelle clásica, romántica, realista...) y a su vez podría funcionar como microgénero del macrogénero “Novelle universal” (junto a la Novelle latina, la renacentista...). Molino alerta de que las relaciones de pertenencia del microgénero al macrogénero deben ser examinadas con afán crítico, es necesario contraponer los distintos microgéneros una y otra vez para destacar sus semejanzas y diferencias.¹⁰¹ En un caso como la Novelle, donde el paso de un nivel a otro implica un cambio en las reglas de juego, dicha precaución debe llevarse al extremo. A partir de lo expuesto pierde su valor la superstición de cierta crítica histórica según la cual un género puede resultar en exceso difuso o falta de relaciones genealógicas como para que su estudio sea pertinente. Antes bien, diremos que cada clase de género exige un proceder distinto y que nada es tan importante como la previa asunción consciente del proceder adecuado. En el caso de la Novelle como macrogénero de la literatura alemana del siglo XIX dicho proceder se deriva de su pertenencia primordial a la clase analógica: la existencia de relaciones de hipertextualidad evidentes entre los microgéneros “Novelle” no elude la evidencia de que en última instancia el macrogénero se construye en referencia a un modelo ideal sin encarnación histórica, un modelo que se ajusta a los principios elementales de genericidad lectorial por tres razones fundamentales.

1. No es modificado por los textos individuales: el modelo que actúa como referencia para la Novelle se mantiene inalterable y ajeno al efecto transformador de las obras que lo transgreden. A pesar de que la gran mayoría de textos tradicionalmente considerados Novellen presentan desajustes manifiestos respecto al modelo ideal, esas diferencias no modifican la imagen del modelo que se maneja como referente para los relatos de Goethe, Hoffmann o Hauptmann. Es evidente que, tal y como hemos mostrado, el modelo está sujeto a variaciones, pero dichas variaciones se deben a diferencias de criterio entre los intérpretes, no a la evolución propia de los géneros históricos que funcionan como instituciones. Para usar la terminología de Bakhtin, el modelo ideal no

¹⁰⁰ Jean Molino, “Les genres littéraires”, *Poétique*, num. 93, Feb. 93, pp. 3-28.

¹⁰¹ “...la relation généalogique, si elle fait partie de la conscience générique d’une époque, doit être analysée comme elle a été vécue, pensée et mise en pratique, et nonc considérée comme une filiation assurée qui fonde la ressemblance et legitime la inclusion dans une même catégorie.”, *ibidem*, p. 17.

"participa en la vida a través de los enunciados concretos en los que participa".¹⁰²

2. No encuentra representación en ningún texto. A pesar de que ciertas obras puedan aspirar a un valor ejemplar, no podrán entenderse nunca como la concreción del modelo ideal, un modelo que se sitúa en todo caso en un plano de abstracción inalcanzable para el conjunto del corpus textual. Se da además la circunstancia de que dista mucho de existir consenso sobre las obras que merecen el rango de ejemplaridad, lo habitual es que varíen de uno a otro autor dependiendo de cual sea interpretación del modelo ideal. Así, Kunz¹⁰³ toma *Die Marquise von O...* como referente genérico de primer orden, mientras que Bennett¹⁰⁴ considera que el relato de Kleist invierte todos los rasgos identificativos del género.

3. Posee una clara función valorativa. La proximidad o lejanía del texto individual respecto al modelo ideal va acompañado de una marcada connotación valorativa. La crítica ha demostrado una y otra vez, que la aplicación del marbete "Novelle", lejos de ser una mera asignación de pertenencia, implica una distinción de rango respecto a otras formas narrativas. Ello es así no sólo en los autores más normativos que de forma explícita someten los textos al baremo del modelo ideal (Klein), sino también en aquellos como Pohlheim que, partiendo de un criterio empiricista pretendidamente escéptico, terminan también viendo en la elaboración artística el rasgo más distintivo de la Novelle, si no el único.

2. 4. La Novelle como género analógico

Comprobada la necesidad de una tipología clasificatoria diferenciada que dé respuesta al distinto funcionamiento de las lógicas genéricas, se hacen patentes las limitaciones del modelo descriptivo perseguido tradicionalmente por la crítica de la Novelle: un modelo que pretende ser lo suficientemente abierto como para abarcar la multiplicidad de variantes que incluye el género y lo bastante sólido como para no ser confundido con

¹⁰² Mijail Bakhtin, *Estética de la creación verbal*, op. cit. p. 251.

¹⁰³ Lo que Josef Kunz consigue al precio de centrar toda la Novelle en torno al motivo amoroso (Josef Kunz, *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*, op. cit., pp. 141 y ss).

¹⁰⁴ E. H. Bennett, "The metaphysical Novelle", en *A history of the german Novelle*, op. cit., pp. 37-46.

otras tradiciones, pero que inevitablemente termina demostrándose insatisfactorio. Mientras en algunos autores como Klein o Leibowitz la elección de un modelo determinado no puede dejar de ocultar un momento de arbitrariedad, en otros como Himmel o Pohlheim el deseo de rehuir esa arbitrariedad obliga a reducir la definición a un esbozo tan impreciso que pierde todo valor diferenciador. Ante la incapacidad de encontrar una definición completa que aprehenda sin violentar el caudal de textos que integra el género, el alcance de la definición debe ampliarse y relajar su rigor prescriptivo. Se produce una poda de la definición normativa de la que van cayendo sucesivamente los elementos que la integran hasta resultar una descripción tan poco consistente que difícilmente podrá delimitar los contornos del género. Así ocurre por ejemplo cuando el suceso inaudito (*unerhörte Begebenheit*) es esgrimido todavía por algunos autores como último fundamento aglutinador del género. Basta con recurrir al análisis que desde la tipología textual se hace de la secuencia narrativa para constatar que el suceso inesperado que rompe el orden establecido es en realidad la unidad textual básica de cualquier texto narrativo.¹⁰⁵ La interrupción de un continuo secuencial por un suceso momentáneo es el origen de todo relato elemental, partir de este rasgo como elemento diferenciador de un género demuestra cuan fútil resulta la exigencia de un componente temático-formal en el texto para certificar su pertenencia al género *Novelle*. Abandonar esta clase de exigencia implica prescindir de la relación ejemplificativa entre texto y género para la *Novelle*.¹⁰⁶

La asunción de que la *Novelle* funciona de acuerdo principalmente con las leyes de una lógica genérica específica que no se ajusta ni a la relación ejemplificativa ni a la modulación genealógica tiene consecuencias inmediatas en la elección del método que debe guiar su estudio. Ante todo la base del mismo no serán las relaciones probadas de hipertextualidad entre las obras individuales, sino las semejanzas de los textos con un modelo ideal. Es necesario separarse aquí de la línea de investigación que guía la gran

¹⁰⁵ Jean-Michel Adam y Clara-Ubalda Lorda, *Lingüística de los textos narrativos*, Ariel, Barcelona, 1999, pp. 57 y ss. Resulta difícil no establecer una clara analogía entre el esquema de la secuencia narrativa dividida en cinco momentos (situación inicial, nudo, acción-evaluación, desenlace, situación final) y el que impone el *Wendepunkt*. La analogía se hace paralelismo cuando se contempla la posibilidad de un doble *Wendepunkt* que explique los dos momentos de transición en la historia.

¹⁰⁶ Aquí radican algunas de las dificultades planteadas a la hora de trazar los límites entre la *Novelle* y otros géneros narrativos, especialmente la *Erzählung*. Cuando Karl Konrad Pohlheim (*Handbuch der deutschen Erzählung*, op. cit., p. 16) termina renunciando a una distinción entre ambas por ser incapaz de aislar algún elemento diferenciador, no tiene en cuenta que cada denominación genérica apela a una lógica clasificatoria distinta.

mayoría de estudios “históricos” sobre la Nouvelle. Al considerar la Nouvelle un género histórico, dichos estudios necesitan localizar un conjunto de relaciones genealógicas que aseguren las coincidencias semánticas y sintácticas entre los textos individuales. La imposibilidad de dotar a los nexos hipertextuales de la suficiente solidez como para justificar la formación del género conlleva el inevitable grado de insatisfacción que acompaña a esta clase de trabajos. Tal y como ya se ha señalado, aunque los géneros no participan de una sola lógica genérica, hay una que inevitablemente se manifiesta siempre de forma hegemónica. Tampoco en el caso de la Nouvelle del XIX puede negarse la existencia de cuantiosas relaciones genealógicas. Pero en la mayoría de los casos estas relaciones ocupan una posición marginal en la formación del concepto genérico, como demuestra la arbitraria atribución del marbete “Nouvelle” a textos de la más variada condición. Así pues, nuestro centro de atención no puede situarse en el esclarecimiento de las relaciones textuales sino en la descripción del modelo ideal que actúa como referente genérico. Reconocida la autoridad omnipresente del modelo, el conocimiento del género pasa ineludiblemente por su adecuada comprensión.

Recapitularemos en forma de premisas las conclusiones alcanzadas:

1. La pervivencia de la relación ejemplificativa en el paradigma dominante de la teoría genérica fue la principal causa del progresivo abandono de interés por la Nouvelle. Al pretender derivar las formas históricas de un sistema sincrónico homogéneo, la lingüística textual exigía implícitamente la relación ejemplificativa texto-género que bajo otra apariencia había dictado ya la crítica normativa. La incapacidad de satisfacer dicha exigencia está en el origen de la marginación de la Nouvelle en los estudios genéricos.

2.. Los géneros históricos configurados por elementos semántico-sintácticos se rigen por una relación modulativa. La relación ejemplificativa no se ajusta al funcionamiento de estos géneros, en los que la obra no se reduce a la mera recreación del patrón genérico, contribuye a su evolución. No obstante, dentro de este grupo de géneros, no todos responden a un mismo comportamiento, en algunos la identidad del género está determinada ante todo por préstamos, influencias y otras relaciones genealógicas que les dotan de una continuidad histórica. En otros, la ausencia de esas relaciones está

compensada por la existencia de un modelo ideal respecto al cual se miden los textos individuales, es la clase que Schaeffer denomina analógica.

3. La *Novelle* es un término genérico polisémico donde, dependiendo de la acepción tomada, es preponderante una relación de tipo analógico o genealógico. Dado que las clases genéricas se dan siempre combinadas, diremos que en los microgéneros como “*Novelle realista*” prima la relación genealógica. Pese a poseer probados nexos de hipertextualidad, el macrogénero “*Novelle alemana*” funciona esencialmente según los presupuestos de una clase analógica; su identidad sólo puede ser preservada recurriendo a un modelo ideal construido antes que nada por sus lectores y críticos.

Al afirmar que la identidad genérica de la *Novelle* se sustenta en un modelo ideal elaborado por su horizonte de recepción, se nos plantean dos cuestiones inaplazables. Ante todo deberá concretarse la acepción del modelo ideal por la que se regirá el estudio de los textos individuales. Pero antes aún deberá clarificarse cual es el horizonte lectorial en el que cobra valor de autoridad el modelo genérico. Roger Paulin,¹⁰⁷ en su voluntad de desautorizar la crítica normativa moderna, entiende que es ésta la que, desde comienzos del siglo XX, pone en funcionamiento una construcción dogmática del género. Una somera mirada retrospectiva a los principales intentos definatorios esbozados a lo largo del siglo XIX invita sin embargo a poner en duda que el uso actual dado al término genérico difiera sustancialmente del que recibiera ya desde su origen. Lo cierto es que, como se mostrará a continuación, desde su mismo nacimiento con Wieland y Goethe la teoría de la *Novelle* es antes que nada una construcción lectorial, un concepto que apela en primer lugar a un ideal no realizado. La monografía de Arnold Hirsch¹⁰⁸ quería poner en evidencia la irreconciliable disparidad de las aplicaciones dadas al concepto genérico pero, a despecho del propósito seguido por su autor, su repaso deja entrever un denominador común. Fueron en efecto múltiples los sentidos que recibió el término *Novelle* por parte de la teoría decimonónica y resulta inviable extraer de ellos una sola y clara definición. Pero si en su contenido pueden resultar contradictorias y difícilmente ensamblables, las acepciones del término revelan un claro paralelismo en su modo de aplicación. Para demostrarlo es preciso regresar a las definiciones del siglo XIX que alcanzaron mayor trascendencia. Con ello no se pretende

¹⁰⁷ Roger Paulin, *The brief compass. The nineteenth-century German Novelle*, op. cit., p. 8.

¹⁰⁸ Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff “Novelle”*, op. cit..

destacar en ellas ningún rasgo fundamental que no haya sido ya señalado por la crítica, sino tan sólo hacer hincapié en que, por debajo de las diferencias terminológicas y la disparidad de contextos poetológicos, comparten una premisa en su modo de utilizar el término *Novelle*: además de calificar con él descriptivamente una realidad genérica contemporánea, aluden a un referente ideal. Sólo después de comprobar que la lógica genérica en la que funciona la *Novelle* para la modernidad es la que ya regulaba el término en sus inicios, que el referente al que señala el concepto en la actualidad es esencialmente el mismo al que apelaba el nombre genérico desde su surgimiento, podrá abordarse la definición del modelo ideal al que remite el nombre genérico.

III. GESTACIÓN DE UN MODELO

“Denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignende unerhörte Begebenheit. Das ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle”.¹ Ninguna alusión, manifiesto, aforismo, artículo o ensayo sobre la Novelle llegaría a alcanzar antes ni después la suerte de la breve cita goetheana. Más que ninguna otra manifestación teórica, la definición de Goethe fijará la base del canon normativo y el modelo ideal al que remite el concepto genérico. Poco importa que se esté de acuerdo o no con Goethe, mientras algunos autores ven en su máxima una síntesis perfecta de los valores esenciales que es legítimo atribuir al género, otros la consideran parcial o niegan que Goethe se propusiera dictar con ella un juicio general sobre el género. Pero estas diferencias pierden su valor ante la trascendencia alcanzada por la máxima en su proceso de recepción. Es éste un rasgo fundamental que caracteriza a los géneros analógicos frente a los genealógicos: no es el valor descriptivo lo que confiere importancia a sus definiciones, sino la influencia que éstas han logrado atesorar en la consolidación del modelo ideal. En los géneros genealógicos, si se demuestra con suficiente rigor que una definición no se la ajusta a la realidad descrita pierde inmediatamente el valor de verdad que poseía. En los géneros que construyen su identidad a partir de un modelo ideal, el valor de las definiciones se mide por su relación con éste y no necesitan pasar otra prueba que la de su asimilación al modelo. Para ser consecuentes con este principio el estudio centrará su atención en los cuatro teóricos que más han marcado la imagen canónica del género. Es importante recordar esto sobre todo a raíz de Tieck y Heyse, pues aunque durante casi un siglo se criticó lo insatisfactorio de su definición y se cuestionó su intención prescriptiva, los conceptos de *Wendepunkt*, *Falkentheorie* y *Silhouette* no han dejado de circular hasta nuestros días como ineludibles términos de referencia.

La apostilla de la definición goetheana queda generalmente excluida de la cita: “Das ist

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*, op. cit., vol., 19, 1986, p. 203.

der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel *Novelle* geht, ist gar keine *Novelle*". Se trata del reconocimiento por parte de Goethe de una falta de correspondencia entre su concepción del género y el uso que del nombre genérico hacía su época, se postula una idea de lo que la *Novelle* debería ser al tiempo que se contrapone con lo que la realidad quiere que sea. La fórmula se traduce en una disposición polar donde el uso adecuado se destaca por oposición al que no merece tal distinción. Goethe no se cuida de especificar qué relatos de su tiempo son los que sí se ciñen a la exigencia de la "sich ereignende unerhörte Begebenheit",² de modo que la concepción ejemplar del género se pierde, para desgracia de los comentaristas posteriores, en un limbo irrealizado. Al repasar el contenido de otras definiciones clásicas nos animará la búsqueda de esta oposición elemental entre *Novelle* ejemplar y realidad contemporánea. En otros autores no encontraremos la tajante voluntad prescriptiva de Goethe cuando expulsa del apelativo genérico a las obras que no se adecuan a su ideal. La distinción entre dos clases de *Novelle* será en adelante valorativa, pero no excluyente.

3. 1. Friedrich Schlegel y la *indirekte Subjektivität*

Considerada por autores como Wiese la más completa y satisfactoria definición de la *Novelle*, la teoría de Friedrich Schlegel está diseminada en escritos fragmentarios que con frecuencia dificultan una exposición coherente y ordenada. Ya al dar cuenta en el capítulo primero del notable éxito alcanzado por su legado entre la crítica moderna se advirtió sobre la no siempre adecuada contextualización de su terminología. Lo equívoco y contradictorio de algunos de sus juicios apuntaría a que, muy probablemente, Friedrich Schlegel manejó el mismo concepto con intenciones distintas en contextos dispares. Resulta evidente por ejemplo que, tal y como señala Pohlheim, la *Novelle* funciona en muchos de sus asertos como ejemplo de forma poética de la modernidad.³ Es necesario relativizar el valor prescriptivo de sus afirmaciones teniendo en cuenta sobre todo que se insertan en un proyecto poético mucho más vasto y ambicioso que el de una simple cataloguización genérica. Nos limitaremos a volver

² Para aumentar la confusión, su propia *Novelle*, a la que en teoría va dirigida la definición, es una de las narraciones goetheanas que peor se ciñen a la máxima del suceso inaudito.

³ Karl Konrad Pohlheim, "Novellentheorie und Novellenforschung", op. cit., pp. 270-271.

sobre los puntos cardinales del escrito en el que se concentran las preocupaciones de Schlegel en torno a la *Novelle*. La *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*⁴ (1801) no resume a buen seguro el complejo haz de reflexiones y matices que Schlegel vertió sobre el género, pero ofrece una imagen lo suficientemente acabada como para comprender la actitud de su autor frente al concepto genérico.

Schlegel examina la figura de Boccaccio desde la exaltación de la individualidad creadora y la indisoluble unidad de vida y obra que caracteriza a la estética prerromántica. Su obra es contemplada como un todo orgánico donde tanto los intentos logrados como los fallidos se presentan como escalafones que progresan hacia una programada culminación. El rasgo que para Schlegel resume la trayectoria creadora de Boccaccio es su natural tendencia a la expresión subjetiva, tendencia que ensaya diversos cauces de manifestación hasta lograr su cumplida realización en el *Decamerón*. Aceptado el papel fundacional de Boccaccio para la *Novelle* y constatada su tendencia a la expresión de la subjetividad, Schlegel concluye que sumando ambos factores podrá obtenerse un rasgo definitorio para la caracterización del género. A la pregunta de por qué Boccaccio encontró en el *Decamerón* la perfecta expresión de la subjetividad que no le habían permitido otras formas poéticas se responde exponiendo las especiales atribuciones del género: “Ich behaupte, die *Novelle* ist sehr geeignet, eine subjective Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigenthümlichsten derselben indirect und gleichsam sinnbildlich darzustellen.”⁵ La *Novelle* es particularmente indicada para transmitir una subjetividad de forma indirecta y plástica (*sinnbildlich*), entendiéndose que lo segundo, la imagen a través de la cual se expresa, es la forma en que se concreta lo primero, el modo indirecto. En seguida Schlegel quiere apoyar su aserto con el ejemplo de las novelas cervantinas:

Warum sind denn unter den Novellen des Cervantes, obgleich alle schön sind, einige dennoch so entschieden schöner? Durch welchen Zauber erregen sie unser Innerstes und ergreifen es mit göttlicher Schönheit, als durch den, daß überall das Gefühl des Dichters, und zwar die innerste Tiefe seiner eigensten Eigentümlichkeit sichtbar unsichtbar durchschimmert, oder weil er wie im *Curioso impertinente* Ansichten darin ausgedrückt hat, die eben ihrer Eigentümlichkeit und Tiefe wegen entweder gar nicht oder nur so ausgesprochen werden konnten?⁶

⁴ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), op. cit., vol. 2., pp. 373-396.

⁵ *Ibidem*, p. 393.

⁶ *Ibidem*, p. 393.

La mejor adecuación a la expresión indirecta de la subjetividad es la razón para preferir un grupo de novelas dentro de la colección cervantina, precisamente aquellas que permiten transmitir ese profundo nivel de la subjetividad creadora que no encontraría adecuada expresión en ninguna otra forma. En efecto, la subjetividad indirecta y camuflada puede en determinados casos ser más certera que la forma directa de la subjetividad que ofrece la lírica (“...daß gerade das Indirekte und Verhüllte in dieser Art der Mitteilung ihr einen höhern Reiz leihen mag⁷). La razón de que a la *Novelle* le esté permitida esta particular forma de subjetividad indirecta es su natural inclinación hacia a lo objetivo. Dicha inclinación debe ser entendida en dos sentidos. En primer lugar la *Novelle* es objetiva porque en su fijación por la exactitud de lo concreto y lo local sabe relacionar lo individual con los principios y las leyes generales que conforman una sociedad. Por esa razón su apogeo coincide con la época en que los valores religiosos y cortesanos aún mantenían su hegemonía en parte de Europa.⁸ Pero el segundo y más importante asidero para la objetividad de la *Novelle* radica en lo que es su elemento nuclear, la *Anekdote*.

Es ist die *Novelle* eine *Anekdote*, eine noch unbekante Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die an und für sich schon einzeln interessieren können muß, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sehen. Eine Geschichte also, die streng genommen nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt.⁹

La relación del suceso novedoso en la *Novelle* relega a un segundo plano cualquier otra finalidad. Es la *Anekdote* una condición imprescindible aunque no suficiente para la existencia del género, portadora de un interés intrínseco anterior al uso que el autor haga de ella. *Schlegel* no se cansa en otros lugares de repetir la centralidad de este elemento (“Der Grund der *Novelle* ist die *Anekdote*, alles andre spätere Umbildung. Die meisten *Novellen* sind wahr¹⁰) que introduce la obra en una “historia fuera de la

⁷ *Ibidem*, p. 394.

⁸ La vinculación de la *Novelle* a un orden social ya fenecido sería un lugar común para la teoría del XIX hasta su recuperación por Adolf Grolman en la forma de *Zertrümmerung* (ver I - 1. 1.).

⁹ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 2, op. cit., p. 394.

¹⁰ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol 16, *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil, Fragmente zur Poesie und Literatur. II. und Ideen zu Gedichten*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1981, p. 266. Los comentarios dispersos sobre la *Novelle* que se mencionan a continuación proceden de fechas dispares entre 1797 y 1801 y pertenecen a los escritos fragmentarios sobre literatura que no fueron añadidos a la edición de las obras completas hasta

historia”. También August Wilhelm había situado la principal finalidad de la *Novelle* en la relación de cuanto no encuentra su lugar en la historia y sin embargo posee un interés propio (“Die *Novelle* ist eine Geschichte außer der Geschichte¹¹). La existencia de la anécdota objetiva en el centro de la *Novelle* produce el efecto de distanciamiento que redundará en la ironía. ¿Pero cómo debemos entender el binomio objetivo-subjetivo en el que se basa la definición de Schlegel?

El sentido de la pareja conceptual evoluciona en la obra del pensador, pero se mantiene siempre al servicio de su proyecto por una fundamentación ontológica de la poesía.¹² Desde la temprana *Über das Studium der griechischen Poesie* la distinción entre poesía clásica y moderna se articula sobre el juego de objetividad y subjetividad. La poesía griega es objetiva por cuanto conforma un todo orgánico donde cada parte remite al todo y son las leyes del espíritu humano y de la naturaleza las que regulan el sistema. La aparición de lo subjetivo en la modernidad se manifiesta en la escisión de la obra individual y la ascensión de lo interesante como valor. Pero esta oposición tiene un desarrollo en escritos posteriores hasta el esbozo en los *Atheneum-Fragmente* de la *progressive Universalpoesie* romántica, encaminada precisamente a la futura superación de la dualidad objetivo-subjetivo mediante la recuperación del ideal clásico desde la modernidad. Simultáneamente el binomio objetivo-subjetivo permite a Schlegel una reformulación de la triada genérica en la poesía clásica. El reparto de papeles obedece en principio a criterios cronológicos, la objetividad corresponde a la épica (por ser la forma poética primigenia) y la subjetividad a la lírica, siendo el drama la forma que sintetiza los contrarios. Pero al ampliarse el espectro temporal hasta la literatura moderna, y en consonancia con el proyecto de una poesía progresiva universal, no será ya el drama sino la épica en su manifestación moderna, la novela, el género privilegiado que aúna lo objetivo y lo subjetivo. No es éste lugar para profundizar en la misión especial encomendada por Schlegel al *Roman*,¹³ baste constatar que su definición de la *Novelle* sólo puede entenderse en este contexto como una forma más de la imbricación

fecha tardía, aunque anteriormente habían sido recopilados bajo el título *Literary Notebooks* por H. Eichner (Athlone, Londres, 1957).

¹¹ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, J. Minor (ed.), parte 3, op. cit., p. 248.

¹² Jean-Marie Schaeffer, *El arte de la edad moderna: la estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Monte Avila, Buenos Aires, 1999, pp. 133 y ss.

¹³ En el término *romantisch* se confundiría el sentido con la acepción de lo romance la de *romanhaft* o relativo al *Roman*. Ver Peter Szondi *Poetik und Geschichtsphilosophie. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik.*, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.

entre objetividad y subjetividad. *Novelle* y *Roman* serían pues dos prolongaciones de la épica en la modernidad, dos vías por las que el espíritu supera el dualismo entre lo objetivo y lo subjetivo para cristalizar en la obra poética. La modernidad de la *Novelle* no puede sin embargo dejar de ponerse entre paréntesis si recordamos que su objetividad depende de la vinculación a los valores de la sociedad feudal. No parece desacertado entonces aventurar que Schlegel habría visto en la *Novelle* una forma de transición hacia el *Roman*, un primer estadio en la síntesis de los contrarios. Respecto a este carácter híbrido afirma Schlegel: “*Novelle dürfen im Buchstaben alt sein, wenn nur der Geist neu ist*”.¹⁴ Y a propósito de su relación con la novela, que tanta discusión generaría a lo largo del siglo: “*Der organische Roman ist eine Novelle, d.h. ein Roman der sich ganz aufs Zeitalter bezieht*”.¹⁵

Retomemos el ejemplo cervantino donde se planteaba la preferencia por una serie de narraciones dentro de las *Novelas Ejemplares*. Un poco más adelante Schlegel establece una distinción entre dos clases de *Novellen* que de hecho prolonga esa preferencia. En la primera clase el narrador se vale de su arte para dar a lo que apenas es una anécdota una apariencia interesante.

Die Kunst des Erzählens darf nur etwas höher steigen, so wird der Erzähler sie entweder dadurch zu zeigen suchen, daß er mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die, genau genommen, auch nicht einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiss, daß wir uns willig täuschen, ja wohl gar dafür ernstlich interessiren lassen.¹⁶

Ya el uso de *täuschen* adelanta el trato despectivo o cuando menos secundario concedido a este tipo de *Novelle*. Lo ejemplifican todas aquellas narraciones del *Decamerón* reducibles a *bloß Späße und Einfälle* y su muestra más valiosa sería el *Licenciado Vidriera* de Cervantes. Concede Schlegel que este tipo esté ligado al origen de la *Novelle*, dado que en los círculos de la refinada sociedad renacentista se toleraba el relato de sucesos novedosos mientras se hiciera con corrección, pero niega que pueda constituir por sí mismo *eine allgemeine Gattung*, teniendo en cuenta que su repetición

¹⁴ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 16, op. cit., *Fragmente zur Literatur und Poesie*, p. 167.

¹⁵ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 16, op. cit., *Ideen zu Gedichten*, p. 214.

¹⁶ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 2, op. cit., p. 394.

priva a estas historias de todo interés. El segundo tipo se distingue porque en él el autor toma prestadas historias conocidas que gracias a su arte logra transformar hasta dotarlas de una apariencia enteramente nueva. En la selección de la historia por parte del narrador se pone de manifiesto el componente subjetivo y el interés de quien escucha estos relatos se dirige tanto hacia la historia misma como hacia quien la relata.

Der andre Weg, der sich dem künstlichern Erzähler, dem vielleicht schon die ersten Blüthen vorweggenommen sind, zeigt, ist der, daß er auch bekannte Geschichten durch die Art, wie er sie erzählt und vielleicht umbildet, in neue zu verwandeln scheine. Es werden sich ihm eine grosse Menge darbieten, die etwas objectiv Merkwürdiges und mehr allgemein interessantes haben. Was anders soll die Auswahl aus der Menge bestimmen, als die subjective Anneigung, die sich allemal auf einen mehr oder minder vollkommenen Ausdruck einer eigenen Ansicht, eines eignen Gefühles gründen wird?¹⁷

El interés objetivo de la historia se conjuga con la transfiguración subjetiva que le confiere el narrador y da lugar al tipo más logrado de Novelle, aquella que en opinión de Schlegel constituye “der Gipfel und die eigentliche Blüthe der ganzen Gattung” y que él califica de alegórica. No cabe duda de que Boccaccio consiguió una más acertada expresión de su subjetividad con este tipo de Novelle, del que Schlegel da como ejemplo la historia de Africo y Mensola. Ahora bien, esta discriminación entre una Novelle como mera ornamentación de un *Einfall* y otra que posee un interés intrínseco es en realidad una impronta cervantina más, en concreto un eco de la conocida separación que hace Cipión en el *Coloquio de los perros*.

...los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos: quiero decir, que algunos hay, que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay, que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos.¹⁸

Walter Pabst nos recuerda¹⁹ que esta cita cervantina responde a un tópico de la preceptiva renacentista a la que Castiglione da en *El Cortesano* valor de autoridad. Lo cierto es que Cervantes repite la distinción entre ‘facezie’ y ‘brevissima’ que otorga superioridad a la segunda clase de cuentos, aquella que usa el adorno de palabras y gestos para vestir la historia y que es propia de una novelística improvisada. Para ser

¹⁷ *Ibidem*, p. 395.

¹⁸ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Juan Bautista Arce (ed.), vol. 3, Castalia, Madrid, 1982, p. 247.

¹⁹ Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, op. cit., pp. 122-123.

coherente con el tópico Cervantes debería haber dado preferencia en su colección a los relatos de inspiración popular y tradición oral, pero, como tantos otros autores de la romanía, Cervantes sólo recurre al tópico de la preceptiva para desmentirlo con su creación, y en las *Novelas Ejemplares* predominan las narraciones vinculadas a la tradición puramente literaria de la *novella*. Schlegel parece hacerse eco de esta inversión de valores cuando ya explícitamente otorga la supremacía a las Novellen que él denomina alegóricas (donde encajarían por ejemplo *La lozana andaluza* o *La española inglesa*) sobre aquellas que proceden disfrazando una anécdota (como *El licenciado Vidriera* o *Rinconete y Cortadillo*). Huelga decir que pertenecería también al tipo alegórico *La fuerza de la sangre*, y que la suerte de su recepción en la Novelle alemana empieza a entenderse con la clasificación de Schlegel.

Pero si Cervantes recurre a la inversión del tópico renacentista, Schlegel da un paso cualitativo mucho mayor. Desde sus primeros escritos el filósofo incidió en la crítica de las poéticas preceptivas que se limitan a clasificar los individuos en función de sus rasgos externos. Cualquier clasificación debe regirse por la naturaleza interna de su objeto, tomar su esencia como última legitimación y ser una parte consustancial de su identidad. Ya en su crítica a Aristóteles Schlegel reprochaba al Estagirita que la división en tres géneros²⁰ se limite a los medios de representación. Toda verdadera clasificación debe tener su última razón de ser en la naturaleza espiritual, de ahí que Schlegel trate de fundamentarla recurriendo a los conceptos epistemológicos de lo objetivo y lo subjetivo. De modo similar, Schlegel reformula un tópico de la preceptiva renacentista para adecuarlo a su teoría de los géneros. La distinción entre el tipo de historia más oral e improvisada y la más literaria obedecía a la tradición retórica, la distinción entre una Novelle que adorna con palabras la historia para dotarla de un interés engañoso y la que toma una historia con interés intrínseco para convertirla en expresión del autor parte de la forma de conocimiento que ambas ofrecen: la segunda es más indicada para la expresión indirecta de la subjetividad y a causa de ello debe ser reconocida como superior.²¹

²⁰ Coincide Schlegel con la tradición poética que desde el renacimiento había confundido los tres modos de enunciación descritos por Aristóteles con los géneros naturales (ver Gérard Genette, *Introduction a l'architexte*, op. cit., pp. 27 y ss.).

²¹ En última instancia esta ontologización de los conceptos poéticos supone la disolución de una poética de los géneros en el sentido tradicional. Para la literatura moderna o romántica pierden validez los marbetes clasificatorios porque su aspiración debe ser precisamente la síntesis de los géneros clásicos. Si

Si contraponemos las conclusiones de la *Nachricht...* con la aproximación que hace August Wilhelm Schlegel a la Novelle en las *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (1803-04), enseguida llama la atención una diferencia sustancial en la actitud de ambos planteamientos. En el caso de August Wilhelm todas y cada una de sus indicaciones sobre el género poseen una intención claramente prescriptiva, los rasgos definidores que se ofrecen de la Novelle son aquellos que en su ausencia privarían a la obra de la pertenencia al género. Así ocurre cuando se habla del rechazo a la versificación (“so ist die ihr ursprünglich und wesentlich eigne Form die Prosa”),²² de la centralidad del suceso (“in der Novelle muß etwas geschehen”),²³ de la relación con la realidad (“Das Unwahrscheinlichste darf dabey nicht vermieden werden”),²⁴ o de la función del género (“die Unterhaltung muß in der Erscheinung oben auf seyn”),²⁵ por dar sólo algunos ejemplos. Los verbos empleados en estas indicaciones son siempre coactivos (*muß, kann, darf, soll*) y sólo en el caso de la dramatización de Novellen parece Schlegel conceder que se trata de una posible prueba a la que no deben someterse todas las obras (“Möglich mag es vielleicht seyn, alle Novellen zu dramatisieren,...”).²⁶ La división en dos clases de Novellen que establece Friedrich Schlegel, aun teniendo un claro componente valorativo, es una clasificación interna. En todo momento queda claro que Novellen son tanto las *alegóricas* como las *cuentísticas*. Si las primeras merecen mejor consideración se debe a que permiten expresar más adecuadamente la subjetividad del autor por la vía indirecta de una historia interesante. El texto de August Wilhelm está mucho más ligado a las poéticas deciochescas en la administración de indicaciones que restringen el uso del marbete genérico. La *Nachricht...* revela una preocupación más esencialista que lleva al autor a derivar su clasificación de un criterio ontológico. La consecuencia directa es la concepción de una

el *Roman* protagoniza este proceso de unificación orgánica (basta recordar cómo Friedrich Schlegel usa en su forma adjetiva los términos *lyrisch* o *dramatisch* para anteponerlos al sustantivo *Roman*), la Novelle se presenta como una forma más de la síntesis progresiva que se produce en la poesía moderna: Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 16, op. cit., *Fragmente zur Poesie und Literatur II. und Ideen zu Gedichten*: “Novellen haben Affinität mit Dr(amen), wie Romanzen mit Lyr(ik), nicht Identität“ (*Ibidem*, p. 282). “Es giebt eine arabeske, eine idyllische, eine Legendenmäßige (alterthümlich würdige) und eine Novellen Prosa; die letzte ist d(ie) höchste” (*Ibidem*, p. 287).

²² August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, parte 3, op. cit., pp. 242-243.

²³ *Ibidem*, p. 245.

²⁴ *Ibidem*, p. 247.

²⁵ *Ibidem*, p. 247.

²⁶ *Ibidem*, p. 245.

imagen ideal de la *Novelle* como subconjunto de un complejo más amplio de textos que reciben la misma denominación genérica. *Novelle* es tanto *El Licenciado Vidriera* como *La ilustre fregona*, pero la segunda contribuye a formar un modelo ideal respecto al cual se sitúa a mayor o menor distancia la primera. Con esta concepción del género, fuertemente arraigada como vemos en la poética filosófica del primer romanticismo, se forja una imagen que resultará decisiva en la posterior cristalización del término *Novelle*.

3. 2. Ludwig Tieck y la *Diskussionsnovelle*

Si las primeras narraciones de Ludwig Tieck entroncan de lleno en el ámbito romántico de la *Märchenovelle*, serán las obras que componen su último ciclo, a partir de 1820, las que inspiren sus decisivas aportaciones a la definición del género. Ya en el relato-marco de *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* (1796), incluida en el *Phantasmus*,²⁷ Tieck hacía algunas importantes indicaciones referidas al parentesco de *Novelle* y drama que abundan en la línea abierta por A.W. Schlegel. De la misma forma que muchas *Novellen* pueden ser vistas como comedias, hay comedias que no son sino *Novellen* dialogizadas. Pero, para ser realmente piezas representables (*Schauspiele*), precisarán otro elemento que se manifieste en la totalidad de la obra y que Tieck define como “Individualität und scheinbare Willkühr”.²⁸ De este modo puede postularse un tipo de poesía que tenga su lugar de representación, no sobre el escenario, sino en la fantasía del lector, en la que quepan composiciones que sean al mismo tiempo líricas, épicas y dramáticas, cuyo ámbito sea inferior al del *Roman*, “und sich Kühnheiten aneignen, die keinem andern dramatischen Gedichte ziemen”.²⁹ Estas afirmaciones deben entenderse en el marco de la búsqueda por parte de Tieck de una forma poética adecuada a su personalidad artística. Si esa búsqueda se vio tentada en un principio por la forma dramática y su gran capacidad de difusión, terminaría recayendo finalmente en un modo de narración que aquí se concibe como híbrido genérico y cuya singularidad exige la fantasía como escenario de representación.

²⁷ Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 4, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1960 (ed. facsímil, Berlin, 1828), pp. 356-364.

²⁸ *Ibidem*, p. 360.

²⁹ *Ibidem*, p. 361.

Explícitamente referidos a sus últimas narraciones son los párrafos de 1829 incluidos en el prólogo al volumen undécimo de sus obras completas.³⁰ Tieck es ya plenamente consciente de la multitud de connotaciones contradictorias que se han ido adhiriendo al término *Novelle*. En su contexto más inmediato el nombre alude a cualquier narración breve, los ingleses la aplican a todo relato de cierta extensión, en su origen italiano aludía a la relación de una historia desconocida con frecuente ignorancia del *moralisches Gefühl*, mientras que en España Cervantes tuvo que enmendar ese olvido con el título de su colección. Con el fin de deslindar la *Novelle* de otras formas cercanas Tieck invoca la centralidad de la *Begebenheit*: “...daß sie einen großen oder kleinen Vorfall in’s hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist”.³¹ Aquí se condensan las dos características principales que atribuye Tieck al *Wendepunkt*. Por un parte su irrupción produce la inversión de la trama, por la otra conlleva una ambigüedad manifiesta, pues el giro que en el seno de la historia parece excepcional podría pasar por común bajo otras circunstancias (“unter anderen Umständen wieder alltäglich sein könnte”). Éste doble carácter propicia que el punto de inflexión deje una más profunda huella en el recuerdo del lector. A.W. Schlegel se había servido ya del término *Wendepunkt*, pero Tieck es el primero en plantear que toda la *Novelle* se oriente en torno a un solo punto de inflexión. Tanto en Goethe como en Cervantes ve Tieck muestras ejemplares en el uso del mismo.

En lo referente al ámbito de representación del género Tieck desea emular el espíritu realista de Cervantes animando a la inclusión de todos los tipos, clases y estratos sociales de la época. La *Novelle* podrá ser fantástica, digresiva, trágica o cómica, podrá abarcar todos los tonos y reunir todos los caracteres, “nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen andern Gattungen der Erzählung unterscheidet”.³² Al mismo tiempo la *Novelle* abre un espacio reflexivo propiciando la contraposición de pareceres opuestos. De ese modo permite clarificar en un marco coherente lo que en la vida real se presenta incondicionado e irresoluble. Asunto de la *Novelle* se convierte entonces ese ámbito de la experiencia que ni el

³⁰ Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 11, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1966 (ed. facsímil, Berlin, 1829).

³¹ *Ibidem*, p. LXXXVI.

³² *Ibidem*, p. LXXXVII.

espíritu individual ni la moral del estado pueden gobernar, el elemento del destino al que debían confrontarse con igual suerte los primeros poetas y el drama clásico. Siendo la función de la tragedia elevar el espíritu por medio de la compasión y el temor, y la de la novela conducirnos en el laberinto de los sentimientos y de los conflictos propios de los nuevos tiempos, la *Novelle* se orienta a la solución de las contradicciones de la vida y la explicación de los caprichos del destino, para alcanzar por la risa o la melancolía “eine höhere ausgleichende Wahrheit”. Por todo ello le está permitido a la *Novelle* ir más allá de las leyes morales que rigen su tiempo para aspirar a la imparcialidad que la caracteriza. De ahí nuevamente la referencia a la vertiente realista del género y a una materia “...die nicht mit dem moralischen Sinn, mit Convenienz oder Sitte unmittelbar in Harmonie stehn”.³³

Como hemos visto han sido varios los críticos en rebatir que los asertos de Tieck se propusieran una definición general del género.³⁴ Más bien parece que tuvieran por único objeto caracterizar los relatos del propio autor (y ni siquiera todos) y que el concepto de *Wendepunkt* fuese para Tieck ajeno a la aplicación formal que se le dio más adelante.³⁵ Como nos recuerda Martin Swales³⁶ lo relevante es que finalmente la definición de Tieck acabara ganando valor de autoridad, que descontextualizada de su intención original pasara a conformar el modelo estructural por el que se rige la comprensión del género. Igual que no puede ya haber *Novelle* sin *unerhörte Begebenheit*, tampoco el concepto genérico puede ya evitar que se le vincule directamente al *Wendepunkt*. *En los géneros literarios cuya identidad es básicamente prefigurada por el horizonte lectorial, el reconocimiento de un rasgo configurador es directamente proporcional al éxito de su recepción.*

³³ *Ibidem*, p. XC.

³⁴ Añádanse a los casos ya mencionados la obra de Lutz Hagestedt, *Ähnlichkeit und Differenz. Aspekte der Realitätskonzeption in Ludwig Tiecks späten Romanen und Novellen*, Belleville, Munich, 1997, p. 55: “Tiecks Novellendefinition ist als erklärungsbedürftig, nicht eindeutig fixiert, was sie für die Textanalyse, die mit definieren oder doch im Prinzip definierbaren Begriffen operiert, unbrauchbar macht”.

³⁵ El mismo Tieck relativizará el sentido de su definición en fecha tardía: “Es ist zu viel, wenn man geradezu sagt, die *Novelle* müsse eine ausgesprochene Tendenz haben, aber doch erwartet man in ihr etwas Hervorspringendes, eine Spitzen, in der man sich wiederfindet (...) Es ist schwer, hier einen allgemeinen Begriff zu finden, auf den sich alle Erscheinungen dieser Art zurückbringen liessen”, R. Löpfle, *Unterhaltungen mit Tieck. 1849-1853*, recogido en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970, p. 78.

³⁶ Martin Swales, *The german Novelle*, op. cit., p. 10-11.

La preocupación de Tieck por el encuentro de lo épico y lo dramático en la *Novelle* tiene su correlato en la que fue su gran aportación creativa al género, la *Diskussionsnovelle*. Característica del periodo literario del *Junges Deutschland* es la pérdida de autoridad de las poéticas idealistas. El rechazo a las estéticas románticas se plasma en el abandono de los conceptos genéricos tradicionales en aras de un nuevo prurito antiesteticista que tiene como prioridad el acercamiento a la realidad de su tiempo. La mezcla de géneros narrativos obedece a este mismo propósito, no sólo empiezan a diluirse los límites exactos de formas breves como la *Erzählung*, el *Märchen* o la *Anekdote*, sino que también la distinción entre *Roman* y *Novelle* se desvanece de forma acelerada. La *Diskussionsnovelle* se presenta por lo tanto como síntoma de su tiempo. Con su espacio para el “Raisonnement, Urtheil und verschiedenartige Ansicht” abría la puerta a la digresión, la inclusión de unas tramas en otras, la recreación en momentos descriptivos, la exposición de ideas, la psicología de personajes y, en definitiva, todo cuanto Friedrich Schleiermacher atribuía en su *Ästhetik* (1819) al *Roman* por oposición a la “abgeschlossene Handlung” y la “dramatische Spitze” de la *Novelle*.³⁷ En poco tiempo y bajo el magisterio de Tieck la *Novelle* pasó a convertirse en el instrumento ideal para una generación que deseaba ante todo servirse de la literatura para agitar el debate de las nuevas ideas y hacer llegar su mensaje hasta la intimidad del hogar burgués, allí donde, según Theodor Mundt, “man kann da dem Herrn Papa zur guten Stunde etwas unter die Nachtmütze schieben oder dem Herrn Sohn bei gemächtlicher Pfeife eine Richtung einflüstern, die vielleicht einmal für die ganze Nation Folgen haben mag.”³⁸

El debate en torno a la *Diskussionsnovelle* se enmarca en la polémica sobre el papel que debe desempeñar el elemento reflexivo e ideológico en la obra literaria con el declive de la estética idealista. Las posiciones en torno al problema son harto confusas sobre todo en lo que se refiere a la recepción de Tieck, autor que por su posición de bisagra podía representar tanto la pervivencia del romanticismo como las aspiraciones de la nueva clase liberal-conservadora.³⁹ Su amplitud de miras le llevará a ser objeto de

³⁷ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, Walter de Gruyter & Co, Berlin y Leipzig, 1931, pp. 275-278.

³⁸ Theodor Mundt, *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*, Athenäum, Frankfurt del Main, 1973 (ed. facsímil, 1834), p. 156.

³⁹ Ver Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration*. 2ª parte, *Geschichte der deutschen Literatur*, vol. 7-2, C. H. Beck'sche

crítica tanto por parte de los antihegelianos como de quienes, después de 1848, buscan reinstalar la tradición clasicista.⁴⁰ Autores como Willibald Alexis⁴¹ secundan la dialoguización de la *Novelle* y el espacio que abre a la reflexión, Wilhelm Ernst Weber⁴² defiende también, aunque con limitaciones, el momento discursivo. Pero sin duda quien se erige como auténtico paladín de la *Diskussionsnovelle* es Theodor Mundt con su defensa de una *Novelle* eminentemente digresiva y divulgadora de ideas.⁴³ Con él se hace explícito el credo del *Junges Deutschland* en lo que se refiere al valor instructivo de la literatura y al rechazo a una forma artística acabada. En sintonía con el cambio de tendencias que marca la época autores como Laube empiezan confesándose devotos de la forma discursiva para terminar criticando con vehemencia el modelo popularizado por Ludwig Tieck.⁴⁴ Abiertamente crítico con la *Diskussionsnovelle* se muestra ya Karl Gutzkow⁴⁵ al propugnar la tajante separación de las formas dramáticas y la preservación de una trama definida en la que no todo esté abandonado a la intervención del azar.

El reproche de mayor calado hecho a la *Diskussionsnovelle* es que su temeraria apertura a toda clase de materiales, formas y tradiciones amenazaba con la definitiva disolución del género.⁴⁶ Ya se ha mencionado que Friedrich Schleiermacher remarcaba la

Verlagsbuchhandlung, Munich, 1983, pp. 501-511: "Die aufklärerische Mission des Unterhaltungsautors und die romantischen Hoffnungen auf die versöhnende Kraft der Poesie will Tieck mit Hilfe seiner Novellentheorie einer neuen Zeit vermitteln" (*Ibidem*, p. 510).

⁴⁰ Helmuth Widhammer, *Realismus und klassizistische Tradition*, Niemayer, Tübingen, 1972.

⁴¹ Willibald Alexis, *Die Schlacht bei Torgau und der Schatz bei Tempelherren* Friedrich August Herbig, Berlin, 1823, pp. VI-VII.

⁴² Wilhelm Ernst Weber, *Vorlesungen zur Aesthetik, vornehmlich in Bezug auf Göthe und Schiller*, Hahn, Hannover, 1831, p. 252.

⁴³ Theodor Mundt, *Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969 (ed. facsímil, 1837), pp. 360-366. Como comprobaremos a propósito de *Lebensmagie*, la actitud de Mundt sobre la función de la *Novelle* no es la misma en su época de juventud que en su madurez.

⁴⁴ Heinrich Laube, reseñas de las Novellen de Willhelm Marsano (*Die unheimliche Gäste*) y Marco Doloroso (*Die Abenteuer einer Nacht*), *Zeitung für die elegante Welt*, num. 108, 1833, pp. 429-432. El autor utiliza el espacio de la revista de la que es redactor para hacer un alegato de la *Novelle* discursiva. En textos posteriores Laube modifica sustancialmente esta opinión (*Modernen Charakteristiken*, vol. 2, 1835, y *Geschichte der deutschen Literatur* vol. 3, ambos recogidos en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, op. cit., pp. 89-92).

⁴⁵ Karl Gutzkow, *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, vol. 1, Athenäum, Frankfurt del Main, 1973, (ed. facsímil, 1836), pp. 353 y ss. En opinión de Arnold Hirsch (*Der Gattungsbegriff "Novelle"*, op. cit., pp. 51-52) la crítica de Gutzkow se dirige contra la *Novelle* de *Allmanache*, lo que demostraría que incluso para tan relevante miembro de la generación *Junges Deutschland* era clara la oposición entre una *Novelle* como producto de consumo cotidiano y una vaga noción idealizada de lo que debía ser el género.

⁴⁶ Así lo ve también Helmut Koopmann, quien demuestra el vacío teórico y la amplitud de uso

especificidad del *Roman* en su aspiración de totalidad, mientras la *Novelle* se concentra en un *historisches Ereignis* dotado de *Spitze*.⁴⁷ Paul Thorn⁴⁸ representa la postura más radical al exigir que el género se atenga al modelo cortesano de la novela corta italiana. Wilhelm Meyer,⁴⁹ consciente de la distancia insalvable entre Tieck y la novela italiana, amplía el concepto distinguiendo entre una *Novelle* “in weiterer Bedeutung“, cercana en amplitud y temática al *Roman*, y una “im engeren Sinne“, que se mantiene fiel a un modelo artístico más estricto. Friedrich Hebbel se lamenta a su vez de la evolución de la *Novelle* moderna que, al desatender la importancia del suceso inaudito y la relación consecuente entre hombre y mundo, rompe todo principio formal bajo una falsa apariencia de evolución (“...daß die *Novelle* keinen Fortschritt machte, als sie, sich scheinbar erweiternd, den geschlossenen Ring ihrer Form durchbrach und sich wieder in ihre Elemente auflöste”⁵⁰). Refiriéndose a sus propias narraciones Hebbel destaca tanto su concisión como el hecho de que ponen el acento en el carácter y la situación a diferencia de la tendencia general de la modernidad: “...denn die Mischlinge, die zwischen *Roman* und *Novelle* hin und her schwanken und in denen Tiecks Alter sich so sehr gefiel, habe ich nie gebilligt”.⁵¹ La cita hace referencia a la publicación de las *Novellen und Erzählungen* en 1855, fenecida ya la corriente del *Junges Deutschland*, y contempla la disolución de la frontera entre *Roman* y *Novelle* como algo propio de una época ya concluida.

El rechazo de Friedrich Theodor Vischer a la *Diskussionsnovelle* parte de la conocida frase de su *Ästhetik* a la que ya se ha aludido: “Die *Novelle* verhält sich zum *Romane* wie ein Strahl zu einer Lichtmasse.”⁵² La *Novelle* no se ocupa de la imagen

con que la generación del *Junges Deutschland* se sirvió del género: “So ist die jungdeutsche Novellistik denn im wesentlichen von ihrer sozialen Funktion her zu bestimmen: sie befreit die Literatur aus dem klassischen Elfenbeinturm, und alles, was dieses erzählerisch leistet, war *Novelle*, *Roman*, oft nur ein Synonym, beides einander zu verwechseln ähnlich” (Helmut Koopmann, “Die Novellistik des Jungen Deutschlands”, op. cit., p. 237).

⁴⁷ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, op. cit., pp. 275-278.

⁴⁸ Paul Thorn, “Einige Worte über die *Novelle*”, citado en Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff “Novelle”*, op. cit., pp. 38-39.

⁴⁹ Wilhelm Meyer, *Drei Vorlesungen über das Wesen der epischen Poesie*, recogida en Karl Konrad Pohlheim (ed.), op. cit., pp. 79-82.

⁵⁰ En los esbozos de un prólogo de 1844 para la recopilación de sus narraciones, Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, Richard Maria Werner (ed.), vol. 8, B. Behr’s, Berlin, 1902, pp. 417-421.

⁵¹ Friedrich Hebbel, *Brief an Friedrich Uechritz vom 25. Juli 1855*, recogida en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, op. cit., p. 101.

⁵² Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, parte 3, 2-5, Carl Wäcken, Stuttgart, 1857, pp. 1318-1319.

omniabarcadora del mundo sino de un aspecto de la misma, no muestra toda la evolución de una personalidad, sino el fragmento de una crisis que en el giro abrupto del destino revela la verdad del hombre. En esta necesidad de selección la *Novelle* se separa del *Roman* y se apoya fundamentalmente en la *Situation*, concepto que Georg Reinbeck había impulsado usando la analogía con el drama burgués para apartarse también del modelo de Tieck y reclamar la recuperación de la imagen artística. Pero si en lo formal Vischer se esfuerza por distanciar los dos géneros épicos, en lo referente al *Erfahrungsbild der Welt* mantendrá que la *Novelle* de Boccaccio no hizo sino preparar el terreno del *Roman* al descubrir al hombre en su dimensión terrena. Es cierto que la *Anekdote* también apuntaba a ilustrar este aspecto de la imagen humana, pero sin iluminarlo en todas sus consecuencias y sin alcanzar la dimensión trágica de la *Novelle* en la mostración del “schärfere Schneide des Schicksals”. La intromisión en la *Novelle* del debate y la reflexión son según Vischer fruto de la modernidad, como lo es la reducción de los conflictos a objetos de conversación, lo que convierte la acción en respuesta factual a las cuestiones discutidas. Vischer advierte de los peligros de esta concepción de la *Novelle*, que amenaza con convertir el nivel de la trama (“welche natürlich den wesentlichen Körper des ganzen bilden müßte”⁵³) en una mera ejemplificación de la idea narrativizada. Surge con ello la sombra de la didactización que deja en segundo plano el valor poético de la obra, peligro que Vischer cree reconocer en ciertos relatos de Tieck. Pero más aún que la obra de Tieck pesa en esta crítica la *Tendenzliteratur* con su valoración de la *Gesinnung*. Con todo, Vischer reconoce que el papel concedido a la discusión en el relato-marco está legitimado cuando sirve para que se desarrolle una trama, es el caso del *Decamerón*, pero también del *Phantasus* de Tieck.⁵⁴

Común a todos estos pronunciamientos contra la *Diskussionsnovelle* es el temor a la pérdida de un principio formal unificador y de su valor poético. Común a todos ellos es también el reconocimiento de las formas mixtas dentro del género como su manifestación contemporánea frente a un difuso ideal clásico. Con ello se está muy

⁵³ *Ibidem*, p. 1319.

⁵⁴ Por su parte, Friedrich Hebbel reconoce un indiscutible mérito a la *Novelle* discursiva tal y como la practica Tieck, pero siempre remarcando su inferioridad respecto a otra clase de *Novelle*: "Sie commentiert die Natur eigentlich mehr, als sie meines Erachtens soll und darf. Die höchste Wirkung der Kunst tritt nu dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimniß auch nur in der dunkeln Kraft des entziffernden Worts", Friedrich Hebbel, *Brief an E. Rousseau vom 3. April 1838*, recogido en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, op. cit., p. 97.

lejos de perfilar una línea de demarcación que determine qué creaciones dejan de ser Novellen y cuales son acreedoras del marbete genérico. Ello obedece entre otras razones a una compleja realidad editorial en proceso de expansión que había extendido la aplicación del nombre hasta volverlo irreconocible. Lo que se manifiesta frente a esa situación es un orden de preferencia, la aspiración a una forma de Novelle que preserve su identidad aunque dicha identidad carezca de una imagen unitaria consensuada. Se trata, en última instancia, de la contraposición entre una Novelle real, cuyo único elemento aglutinador estaría en la función social que le confiere su vínculo con la realidad, y una Novelle ideal, fruto tanto de una difusa aspiración poética como de una vaga reconstrucción arqueológica.

3. 3. Paul Heyse y la *Silhouette*

La teoría esbozada por Paul Heyse en el prólogo a su *Deutscher Novellenschatz* (1871)⁵⁵ y generalmente designada como *Falkentheorie* corrió una suerte semejante a la teoría del *Wendepunkt* de Tieck. Pese a que desde fecha temprana se le reprocha un estéril esquematismo (la conocida renuncia de Theodor Storm a la "caza del halcón") o se la intenta acomodar a una formulación más versátil (como cuando Hermann Pongs equipara el *Falken* al más polivalente concepto del *Dingsymbol*⁵⁶) ha terminado por asimilarse a las inevitables connotaciones del concepto genérico. Como en el caso de Tieck parece poco probable que estuviera en el ánimo de Heyse plantear la definición acabada de una forma poética, pero, ya fuera por el prestigio alcanzado por el autor entre sus contemporáneos, ya por la necesidad de llenar el vacío teórico que persistía en la definición del modelo que regía a la Novelle, lo cierto es que los términos de *Falken* y *Silhouette* pasarían a formar ya parte irrenunciable de la definición genérica.

La argumentación de Heyse parte otra vez de la distinción entre *Roman* y Novelle, distinción que Heyse no desea limitar al criterio de la extensión y que necesariamente debe partir a su parecer de una base temático-estructural: la necesaria concentración en un suceso (círculo, conflicto, idea o carácter) y las relaciones resultantes entre sujeto y

⁵⁵ Paul Heyse y Hermann Kurz (eds.), *Deutscher Novellenschatz*, Rudolf Oldenburg, Munich, 1871, pp. V-XXIV.

⁵⁶ Ver I - 1. 1.

mundo: “Die Geschichte, nicht die Zustände, das Ereigniß, nicht die sich in ihm spiegelnde Weltanschauung, sind hier die Hauptsache”.⁵⁷ Se trata, una vez más, de la totalidad a la que renuncia la Novelle en virtud de la *Begebenheit*, y de su incapacidad para agotar una materia en todos sus aspectos. También retoma Heyse un viejo tópico al apuntar “freilich wird es auch hier an Übergangsformen nicht fehlen”.⁵⁸ Así ocurre en *Die Wahlverwandschaften*, donde un tema propio de la Novelle sobrepasa su ámbito habitual al insertarse en un marco social, algo que sólo podía ser expresado recurriendo como forma externa al *Roman*. Aceptada pues la amplitud de manifestaciones del género, se hace forzoso recurrir a un elemento unitario para fundamentar la selección de textos recogidos por Heyse en su antología: “Im Allgemeinen aber halten wir auch bei der Auswahl für unsern Novellenschatz an der Regel fest, der Novelle den Vorzug zu geben, deren Grundmotiv sich am deutlichsten abrundet und -mehr oder weniger gehaltvoll- etwas Eigenartiges, Specifisches schon in der bloßen Anlage verräth”.⁵⁹ La antología no pretende excluir de la categoría genérica a los textos que no se ajustan a su modelo, aspira sólo a operar una selección que toma como patrón un tipo particular dentro del género. Un tipo caracterizado en este caso por el claro contorno del motivo central y la presencia de un rasgo inconfundiblemente propio: “Eine starke Silhouette (...) dürfte dem, was wir im eigentlichen Sinne Novelle nennen, nicht fehlen, ja wir glauben, die Probe auf die Trefflichkeit eines novellistischen Motivs werde in den meisten Fällen darin bestehen, ob der Versuch gelingt, den Inhalt in wenigen Zeilen zusammenzufassen,...”.⁶⁰

La *Silhouette*, que se especifica sólo como el resumen abreviado de un argumento, aparece aquí, no como una condición necesaria, sino como una prueba de idoneidad, es decir, en el mismo sentido en que A.W. Schlegel abogaba por la dramatización de la Novelle como una posible prueba para evaluar las más acertadas. La presencia de *Silhouette* en la Novelle es el criterio del que se ha partido para realizar la antología y no una condición de existencia del género. La razón para destacar este tipo de Novelle sobre otro cualquiera es su capacidad para permanecer en el recuerdo, el mismo argumento con que Friedrich Schlegel defendía la Novelle alegórica. Pero por si todas

⁵⁷ Paul Heyse y Hermann Kurz (eds.), *Deutscher Novellenschatz*, op. cit., p. XVIII.

⁵⁸ *Ibidem*, p. XVIII.

⁵⁹ *Ibidem*, p. XVIII.

⁶⁰ *Ibidem*, p. XVIII.

estas matizaciones no fueran suficientes, Heyse termina insistiendo: “...eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Kulturlebens finden lassen”.⁶¹ Si bien Heyse menciona la narración novena del quinto día del *Decamerón* como ejemplo arquetípico de Novelle con *Silhouette*, termina concediendo que la simplicidad de una *Silhouette* como la mencionada difícilmente se ajustará al carácter complejo del mundo moderno. También la búsqueda del halcón se aconseja como medio recomendable, que no forzoso (“es konnte nicht schaden”), de subrayar la singularidad de una Novelle.

Quien pasa por ser el crítico más tradicionalista y normativo de la Novelle no va más allá en estas páginas de ofrecer algunos aspectos que merecen destacarse sobre otros en la valoración del género y que con ello perfilan, como en casos anteriores, una división valorativa entre una Novelle dotada de *Silhouette* y halcón y una que carece de él. Cuando años más tarde Heyse retoma el término su tono ha dado un paso más hacia un planteamiento prescriptivo.⁶² Partiendo de la metáfora organicista de la planta Heyse ve la Novelle perfecta en aquella que sabe extraer lo que potencialmente contiene el motivo relatado. El trasfondo naturalista de la teoría de Heyse se hace patente en su forma de concebir el acto creativo como una experimentación que permite aislar elementos a partir de situaciones extremas. Pero tampoco ahora la imagen ideal abarca todo el espectro del género, Heyse reconoce que en la simple exposición de un motivo o situación pueden obtenerse logros, de igual modo que hay dramas que, desviándose de su teórica finalidad, no se centran en el conflicto entre caracteres. Con todo, de la Novelle cabe en principio esperar la exposición de un problema del espíritu a través de un caso (*Fall*) bien delimitado. La diferencia entre el *Fall* y el *Vorfall* radica para Heyse en si “das innerste Wesen des Motivs” ha sido o no mostrado en todas sus consecuencias hasta dar con la solución que reclama.⁶³ No es ése el caso por ejemplo de los múltiples *faits divers* del *Decamerón*, sin que por ello Heyse parezca querer despojarles de su pertenencia al género.

Heyse tenía presente un modelo muy concreto que encontraba sus mejores muestras en

⁶¹ *Ibidem*, p. XX.

⁶² Paul Heyse, *Gesammelte Werke*, Markus Bernauer y Norbert Miller (eds.), vol. IV, 6, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, 2, *Aus der Werkstaat*, Georg Olms, Stuttgart y Berlin, 1995 (ed. facsímil Stuttgart y Berlin, 1912), pp. 64-87.

⁶³ *Ibidem*, p. 72.

el ámbito germano en Gotfried Keller y Theodor Storm y se concretaba formalmente en la figura de la *Silhouette* y la metáfora organicista. Pero lo que sus afirmaciones ponen constantemente de manifiesto es que la realización del modelo ideal no agota en ningún caso el nombre del género. Del mismo modo hablará también de lo acertado de un narrador-testigo o la conveniencia de minimizar las descripciones en aras de la economía descriptiva, indicaciones que deben entenderse como consejos o instrucciones que propician un óptimo acercamiento a la *Novelle* ideal.

3. 4. Paul Ernst y la *Abstraktion*

Uno de los rasgos más llamativos de la definición que propone Paul Ernst,⁶⁴ es que partiendo de postulados esencialmente contrarios al naturalismo, llegue a conclusiones tan cercanas a las apuntadas por Heyse. Su reacción contra “*der Einfluss der naturalistischen Lehren*” se traduce en la defensa de una literatura emancipada de su función mimética y en la búsqueda de la forma artística idónea para la creación de una realidad puramente estética que aspire al ideal de la abstracción. De acuerdo con el enfoque historicista de Ernst, cada intento de la literatura de someterse al dictado de la naturaleza repercute en una pérdida progresiva de su autonomía. Se trata de un proceso de descomposición cuyas consecuencias resultan más devastadoras en las formas poéticas más necesitadas de la abstracción, en opinión de Ernst el drama y la *Novelle*. La pérdida de todo referente formal en la consideración del género es consecuencia tanto de la funesta impronta del naturalismo como de un temperamento alemán carente de sensibilidad por la forma. En la prosa se instaura la aceptación de formas como la *Skizze* o el *Studie*, tan faltos de valor estético para Ernst como sus equivalentes en la pintura. Frente a esta propagación de un arte reproductivo se impone la recuperación de uno que, a través de la depuración formal, abstraiga la realidad. El ejemplo más gráfico lo proporciona el relieve griego que limita la representación de un edificio al perfil de una puerta. En el caso de la *Novelle* se impone volver al ejemplo de los italianos, más dotados para la valoración de la forma en su justa medida.

⁶⁴ Paul Ernst, *Zum Handwerk der Novelle*, en *Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle*, Georg Müller, Munich, 1928, pp. 68-76. En su antología Karl Konrad Pohlheim recoge una versión anterior del texto con el título *Zur Technik der Novelle (Theorie und Kritik der Novelle von Wieland bis Musil)*, op. cit., pp. 174-181).

En *Zum Handwerk der Novelle* (1901) Ernst plantea una división en tres tipos de Novelle cuyo punto de arranque es una vez más de cariz valorativo. Del primer tipo, el más cercano al ideal de la abstracción, Ernst ofrece un ejemplo clásico y uno moderno. En el relato de Giovanni Sercambi incluido en las *Novelle inedite* (1375) se destaca sobre todo el procedimiento de abstracción que resulta de concentrar un destino individual en un punto determinado “welches ein außergewöhnlicher Vorfall ist”.⁶⁵ El texto no aspira a la reproducción verosímil de un acontecimiento, sino a la selección de momentos que descubren lo esencial de la figura. En la historia del hijo del emperador de Constantinopla que, tras abandonar el hogar en la miseria, reconoce en un gesto de desprecio el lugar que le corresponde, el narrador está, más que legitimado, obligado a prescindir de las complejas leyes de causalidad psicológica para contribuir a la concentración del relato en el suceso central “von dem aus das Leben dann nach rückwärts und nach vorwärts bestrahlt wird”.⁶⁶ Y cierra Ernst el párrafo retomando otra idea conocida: la excelencia de este procedimiento selectivo radica en su capacidad para grabarse con más fuerza en la fantasía.

Si la narración de Sercambi merece la consideración de modelo se debe a que sus procedimientos de abstracción afectan tanto a la representación de los acontecimientos como a la motivación de los personajes. El ideal artístico de los novelistas italianos es definido como “die Verknüpfung von Schicksal und Charakter und die ewige Frage ihrer gegenseitigen Bestimmtheit”.⁶⁷ Pero a continuación Ernst introduce un elemento de variación histórica en su consideración de la Novelle abstracta. La complejidad del mundo moderno requiere nuevos procedimientos que hagan satisfactorio el proceso de abstracción, no en vano muchos autores del *Trecento* no logran transmitirnos ya ninguna emoción estética. Que la búsqueda de nuevos procedimientos de abstracción es viable lo prueba *Die Versuchung des Pescara* de Conrad Ferdinand Meyer, donde el uso del diálogo nada tiene que ver con el ideal naturalista de la reproducción: “Er umgeht dadurch die weitläufige, unmittelbare Darstellung der Gedanken und Strömungen und giebt dem Unbestimmten und Vielfachen der Wirklichkeit gleich die feste Form, die er

⁶⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 71.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 72.

braucht”.⁶⁸ Fijación de lo indeterminado y polivalente, cristalización de lo proteico en una línea definida, tal es la función de unos medios de abstracción cuyo principal procedimiento consiste en la selección. En el otro extremo de este consumado ejemplo de eficacia estilista estaría la falta de economía de medios y el desperdicio de talento que revelan las grandes novelas realistas.

La segunda clase de *Novelle* necesariamente tiene que estar arraigada un paso más cerca de la temida realidad, se afianza en la tradición de los *eixempla* medievales (*Cento novelle antiche*, *Conde Lucanor*), y aunque Ernst no le niega la posibilidad de alcanzar dignidad artística, sí subraya que su principal interés está en la singularidad de la propia historia: “Eben die Eigentümlichkeit ist der Grund, weshalb die Geschichte erzählt wird”.⁶⁹ Es manifiesta su comicidad en las historias que giran en torno a adulterios, engaños, confusiones y otros enredos de la trama. Tanto en el mantenimiento del orden original como en la tipificación de los personajes este tipo se equipara a la comedia. La dependencia del contexto histórico en estas *Novellen* es evidente si se observa el papel que desempeñan los roles sociales en una historia como *Pain mundis* de Maupassant. A estos dos tipos une Ernst un tercero que da por extinguido y denomina “die geistreiche Antwort”. Ernst alude seguramente a la vertiente más pedagógica de las *fabliaux* y los *eixempla*, cuyo contenido espiritual se trivializó con el paso del tiempo hasta ser ejemplo de cómo las transformaciones culturales pueden vaciar de contenido una forma artística.

La ampliación de dos a tres tipos de *Novelle* demuestra la evidente influencia de Friedrich Schlegel sobre esta división. La preeminencia que Schlegel da a la *Novelle* alegórica sobre la anecdótica encuentra aquí una clara analogía: la elaboración artística es contrapuesta en ambos casos a la espontaneidad de la tradición popular. Aunque Ernst no aluda directamente a la expresión de la subjetividad, sí deja claro que en el tipo inferior el valor de la *Novelle* se limita al motivo original anterior a su elaboración artística. En el centro de este paralelismo se encuentra un elemento fundamental para entender la abstracción que Ernst toma también prestado de Schlegel, el arabesco. “Wie Märchen und Idyllen sich auf Fantasie und Schönheit, so beziehen sich Arabesken und

⁶⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 74.

Novellen auf Erfindung und Umbildung".⁷⁰ Al relacionar Novelle y arabesco Schlegel afianza el lugar de la Novelle entre los géneros de la modernidad como había hecho con la definición de la subjetividad indirecta. El arabesco, que Schlegel eleva de ornamento a fin mismo de la literatura por su libre juego con la fantasía, encauza toda una tradición histórica que culmina en el *Roman*. Con él se hace realidad el ideal de la recuperación de la forma clásica desde los presupuestos de la modernidad. Por su parte, Ernst acusa al relativismo moderno de la disolución de todo principio formal en la Novelle, pero al preguntarse por la posible pervivencia del tipo artístico-elaborado su respuesta es afirmativa:

Mir persönlich scheint bei ihr die einzige Möglichkeit künstlerischer Art die Arabeske zu sein, wie sie zuerst von Arnim und teilweise auch von Brentano geschaffen ist, und als deren bestes Muster ich Arnims *Isabella von Ägypten* hinstellen möchte. Hier gleicht das Kunstwerk einer luftigen Seifenblase, die im Sonnenschein in tausend Farben aufleuchtet und ohne Halt in der Luft schwebt, und deren ganze Substanz nur ein Tropfen schmutziges Wasser ist, dessen ganze Form das gegenseitige Sichstützen der Moleküle.⁷¹

La imagen de la pompa de jabón resalta la oposición entre la materia de la que se sirve el autor y el fruto de su elaboración en una Novelle lograda. Común a Schlegel y Ernst es la concesión de altura estética al arabesco, común a ambos también el vincular el arabesco a un ideal formal fuera de la función que le otorga el clasicismo. Así, la pérdida de estilo en la modernidad puede verse pese a todo como ventaja frente a la simple destrucción de la forma en el barroco: "...sie birgt die Möglichkeit einer Entwicklung, die freilich, da die Novelle, wie wir sahen, gleich der Tragödie Weltanschauungsdichtung ist, von der Entwicklung unseres gesamten Geistes abhängt".⁷²

3. 5. La estructura bimembre

El recorrido por los principales testimonios teóricos del siglo XIX ha puesto de relieve tanto la heterogeneidad de sus planteamientos como la coincidencia de un rasgo estructural: todos ellos se articulan sobre la distinción interna entre dos tipos y

⁷⁰ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 16, op. cit., *Fragmente zur Poesie und Literatur. II. und Ideen zu Gedichten*, p. 296.

⁷¹ Paul Ernst, *Zum Handwerk der Novelle*, op. cit., p. 75.

⁷² *Ibidem*, p. 76.

conceden a esta distinción un carácter valorativo. Una postura análoga se destaca aún con más claridad en la conocida definición de Robert Musil. Musil menciona explícitamente “die Konstruktion eines solchen Idealfalls der Novelle”,⁷³ ese caso ideal es caracterizado como *Erschütterung* o *Fügung des Geschicks* que atraviesa al autor. El resultado es un auténtico momento de revelación: “In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt oder seine Augen kehren sich um; an diesem einen Beispiel glaubt er zu sehen, wie alles in Wahrheit sei: das ist das Erlebnis der Novelle”⁷⁴ El *Erlebnis* que menciona Musil es necesariamente excepcional y está desvinculado de los procedimientos creativos subordinados a la voluntad del autor (“den gewöhnlichen intuitiven Elementen des Schaffens”). Como consecuencia el acto creativo multiplica su autonomía y eclipsa la figura del escritor, que se ve relegado a criatura marginal (“ein Sonderling”, “kein Mensch”, “ein Etwas in mehreren”), a simple recipiente a través del cual la Novelle se manifiesta como acontecimiento. La sublimación del acto creativo como instancia autónoma es en realidad un epígono del proceso mistificador que atraviesa la poesía durante todo el siglo XIX. El carácter epifánico que Musil imprime a su ideal no hace sino prolongar la concepción de la poesía como acceso a una verdad que está vedada a cualquier otra forma de conocimiento. Desde ese punto de vista la centralidad del suceso que rige la Novelle gana un sentido metafísico que recupera viejas posiciones como la de Ludwig Tieck.

Como sus predecesores Musil va a reconocer sin embargo también que su imagen privilegiada en modo alguno coincide con la realidad del género como fenómeno editorial: “Dichtungen sind nur in einer Wurzel Utopien, in einer andren aber wirtschaftliche und soziale Produkte”.⁷⁵ Con ello el proceso literario es instaurado en la cadena de producción regida por el principio de oferta y demanda, es ahí donde el marbete genérico se convierte en respuesta a una expectativa, a un interés generalizado por el suceso menudo, la experiencia concreta, la anécdota o la intimidad. En esa base real se gesta el inmenso caudal de textos que reciben la denominación genérica y a cuyas características generales Musil sólo puede aludir muy vagamente: “Ihr Wesentliches kann im Symptomhandeln eines Menschen liegen oder in solchen seines

⁷³ Robert Musil, *Die Novelle als Problem, Gesammelte Werke*, Adolf Frisé (ed.), vol. 9, Rowohl, Hamburg, 1978, p. 1465. La teoría de la Novelle de Musil merecerá un examen más detallado en el capítulo dedicado a *Tonka* (Ver II - 6. 2.).

⁷⁴ *Ibidem*, p. 1465.

⁷⁵ *Ibidem*, p 1466.

Dichters, in Erlebnissen, in der Silhouette eines Charkters oder eines Schicksaalablaufs, die für sich zur Darstellung reizt, und vielen kaum zusammenzählbaren Möglichkeiten".⁷⁶ Musil enumera en definitiva los conceptos generales divulgados durante el siglo precedente (la centralidad del acontecimiento, el comportamiento inusual o el perfil que marca un destino), a ellos se orienta la *Novelle* en su sentido más amplio, como realidad literaria con una vasta implantación social y editorial. Pero ni siquiera estos elementos son de presencia obligada, Musil no descubre otro principio necesario para esta acepción abierta de la *Novelle* que la extensión ("dem Zwang, in beschränkten Raum das Nötige unterzubringen"⁷⁷). Se trata en definitiva de adoptar dos procedimientos distintos dependiendo de si se aborda el género como modelo ideal o como realidad editorial. Si el primer sentido es definible y verificable en su excepcionalidad, el segundo responde a un cúmulo de principios temático-formales orientativos.

Con la definición de Musil se pone de nuevo el acento en el rasgo estructural que repiten todos los acercamientos a la *Novelle*. La *Novelle* alegórica, el *Wendepunkt*, la *Silhouette* o el arabesco constituyen diferentes modelos ideales erigidos sobre el conocimiento de un horizonte genérico real mucho más basto. En los comentaristas examinados el posicionamiento crítico necesita partir de esta polarización entre modelo y realidad. El modelo puede responder a propósitos bien distintos, en Schlegel enlaza con las aspiraciones de la obra romántica, en Tieck quiere legitimar la propia creación, en Heyse justificar un procedimiento selectivo. En todos los casos se recorta el perfil de un modelo ejemplar sobre el trasfondo de un segundo tipo tenido por menor. Friedrich Schlegel, que no es testigo todavía de la expansión editorial de la *Novelle*, basa su distinción en la reelaboración de un viejo tópico de la narrativa para colocar la *Novelle* alegórica sobre la *cuentística*. Cuando, casi un siglo después, Paul Ernst mencione los *Studien* o *Skizzen* para referirse a la pérdida de la sensibilidad formal que caracteriza al hombre moderno estará también supeditando este tipo inferior de narración a la *Novelle* como *Arabeske*.⁷⁸ En ambos casos la forma ideal funciona como baremo valorativo: cuanto más cerca del mismo se encuentre el texto individual, tanto mayor será la consideración que merezca. Podemos hablar, para referirnos al rasgo común que

⁷⁶ *Ibidem*, p. 1466.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 1466.

⁷⁸ Paul Ernst, *Zum Handwerk der Novelle*, op. cit., p. 75.

comparten todas estas definiciones de la *Novelle*, de una estructura bimembre, donde tanto el polo positivo de lo ideal como el negativo de lo real se oponen de forma complementaria.

Desde que empieza a estabilizarse como denominación genérica el concepto “*Novelle*” aludie a una construcción ideal, a una abstracción metatextual. Ello equivale a decir que, desde su aparición en la literatura alemana, el término funciona de acuerdo con la lógica de un género analógico. Lo que las definiciones de Schlegel, Tieck, Heyse o Ernst dejan traslucir es el reconocimiento de una realidad proteica que recibe el nombre *Novelle* y, frente a ella, la figuración de un modelo en el que el género alcanza su más alta expresión. Este uso del concepto genérico no es en todo caso unánime (basta recordar la cita de Goethe: “...und so vieles was heute in Deutschland geschrieben wird ist gar keine *Novelle*”), pero sí lo bastante extendido como para desmentir la suposición de que se debe a la crítica del siglo XX la invención del modelo ideal que rige el término genérico de la *Novelle*. A la pregunta inicial sobre la extensión del horizonte lectorial en el que tiene validez el modelo ideal y el concepto genérico se aplica de acuerdo con una lógica analógica se puede responder ahora que ese horizonte es tan antiguo como el mismo término genérico y que determinó su identidad y desarrollo desde su nacimiento.

3. 6. El modelo ideal como construcción abierta: formación

La breve semblanza comparativa de las principales definiciones decimonónicas ha permitido descubrir una semejanza de tipo estructural, pero no puede omitir la evidente heterogeneidad de fines, orientaciones y perspectivas que las alientan. Durante un siglo la crítica de la *Novelle* no es otra cosa que el receptáculo de los prejuicios y preferencias que condicionan el gusto estético del momento. Sin duda ello relativiza enormemente el valor descriptivo de las definiciones al tiempo que pone en evidencia la necesidad de examinar el origen de los términos que conforman el modelo ideal. Como concreción histórica de unas categorías estéticas el modelo ideal exige ser estudiado en constante relación con los diferentes contextos en que se formula. El estudio de estas imbricaciones históricas y el análisis exhaustivo de los componentes históricos que

nutren la elaboración del modelo es una empresa que desborda el ámbito del presente estudio, por lo que nos limitaremos a hacer mención de elementos relacionales ya señalados por la crítica.

La reconstrucción de la génesis del modelo ideal debería tomar como punto de partida un análisis contrastivo de las distintas acepciones que recibe el término *Novelle* a lo largo del siglo, considerando no solo su presencia en tratados de estética y textos teóricos, sino también su uso habitual en el ámbito de las publicaciones periódicas (reseñas, críticas). Sólo así sería posible constatar la progresiva sedimentación de distintos elementos y estratos conceptuales alrededor del término genérico y confirmar el momento en que alcanza una relativa estabilidad en su acepción.⁷⁹ A modo de hipótesis plausible puede asumirse el año 48 como punto de inflexión en ese proceso constitutivo, su trascendencia para la conformación de una poética de la *Novelle* es constatable en diversos ámbitos. Desde Friedrich Sengle⁸⁰ se conviene en aceptar que la triada genérica sólo empieza a encontrar plena implantación con el giro propiciado por la revolución de 1848. Durante la primera mitad de siglo prevalece la continuidad respecto a las poéticas dieciochescas, no son las grandes construcciones sistemáticas del idealismo las que orientan la clasificación de géneros, sino los catálogos de formas poéticas mucho más cercanos a la realidad literaria del momento.⁸¹ Más que de configurar un todo orgánico dotado de sentido se trata de acumular la suma de formas existentes para ordenarlas jerárquicamente, el resultado varía en función del criterio escogido para tal fin. La comprensión hegeliana de la novela como forma moderna de la épica dista mucho de merecer el consenso general, sobre todo porque son muchas las poéticas que privilegian la oposición verso-prosa como criterio de distinción. Así las cosas, la *Novelle* ocupa durante medio siglo la misma nebulosa que otras formas narrativas, su inconcreción le impide alcanzar un anclaje determinado y como resultado

⁷⁹ Esta línea de investigación, que parte de una clara y tajante distinción entre el uso general del concepto genérico y el estudio del corpus textual, es la que en su momento avanzara Arnold Hirsch (*Der Gattungsbegriff "Novelle"*, op. cit.) al revisar las sucesivas acepciones que recibe el término *Novelle* para constatar la ausencia de un denominador común. Su ejemplo se mantiene sin embargo como excepción y, así como en otros capítulos de la literatura del siglo XIX hay una consciente separación de la dimensión teórica y la práctica (por ejemplo, cuando se incide en la descompensación entre el realismo programático del *Biedermeier* y la producción literaria del momento), en el caso de la *Novelle* todos los esfuerzos son pocos en el intento imposible de aglutinar teoría y creación.

⁸⁰ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit* vol. 2, op. cit., pp. 1-12.

⁸¹ Ver Georg Jäger, "Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850", en Jost Hermand y Manfred Winfuhr (eds.), *Zur Literatur der Restaurationsepoche, 1815-1848*, Stuttgart, Metzler, 1970, pp. 371-404.

de ello es sistemáticamente omitida de los tratados estéticos. Sólo con el afianzamiento de la tríada genérica se abre camino su consideración como forma épica, es decir, como forma de la modernidad adyacente al *Roman* o la *Erzählung*. Garantizando su filiación el concepto genérico de la *Novelle* puede por una parte estabilizar su acepción, por la otra acreditar el lugar que le corresponde y su dignidad poética.

Ese proceso de estabilización sintoniza perfectamente con la tendencia que se impone en las letras alemanas en el periodo que va de 1848 a 1870. Fenecidas las veleidades revolucionarias de la generación anterior, una nueva forma de conciencia nacional se verifica tanto en la esfera política como en la literaria. Síntoma de ello es la consolidación de un canon literario nacional que fija su periodo normativo en la *Weimarer Klassik*. Bajo la máxima del realismo que predicán los autores programáticos del *Grenzboten*, se perfila una imagen armonizante de la obra poética.⁸² Hellmuth Widhammer resume en tres los elementos que configuran ese canon estético: rechazo a la retórica, unidad compositiva y separación entre los géneros, factores todos que alientan el afianzamiento de un modelo como el de la *Novelle*.⁸³ Hemos tenido ocasión de comprobar (y volveremos a hacerlo al abordar el relato de Otto Ludwig) cómo un amplio sector de la crítica parte de la coincidencia entre los postulados del realismo poético y la definición tradicional de la *Novelle* para explicar el éxito del género durante esta época.⁸⁴ No le falta en absoluto razón a Hugo Aust⁸⁵ para sospechar la falacia de esta inferencia y tomar a la *Novelle* realista por otro fantasma de la germanística, pero nuestra intención no es mostrar la validez de su aplicación a las *Novellen* del momento, sino su incidencia en el afianzamiento del modelo genérico. Así, Widhammer⁸⁶ recuerda cómo durante este periodo se intenta someter los rentables géneros narrativos al dictado de las normas clasicistas con el fin de dignificarlos,

⁸² Wolfgang Preisendanz ("Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts", en Wolfgang Preisendanz (ed.), *Wege des Realismus*, Fink, Munich, 1977, pp. 68-91) toma como es sabido de Otto Ludwig el término *poetischer Realismus* para dar cuenta de este equilibrio y habla de una *Verklärung* de la realidad por la idea. Helmut Kreuzer ("Zur theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus", en Reinhold Grimm, Jost Hermand (eds.), *Realismustheorien*, Kohlhammer, Stuttgart, 1975, pp. 48-67) representa por el contrario al sector de la crítica que incide en los factores ideológicos que condicionan este modelo estético, en especial la actitud resignada que se deriva del fracaso del 48. Contra Preisendanz sostiene que lo que ese modelo predica no es tanto una *Verklärung* de la realidad inmediata como una selección de la misma.

⁸³ Hellmuth Widhammer, *Realismus und klassizistische Tradition*, Niemeyer, Tübingen, 1972, pp. 138-146.

⁸⁴ Ver I - 1. 3.

⁸⁵ Hugo Aust, *Literatur des Realismus*, Metzler, Stuttgart, 2000, p. 90.

⁸⁶ Hellmuth Widhammer, *Realismus und klassizistische Tradition*, op. cit., pp. 145-146.

mientras el drama, emplazado en la cúspide de la jerarquía genérica, debe a toda costa mantenerse alejado del influjo épico. No parece una hipótesis aventurada colegir que el esquema genérico de la *Novelle*, que evidenciaba ya su proximidad estructural con el drama, encontró en esta concepción genérica perfecto acomodo.⁸⁷ Puede aducirse la definición de la *Novelle* en la *Ästhetik* de Vischer como el mejor documento de esta filiación teórica considerando sobre todo el incuestionable magisterio ejercido por este tratado.⁸⁸ Su descripción se basa en tres rasgos que se corresponden con los tres elementos usados por Helmuth Widhammer para caracterizar el canon clasicista: rechazo de la *Novelle* discursiva, concentración en el acontecimiento y clara distinción de otros géneros narrativos.

Simultáneamente son estos también los años en que, tras sus tímidos balbuceos iniciales, la filología alemana se consolida como disciplina académica. Esta consolidación se apoya en el gran proyecto de una historia de la literatura nacional erigida también sobre el canon clasicista y el armónico equilibrio entre *Natur* y *Sittlichkeit* que se atribuye a los autores de Weimar. Dicha historia de la literatura se integra a su vez en la consolidación de una conciencia nacional, su sujeto no es otro que el pueblo como entidad trascendental, y el conjunto de su trama revierte en un todo orgánico que revela la empresa en la que el pueblo se encuentra sumergido. Jürgen Fohrmann⁸⁹ destaca que un importante incentivo para este proyecto es la competencia con otras literaturas nacionales, muy en especial con la francesa. Tras una época en la que había primado el sentimiento de inferioridad respecto a otras tradiciones, se buscan argumentos por los que merezca considerarse la literatura alemana como la gran literatura del presente. Uno de los más recurridos sería su habilidad para apropiarse de tradiciones ajenas para superarlas. El travestismo que caracteriza las letras alemanas deja de ser una lacra vergonzosa, se reivindica la capacidad de asumir préstamos e influencias foráneas para incorporarlas a un proyecto propio:

⁸⁷ También Kreuzer insiste en que el drama ofrecía el modelo que debían emular las formas narrativas para alcanzar la excelencia, Helmut Kreuzer, "Zur theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus", op. cit, p. 166.

⁸⁸ Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, parte 3, 2-5, op. cit, pp. 1318-1319.

⁸⁹ Jürgen Fohrmann, "Deutsche Literaturgeschichte und historisches Projekt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", en Jürgen Fahrman, Wilhelm Voßkamp (eds.), *Wissenschaft und Nation. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Fink, Munich, 1991, pp. 205-215.

Der nicht sofort ins Auge springende Charakter der deutschen Literatur nämlich liege in ihrer Universalität begründet und diese habe nur Zeit gebraucht, um sich zu entfalten und um ihrer Besonderheit zugleich die Summe und noch mehr der anderen Nationalliteraturen zu umfassen.⁹⁰

La importancia de este condicionante en la incipiente disciplina germanística no debe ser pasado por alto y ello aunque a partir de 1870 su componente mítico pierda protagonismo. La afirmación del colectivo nacional como sujeto de la historia literaria implica el ensalzamiento de lo propio frente a lo ajeno. Lo propio en este caso no se concibe como invención de la nada, para justificar su altura poética debe demostrar una filiación que esté sancionada por el canon. En consecuencia la literatura alemana reconoce la apropiación del legado romance, pero sólo para ponderar el modo en que ese préstamo alcanza un perfil propio que supera incluso al original. Este proceso de apropiación y superación puede producirse a través de diversos medios, pero se comprende que uno de los más importantes pase por la asimilación de formas poéticas. Teniendo en cuenta qué imagen de la novela corta románica se juzgaba representativa del renacimiento italiano y español desde Wieland y Schlegel, no debe sorprender que la *Novelle* pudiera considerarse un caso ejemplar en la gestación de una forma propia desde la apropiación de una tradición ajena. La germanística ofrece con ello el sustrato argumentativo que permite por un lado conceder a la *Novelle* la altura poética que corresponde a una forma singularmente alemana y por el otro asentar la definición del concepto genérico como variación sobre una forma narrativa anterior respaldada por la tradición. Las consecuencias de esta legitimación estética en el establecimiento de un modelo ideal para el género son apreciables hasta fecha muy posterior, cuando Borchardt enumera los elementos constitutivos del género a partir del modelo renacentista italiano,⁹¹ o cuando Hermann Pongs pondera la capacidad de la *Novelle* para dotar a una forma antigua de un nuevo contenido filosófico⁹²

Existen en definitiva suficientes razones para considerar el año 48 como el punto de partida en la concreción del modelo genérico ideal. Dicha concreción no se hará explícita hasta principios de siglo siguiente, cuando, desde una óptica que se pretende más científica, la germanística formule los presupuestos de la teoría normativa. El año

⁹⁰ *Ibidem*, p. 211.

⁹¹ Hans Heinrich Borchardt, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, op. cit., pp. 5-9 y 67-124.

⁹² Hermann Pongs, "Möglichkeiten des tragischen in der *Novelle*", op. cit., pp. 179-181.

48 marca sólo un principio de convergencia en las múltiples acepciones que hasta entonces había alcanzado el concepto genérico. Durante décadas el término circula como un molde vacío recibiendo las más diversas aplicaciones y reflejando las preferencias estéticas de cada momento. Esa multiplicidad de fines y acepciones comienza a estabilizarse en la segunda mitad del siglo, como se pone de manifiesto por ejemplo en el definitivo rechazo a la *Novelle* discursiva. Se trata de un proceso gradual que discurre paralelo a la consagración de la *Novelle* como gran género de la narrativa alemana y que sólo concluye décadas más tarde con la formulación explícita de una doctrina teórica.

3. 7. El modelo ideal como construcción abierta: elementos centrales

La disparidad de criterios utilizados por la teoría de la *Novelle* para la definición del género ya adelanta la dificultad de fijar una acepción del modelo ideal al que remite el término genérico. Describir el conglomerado de prejuicios (en el sentido positivo que confiere al término Gadamer⁹³) que en las postrimerías del siglo XVIII pudieron contribuir a las primeras figuraciones del modelo ideal es una tarea dificultada por la misma naturaleza de nuestro objeto de estudio. El modelo ideal es una construcción abstracta, ello significa que la validez de las influencias que lo conforman no puede ser verificada en los textos, cualquier afirmación al respecto corre el riesgo de caer en el terreno de la especulación. Sin duda son múltiples los componentes que podrían aducirse en la configuración del modelo, dentro del nutrido horizonte de expectativas que conforma el cambio de siglo. Nos limitaremos sólo a dos porque su carácter general las hace absolutamente ineludibles, lo que equivale a afirmar que su valor informativo es mínimo, pero también que su pertinencia está fuera de toda duda. En un artículo ya comentado Siegfried Weing⁹⁴ repasa las principales teorías decimonónicas de la *Novelle* constatando sus numerosas coincidencias con la poética de Aristóteles. Prácticamente todos los tópicos acumulados por la teoría del siglo XIX pueden directa o indirectamente ser relacionados con algún párrafo del estagirita; la tantas veces

⁹³ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen, 1975, pp. 256-275.

⁹⁴ Siegfried Weing, "Aristotelian Foundations of the German Novella Theory", op. cit. (ver I - 1. 5.).

invocada centralidad del suceso es equiparable a la unidad de acción reclamada para el drama, la dualidad de un acontecimiento que resulta a la vez creíble e inaudito nos retrotrae al principio aristotélico de la verosimilitud, el principio que distingue a la *Novelle* del *Roman* porque el carácter no se desarrolla sino que se manifiesta en el suceso recuerda la prioridad que da Aristóteles a la acción sobre el personaje y , en general, la caracterización que durante todo el siglo se hace de la *Novelle* frente al *Roman* es equivalente a la que Aristóteles hace de la poesía dramática frente a la épica. Pero quizás la más relevante coincidencia se da en el principal elemento estructural que la *Novelle* asigna a su modelo ideal, el *Wendepunkt*. La exigencia de un punto de inflexión no puede ocultar su evidente paralelismo con la peripecia aristotélica en cualquiera de sus numerosas formulaciones. Weing reconoce que la poética aristotélica estaba lo bastante difundida y asentada desde Lessing como para impedir hablar de un caso de influencia, antes bien se trata de conceptos que conforman el canon estético de la época y a los que inevitablemente debía recurrir la crítica para asentar la base de su modelo ideal: “...the chief architects of German novella theory designed their mansions to rest on solid foundations. Much of the stone for these foundations was quarried, originally, by Aristotle”.⁹⁵

Aristóteles define la peripecia en el capítulo tercero de la poética como “la conversión de los sucesos en contrario”. Recordemos que para el estagirita la tragedia tiene su principal elemento fundador en la organización de la fábula y que la organización más excelsa se da en la fábula compleja gracias al encuentro de peripecia y *anagnórisis*. Recordemos también que el efecto perseguido por la tragedia, la producción de compasión y temor, depende asimismo de la disposición de los elementos organizadores, siendo más pleno cuando, como sucede en el *Edipo*, ambos se dan de forma coincidente. En el texto donde Tieck ofrece la más célebre -a la par que controvertida- definición del *Wendepunkt*, el prólogo a su obra dramática aparecido en 1829, la impronta de estas constantes es innegable. En primer lugar, cuando Tieck define el giro central que articula la *Novelle* como el punto “von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt...”.⁹⁶ Pero además, al especificar la clase de efecto que produce la *Novelle* en virtud precisamente de la capacidad del *Wendepunkt* para la

⁹⁵ Siegfried Weing, “Aristotelian Foundations of the German Novella Theory”, op. cit., p. 59.

⁹⁶ Ludwig Tieck, *Schriften*. vol. 11, op. cit, p. LXXXVI.

armonización de principios opuestos, Tieck toma explícitamente como referencia a Aristóteles:

Strebt die Tragödie durch Mitleid, Furcht, Leidenschaft auf den Gipfel des Olymp zu heben, um von klarer Höhe das Treiben der Menschen und den Irrgang ihres Schicksals mit erhabenem Mitleid zu sehen und zu verstehn; führt uns der Roman der Wahlverwandschaften in die Labyrinthe des Herzens, als Tragödie des Familienlebens und der neuesten Zeit; so kann die Novelle zuweilen auf ihrem Standpunkt die Widersprüche des Lebens lösen, die Launen des Schicksals erklären, den Wahnsinn der Leidenschaft verspotten...⁹⁷

Mas resulta evidente que la resolución de un conflicto mediante un cambio de fortuna no es privativa ni de la tragedia ni de la Novelle sino, como demuestra convenientemente Paul Ricoeur en su examen de la *Poética*,⁹⁸ la condición necesaria de toda construcción narrativa. De la misma manera que los atributos concedidos por Aristóteles a la fábula de la tragedia son extrapolables a la épica y a cualquier principio de trama, la caracterización que Tieck hace del *Wendepunkt* resulta del todo punto insuficiente para la descripción estructural de una forma poética concreta por resultar a la vez demasiado general y demasiado restrictiva. Es demasiado general por cuanto una manifestación semejante del punto de inflexión es localizable en cualquier forma elemental de relato. Demasiado restrictiva deviene al constatar que, tomado en su sentido más literal, el *Wendepunkt* dista mucho de estar presente en todas las Novellen y apunta a la figuración de un modelo ideal en cuya concepción pesa la tradición aristotélica. El influjo de la *Poética* se diluye en un haz de principios estéticos de validez general que dificultan su concreción en forma de influencias, pero cuyo magisterio no puede por ello ser obviado. El modelo ideal que el presente trabajo tomará como referente se apoya en las innegables coincidencias con el legado de Aristóteles y tratará de ampliar su valor descriptivo aprovechando la otra gran unidad compositiva de la fábula definida en la *Poética*, la anagnórisis.

La descripción de los componentes que cabe atribuir a un influjo de la poética aristotélica resulta doblemente compleja porque se enmarca en la preeminencia general que el siglo XIX concedía a los géneros dramáticos sobre los narrativos. El desarrollo de una literatura de consumo al servicio de una incipiente clase media vino a reforzar la línea de demarcación entre el drama y la prosa. La multiplicación de formas y variantes

⁹⁷ *Ibidem*, pp. LXXXIX-XC

⁹⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. I, siglo XXI, Méjico, 2000, pp. 91-102.

narrativas a través de los nuevos canales editoriales de difusión contribuyó a afianzar la separación entre una gran literatura que otorgaba reconocimiento sólo a quienes demostraban su valía en la escena y una literatura, cuya finalidad oscilaba entre el entretenimiento y la divulgación, que todo autor de valía debía considerar una actividad secundaria. Obviamente esta discriminación no está sólo determinada por el potencial público destinatario de la obra, sino, de forma incluso más acusada, por la existencia de un canon reconocido en el caso del drama y la ausencia del mismo para las formas narrativas. Pese al incipiente reconocimiento que las estéticas románticas hacen de la novela, lo cierto es que las formas narrativas -y muy fundamentalmente las breves- carecen de una poética consolidada y de unos modelos de referencia a diferencia del drama, que hunde sus fundamentos en la poética neoaristotélica y en la tradición del clasicismo francés, enriquecida con el romanticismo por la impronta de Shakespeare. Es cierto que en el caso de la tradición alemana no existen modelos dramáticos reconocidos anteriores a Lessing, pero también lo es que la conquista de una literatura de altura se cifró desde el principio en la instauración de un canon dramático.

La preeminencia del género dramático no se limita al canon marcado por las grandes estéticas del momento, se concreta además en los prejuicios de la gran mayoría de autores. Demasiado célebre es el caso de Kleist, quien veía en sus relatos poco más que una forma de consolación a su fracaso como dramaturgo. En este contexto, no debe extrañar que cualquier intento de dignificación artística pasara por una emulación de la estructura dramática y una renuncia a los vicios comúnmente asociados a las formas narrativas: ausencia de composición, exceso digresivo, falta de exigencia formal, vulgar naturalismo. El modelo ideal, cualquiera que sea su formulación a largo del siglo, supone la perfecta concreción de tales prejuicios.⁹⁹ La *Novelle* alegórica de Schlegel, el *Wendepunkt* de Tieck, la *Silhouette* de Heyse y la *Abstraktion* de Ernst comparten la aspiración de distanciarse de una tradición narrativa a través de una serie de conceptos generales que denotan la impronta de la estructura dramática. La referencia al modelo dramático se hace explícita en múltiples testimonios desde mediados de siglo y queda

⁹⁹ El influjo de un género de prestigio como el dramático sobre uno de éxito como la narrativa breve es un fenómeno perfectamente asimilable al concepto de campo artístico que Paul Bourdieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 175-185). Bourdieu se centra como es sabido en el campo que presenta la literatura francesa en las postrimerías del siglo XIX y da a entender por ejemplo cómo Zola dignifica su labor de prosista absorbiendo la terminología científico-experimental de su época o cómo la novela decadentista refleja la preeminencia estética de la lírica en la jerarquía genérica del momento.

fijada para la crítica posterior en la caracterización de Theodor Storm, cuando considera la *Novelle* la hermana menor del drama. Su más conocida aportación a la teoría del género pertenece al esbozo de un prólogo para su obra narrativa de 1881 cuya publicación terminó descartando. Storm reivindica la dignidad artística del género defendiendo su capacidad para hacerse eco de las más elevadas materias, en un párrafo revelador contrapone lo que a su juicio era en un principio la *Novelle* románica con el lugar protagonista que ha terminado alcanzado por su cercamiento al modelo dramático

Sie ist nicht mehr, wie einst, die “kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit”; die heutige *Novelle* ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst.¹⁰⁰

Se trate o no de una cita real, la frase entrecomillada hace referencia, como supone también Josef Kunz en la nota de su edición, a la idea generalizada que acompaña a la mención del género.¹⁰¹ La frase reduce la teoría de Tieck a su más divulgado tópico para sintetizar una concepción anecdótica de la *Novelle*. Una concepción que tiene en el giro inesperado de la trama su rasgo más destacado habría terminado siendo superada por el progresivo acercamiento a la forma dramática tanto en su rigor compositivo como en los temas que aborda. Storm no llega sin embargo a concretar ninguno de ambos extremos y todo lo que ofrece son tópicos generales que nos retrotraen a la polémica en torno a la *Diskussionsnovelle*: la *Novelle* superior es aquella que prescinde de lo digresivo y accesorio para respetar la unidad de composición y la forma cerrada. No es de extrañar que Bruno Markwardt encuentre problemática la aplicación de la teoría de Storm a su propia obra,¹⁰² toda vez que en ella no hace sino manifestarse la difusa aspiración de un narrador a la categoría artística de la tradición dramática. El texto de Storm es un claro ejemplo de cómo el prejuicio artístico contra la tradición narrativa se traduce en la proposición de un modelo que debe prevalecer en el género. La defensa de la *Novelle* y la afirmación de su altura poética sólo pueden pasar por la emulación de la

¹⁰⁰ Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, Peter Goldammer (ed.), vol. 4, op. cit., pp.634-635

¹⁰¹ Josef Kunz (ed.), *Novelle*, op. cit., p. 72.

¹⁰² Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, vol. 4: *Das 19. Jahrhundert*, de Gruyter, Berlin, 1959, pp. 394-402) parte de la obra de Storm para evaluar el lugar de la *Novelle* en la poética decimonónica. Markwardt repara en que en textos anteriores Storm se muestra más partícipe de una comunión entre *Novelle* y lírica.

forma dramática; la Novelle es la "más estricta forma poética" gracias y sólo gracias a su parentesco con el drama. Que los mismos autores eran conscientes del valor relativo de estos supuestos teóricos es algo que se pone de manifiesto en repetidas ocasiones. En respuesta justamente a una carta de Storm, Gottfried Keller le felicita por la omisión del texto sobre la Novelle y él, uno de los más celebrados cultivadores del género, no tiene inconveniente en menospreciar las especulaciones estéticas sobre la realidad poética presente.¹⁰³

Entre los críticos modernos son numerosos los que se hacen eco de la analogía dramática. Tanto Henry H. H. Remak¹⁰⁴ como, en fecha más reciente, Wolfgang Rath¹⁰⁵, aplican directamente la estructura dramática en cinco partes al análisis de Novellen clásicas. Recordemos que para Rath el esquema piramidal propio del drama resulta de la doble influencia de Aristóteles y Longino a través de Burke a finales del XVIII, el *Wendepunkt* corresponde al momento de realización de lo sublime al propiciar la confrontación del héroe con su destino. Con el romanticismo sin embargo el *Wendepunkt* cambia de contenido y adquiere un efecto armonizador hasta terminar haciéndose prescindible en el conjunto de la estructura. La tesis de Rath es, por lo tanto, que el modelo dramático es prescriptivo mientras se mantiene el magisterio de la poética aristotélica, para empezar a perder vigencia con el romanticismo. Sin duda no puede obviarse la impronta de las poéticas dieciochescas en los géneros narrativos durante el cambio de siglo, pero no es menos cierto que dicho influjo no se circunscribe a la Novelle, género cuya entidad estaba aún lejos de ser perfilada. Rath repite el error de tantos otros críticos al buscar relaciones genealógicas que sustenten la identidad del género a partir de su origen, una posible alternativa para evitar este camino es asumir la lógica genérica que regula la Novelle y examinar la influencia de Aristóteles, no sobre el total de la producción que abarca el género, sino sobre el modelo ideal que lo identifica. Desde ese punto de vista, la referencia de la estructura dramática no se limita a las primeras décadas del siglo XIX y se extiende a la práctica totalidad de las

¹⁰³ "Das Werden der Novelle, oder was man so nennt, ist ja noch immer im Fluß; inzwischen wird sich auch die Kritik auf Schätzung des Geistes beschränken müssen, der dabei schichtbar wird. Das Geschwätze der Scholiarten aber bleibt Schund, sobald sie in die lebendige Produktion eingreifen wollen." En carta del 16 de Agosto de 1881 a Theodor Storm, Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*, Carl Helbling (ed.), vol. 3, Benteli, Berna, 1952, pp. 463-464.

¹⁰⁴ Henry H. H. Remak, *Structural elements of the german Novella*, op. cit., por ejemplo en su estudio sobre la narrativa de Gottfried Keller (*Ibidem*, pp. 144-164).

¹⁰⁵ Wolfgang Rath, *Die Novelle*, op. cit., pp. 27-35.

definiciones del modelo ideal tal y como destaca Siegfried Weing.

Junto a la ejemplaridad del referente dramático, el modelo ideal toma sus componentes de una tradición poética exclusivamente narrativa que se retrotrae al último tercio del siglo XVIII. La crítica ha demostrado que muchos de los tópicos que recorren la teoría decimonónica de la *Novelle* pueden localizarse ya en el creciente interés por las formas narrativas breves del siglo anterior.¹⁰⁶ La relación entre caso concreto y verdad general se adelanta ya en el protagonismo adquirido por la literatura ejemplarizante. Al mismo tiempo, la paulatina irrupción de un nuevo sentido de la verosimilitud desde Bodmer-Breitinger, reflejado en la crítica de una narrativa puramente moralizante y en la valorización del verismo histórico y psicológico, está en la base de un nuevo criterio estético que cifra en la ilusión de realidad su más alto valor.¹⁰⁷ En este contexto resulta determinante la amplia recepción que conoce Diderot en Alemania. Ralf Schröder¹⁰⁸ señala que la ilusión de realidad demandada por la nueva sensibilidad literaria encuentra antes satisfacción en la *Novelle* que en las formas dramáticas. Por su parte, Hartmut Dedert¹⁰⁹ destaca que la paulatina sustitución de la *belle nature* por la *vraie nature* culmina en la distinción que Diderot propone entre relato fantástico, relato cómico y relato histórico, dependiendo de la relación que la materia narrativa establece con la realidad.¹¹⁰ Jakob Engel y Justus Möser recogen en el ámbito germánico esta preocupación por la capacidad de la obra literaria para suscitar la ilusión de realidad y los intentos posteriores de definir el contenido de la *Novelle* por su fijación a un suceso real o por la síntesis de lo verosímil y lo inaudito (de lo subjetivo y lo objetivo, de ideal y naturaleza) no hacen sino prolongar tópicos tradicionalmente aplicados a la narrativa breve.¹¹¹ Lo cierto es que el interés por el verismo en el relato nos remite a otro gran

¹⁰⁶ Es la tesis ya mantenida por Ralf Schröder (*Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, op. cit., pp. 140-141). Ver además Hildburg Herbst, *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*, op. cit. y Hartmut Dedert, "Vor einer Theorie der *Novelle*. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion", op. cit.

¹⁰⁷ Herbert Dieckmann, "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs", en *Poetik und Hermeneutik*, num. 3, Fink, Munich, 1983, pp. 28-59.

¹⁰⁸ "Diderots populäre Polemik gegen barocke *Phrasen*, Schlußeffekte und jede Art von Kothurn, vor allem aber seiner Idee der *vierten Wand* und die Forderung nach *Verinnerlichung der Peripetie* ließen sich innerhalb prosaepischer Formen bedeutend leichter und natürlicher verwirklichen (Ralf Schröder, *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, op. cit., p. 141).

¹⁰⁹ Hartmut Dedert, "Vor einer Theorie der *Novelle*", op. cit., pp. 501-505.

¹¹⁰ En el epílogo a *Les Bijoux indiscrets*, cuya traducción apareció en Zürich en 1772 como *Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Gessner*.

¹¹¹ De forma explícita invoca Schleiermacher a Diderot para refrendar el horizonte realista de la *Novelle*: "Diderots Vorschlag Stände zu schildern paßt wol eigentlich mehr auf die *Novelle*, wo er auch

tópico aristotélico, el de la verosimilitud, frecuentemente mencionado o aludido también en la teoría decimonónica de la *Novelle*. Se trata en definitiva de preocupaciones a las que no podía sustraerse cualquier posicionamiento teórico sobre el relato breve, preocupaciones que se verían además fortalecidas con el giro que toma la narrativa a partir de 1830 en su deseo de aproximación a la realidad histórica y cotidiana.

Hartmut Dedert resume así la concepción general del relato breve difundida ya en época de Wieland; “Ein formalästhetisch durchaus anspruchvolles Werk von begrenztem Umfang, das sich handwerklich kunstvoll und doch zwanglos auf die erzählerische Entwicklung eines einzigen, klar umrissenen *Knotens* konzentriert”.¹¹² Que esta primitiva definición del relato contenga la matriz de la futura teoría de la *Novelle* demuestra con elocuencia el escaso valor descriptivo del modelo ideal. Los componentes del mismo son una síntesis y combinación, cuando no una simple reformulación, de algunos de los tópicos que jalonan la poética del relato. Su escasa capacidad para delimitar el género de otras formas narrativas se debe a que se originan en principios generales de la tradición narrativa. Como sucede con los elementos estructurales importados de la estructura dramática, concurren en la teoría de la *Novelle* como en un molde vacío al que prestan los recursos más socorridos. Nos hemos limitado a destacar como factores prioritarios la impronta del modelo dramático y el tópico mimético de la ilusión porque su carácter general los hace prácticamente ineludibles. No es por ello aventurado afirmar que el modo en que los teóricos de la *Novelle* recurren a este conjunto de generalidades no difiere en lo sustancial al modo en que los autores renacentistas legitimaban su obra recurriendo a tópicos de autoridades clásicas. El desacuerdo de teoría y creación que Pabst señala en las novelas cortas románicas es trasladable a la relación que mantienen la teoría de la *Novelle* y su producción durante el siglo XIX. Antes que una descripción formal al modo de las poéticas del XVIII, la teoría de la *Novelle* se limita a armar una carcasa vacía mediante contenidos que permitan dignificar el género frente al general menosprecio que continúa pesando sobre la narrativa.

früher aufgeführt ist, als auf's Drama" (Friedrich Schleiermacher, *Tagebuch 1799-1800*, recogido en Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, vol. 1, Berlin, 1870, p. 116 y en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, op. cit., p. 21).

¹¹² Hartmut Dedert, “Vor einer Theorie der *Novelle*”, op. cit., p. 508.

IV. PRESUPUESTOS PARA UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LA NOVELLE

Una vez comprobado el papel que desempeña el horizonte lectorial en la fijación de un modelo ideal y localizado siquiera aproximadamente el sustrato del que se nutre la teoría en la elaboración de ese modelo, es el momento de retomar el curso de la argumentación donde se dejó interrumpido. Recordemos que, tras constatar cómo los distintos nombres de género responden a distintas lógicas genéricas y exigen diferentes procedimientos para su estudio, la *Novelle* se revelaba como un género sustancialmente analógico; su elemento aglutinador y diferencial no radica en las relaciones genealógicas que existen entre los ejemplares del género, sino en las que cabe establecer entre cada ejemplar y un modelo ideal.

Quant aux noms de genres liés à des classes fondées sur une relation de ressemblance causalement indéterminée, leur description passe par la construction d'un type textuel idéal: ce type, construit généralement à partir de certaines oeuvres considérées comme "exemplaires" du genre, est souvent traité comme une définition en compréhension du genre, alors qu'en réalité il s'agit d'une fiction metatextuelle. La définition d'un tel genre ne saurait être que statistique, en ce sens qu'elle ne peut que mesurer la courbe des écarts que les œuvres réelles tracent par rapport à cet étalon métatextuel qu'est l'exemplaire générique idéal.¹

Schaeffer llama "casualmente indeterminadas" a las relaciones de semejanza que caracterizan a los géneros analógicos porque dependen exclusivamente de la voluntad del lector de "ponerlas en perspectiva" respecto al modelo ideal. Resulta evidente que los géneros literarios que se sustentan en esta clase de relaciones imponen al crítico un procedimiento descriptivo distinto al que precisan los géneros genealógicos. Cualquier estudio sobre el drama moderno exige de su autor que tome en consideración un corpus textual representativo del género abordado que actúe como correctivo de las premisas teóricas. Tanto Peter Szondi como John Orr² necesitan oscilar constantemente entre la

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, op. cit., pp. 178-179.

² Se trata, en el caso de Peter Szondi de su célebre estudio *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Suhrkamp, Frankfurt an Main, 1965, y en el de John Orr de su igualmente conocido trabajo *Tragic*

afirmación general y el análisis concreto, el método inductivo y el deductivo. Toda afirmación encaminada a caracterizar el género debe o bien extraerse de un grupo significativo de textos o bien terminar siendo corroborada por ellos. Este procedimiento es sólo practicable porque el crítico da por sentada la existencia de relaciones genealógicas entre los textos que extenderán la validez de un juicio más allá del caso individual. ¿Pero qué sucede cuando los nexos genealógicos están ausentes, cómo debe entonces ajustarse el aparato teórico al corpus textual? Basta echar un vistazo a la diversidad de criterios con que se ha dado respuesta a esta incógnita en el caso de la *Novelle* para comprender que nos encontramos ante una de las claves que explican el declive de su interés para la crítica. Mientras autores como Hellmuth Himmel o Wienfried Freund dan cabida en sus monografías a relatos que sin dificultad habrían encajado en una antología de la *Erzählung*, el *Märchen* o el *Roman*, otros como Martin Swales o Henry H. H. Remak se muestran mucho más restrictivos en la selección de textos analizados. Entre los pocos que se mantienen verdaderamente coherentes con el criterio seguido se cuenta Hugo Aust, cuyo libro pretende abarcar todos los relatos que han llegado a recibir en uno u otro momento la denominación genérica.³ Lo habitual sin embargo es que, como sucede entre otros muchos en Benno von Wiese o Thomas Degering, los estudios se limiten a títulos más o menos entronizados por su valor de clásicos. En el primer capítulo se dio cuenta de los desequilibrios que produce el problemático desajuste entre aparato teórico y corpus textual en esta clase de trabajos, podemos ahora añadir que ese desajuste obedece fundamentalmente a la sustitución de relaciones causales probadas entre los textos que integran el género por su común orientación a un modelo ideal no realizado.

Así pues los géneros analógicos exigen un procedimiento descriptivo que parta, no de las relaciones fundadas de hipertextualidad entre los textos individuales, sino del modelo ideal que proyecta sobre los textos relaciones casuales de semejanza. Una duda razonable invita en este momento a preguntarse hasta qué punto guarda aún alguna utilidad el conocimiento de un género literario cuyas características no se extraen de los

Drama and Modern Society. Studies in the Social and Literary Theory of Drama from 1870 to the Present, Macmillan, Hong Kong, 1981. Una comparación entre ambos títulos pondrá sin embargo de relieve que pese a mantenerse en el nivel de las relaciones histórica probadas, Szondi recurre a una determinada abstracción formal cuya síntesis dialéctica con la realidad social origina la base identificativa del género.

³ Hugo Aust, *Novelle*, op. cit..

nexos relacionales de las obras (es decir, que carece de toda marca textual objetiva de su existencia), sino de una construcción metatextual sin anclaje en la realidad. A los géneros literarios se les ha concedido tradicionalmente un doble valor funcional. Por una parte mejoran el conocimiento de la obra individual al destacar su doble vínculo con la tradición y la innovación. La presencia de rasgos genéricos en un texto atestigua su sometimiento al canon o su capacidad para apartarse del mismo. En segundo lugar el género desempeña una función determinada en el sistema de un periodo literario, desentrañar esa función ayuda a una mejor comprensión del periodo histórico en el que está insertado.⁴ ¿Cumple alguno de estos servicios el término *Novelle*? Vimos con Pohlheim⁵ que, en la inmensa mayoría de casos, la filiación de un relato al género *Novelle* no añade nada relevante a su interpretación y, en el peor de ellos, contribuye a dificultar su comprensión; los magníficos comentarios de Benno von Wiese a *Der arme Spielmann* o a *Tod in Venedig*⁶ no se ven sustancialmente enriquecidos por las breves alusiones a su naturaleza genérica. La conclusión de Pohlheim es lógica ya que, para que un concepto genérico contenga información relevante que facilite la comprensión de la obra, es necesario que al menos una parte del mismo se deduzca directamente del texto, algo que sólo las relaciones genealógicas entre los ejemplares del género hace posible. En los géneros analógicos el término genérico no puede contribuir a la comprensión de la obra porque no desempeña ninguna labor relevante en la concepción del texto. Es posible (aunque poco frecuente) que un autor se proponga escribir una *Novelle* y a tal fin seleccione determinados rasgos que asocia a la composición del mismo. Para los géneros analógicos esa decisión carece sin embargo de peso específico porque lo que determina finalmente la adjudicación del marbete genérico al texto no es el reconocimiento de los rasgos seleccionados por el autor, sino la voluntad del receptor de relacionar el texto con el modelo ideal. Aplicamos el elemento *Wendepunkt* al análisis de un relato con independencia de si el autor era consciente de su uso, sólo porque con anterioridad hemos convenido en considerar el relato una *Novelle*.

Respecto a la segunda posible función que cabe atribuir al género, la que resulta del lugar que ocupa en una evolución histórica, el resultado se mostrará forzosamente igual de infructífero. Como sabemos se debe al formalismo ruso la premisa de que cada forma

⁴ E. D. Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, op. cit., pp. 144-162.

⁵ Karl Konrad Pohlheim, "Novellentheorie und Novellenforschung", op. cit., p. 299

⁶ Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, op. cit., pp. 134-153 y 304-324.

genérica se emplaza en el sistema de una época determinada y define su función a partir de las relaciones que establece con las formas adyacentes en un proceso dinámico de cambio constante. Wilhelm Voßkamp amplía las posibilidades de este procedimiento reformulándolo desde la estética de la recepción y la sociología literaria: la función del género se determina por la demanda que plantea el horizonte de expectativas y por la competencia que mantiene con otros géneros para satisfacer esa demanda.⁷ La función del género se determina desde la respuesta que ofrece a un determinado contexto histórico, de modo que contexto y género se explican y fundamentan mutuamente en un proceso dinámico en constante transformación. Pero en su trabajo Voßkamp se ocupa de formas narrativas tales como la robinsoniana, es decir, de géneros o subgéneros cuyos elementos identificadores poseen una clara vinculación histórica.⁸ El nexo de unión entre el género y su contexto histórico viene garantizado por la característica recurrente que invariablemente se presenta en cada texto para justificar su denominación genérica. Ello equivale a afirmar que las relaciones genealógicas en las que descansa la identidad del género son las que permiten emplazarlo en el conjunto de un horizonte histórico para concretar su función. Por muy alentadores que puedan parecer los resultados de Voßkamp circunscritos a su objeto de estudio, deberemos reconocer que este método se muestra impracticable aplicado a los géneros analógicos. En éstos los elementos diferenciadores no resultan como sabemos de relaciones textuales históricamente probadas, y tampoco necesitan confirmar su presencia en un texto para verificar su pertenencia al género. No son elementos extraídos de un conjunto de textos que coinciden en un momento histórico, sino que se deducen de un modelo abstracto impuesto a los textos con posterioridad. De la misma manera que el término genérico *Novelle* no aporta información relevante en la interpretación del texto porque no interviene de manera relevante en su proceso creativo, tampoco facilitará el conocimiento del periodo histórico en el que se ubica porque carece de nexos históricos que permitan emplazarlo en un horizonte de expectativas determinado. Se puede concretar aproximadamente la función que desempeña el *Märchen* en el periodo romántico o la *Idylle* en la *Biedermeierzeit* (aunque de manera mucho menos precisa que los casos planteados por Voßkamp, donde el género es fácilmente subsumible a un solo elemento identificador) atendiendo a la demanda que les plantea el contexto en el

⁷ Wilhelm Voßkamp, "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen", op. cit.

⁸ *Ibidem*, pp. 33-83.

que se desarrollan y al modo en que satisfacen esa misma demanda los géneros afines. Tal pretensión se revela ilusoria trasladada a la *Novelle* porque, no identificándose el género con elementos concretos que el lector vaya a reconocer en el texto, no puede ser emplazado en un horizonte de demanda y respuesta.

Los intentos de clarificar el emplazamiento de la *Novelle* en el marco sociocultural del siglo XIX llevados a cabo en los años sesenta conducen a resultados limitados y no permiten avanzar más allá de vagas hipótesis generales difícilmente corroborables. La razón de ello es que los críticos asumen de antemano que la *Novelle* es un género narrativo perfectamente equiparable a otros coetáneos en su naturaleza y funcionamiento, basado como el *Märchen* o la *Anekdote* en un haz de componentes temático-formales que unifican el conjunto de textos a la vez que lo relacionan con su contexto histórico. Dicho de otro modo, buscan la imbricación del género *Novelle* como realidad factual en los parámetros estético-sociales de su tiempo. Una vez caracterizada la *Novelle* como género analógico esta empresa deviene una contradicción en sí misma. Considerar por ejemplo *Fräulein Scuderi* o *Der Schimmelreiter* síntomas de que la *Novelle* surge como reacción a los valores racionales y pequeño-burgueses que centran el gusto poético de su época es una trampa porque la pertenencia de estos relatos al género no se basa en los rasgos que comparten entre sí, sino en la voluntad de un lector posterior de relacionarlos con el modelo ideal.

Por el contrario, el estudio funcional resulta no sólo pertinente, sino altamente productivo, aplicado al modelo ideal. Como realización histórica, su surgimiento y consolidación sí son fenómenos susceptibles de ser insertados en un horizonte de expectativas concreto. El modelo ideal es un producto directo de su contexto histórico, su función puede ser analizada en el conjunto de un periodo literario y puede concretarse atendiendo a la expectativa que cumple su aparición. En el capítulo anterior se esbozaron algunos de los factores que podían explicar la difusión y afianzamiento del modelo a lo largo del siglo. En la concepción del modelo ideal confluye la impronta del esquema dramático y la tradición del relato ejemplar. A partir de estas y otras razones podría postularse que la principal función desempeñada por el término *Novelle* y el modelo ideal al que remite es la de colmar el vacío entre una literatura de prestigio respaldada por el canon y una popular más cercana a la realidad tanto en lo que respecta

a su modo de representación (realismo verosímil) como a sus canales de distribución (publicaciones periódicas, *Taschenbücher*,...). La historia de la literatura en el siglo XIX ha sido como se sabe a menudo resumida como la historia de la tensión generada entre estos dos extremos,⁹ una tensión que, en el ámbito de las letras alemanas, podría haberse saldado con la figuración del nuevo concepto genérico. La *Novelle* permite aunar el reconocimiento artístico de una forma que emula la estructura dramática con la amplitud de temas y variedad de asuntos de una forma narrativa. En el modelo ideal se refleja el primado del género dramático y la aspiración de todo autor a alcanzar el amparo de su prestigio sin renunciar a la ilusión de inmediatez que produce el relato. La abstracción formal que se esconde tras el término *Novelle* pretende elevarse de entre la multiplicidad de variantes narrativas para alcanzar el estatus de una forma poética de prestigio. Pero la multiplicidad de sentidos y acepciones que alcanza el concepto genérico y la definición del modelo ideal a lo largo del siglo reclama un estudio detallado de esta función general que no centrará el interés de esta investigación.¹⁰

El que los componentes del modelo ideal no sean deducibles de los mismos textos no quiere decir que su criterio de definición sea puramente arbitrario. De serlo, la aplicación del esquema de la *Novelle* ideal a una narración alemana del siglo XIX resultaría tan pertinente como la de cualquier otro modelo abstracto escogido aleatoriamente. Ello no es así porque el modelo ideal es fruto de su historicidad, es producto de un horizonte lectorial que se prolonga hasta el presente. Todavía hoy el concepto *Novelle* circula como marbete genérico que crea una no por difusa menos cierta expectativa en el lector, todavía hoy es un concepto poético que condiciona el acercamiento del lector a la tradición narrativa alemana. Todo ello nos lleva a colegir que el modelo ideal al que remite el concepto genérico comporta una importante función heurística como herramienta interpretativa al vincular texto y lector a través de la mediación histórica. El modelo forma parte del repertorio de términos teóricos que condicionan el conocimiento de la narrativa alemana del XIX y ubica los textos que

⁹ Por un lado el desarrollo de una incipiente literatura burguesa tiende a salvar la distancia entre la literatura de prestigio y la de consumo, por el otro la sublimación del principio poético operada por el idealismo romántico, y posteriormente por el simbolismo, está en el origen de una nueva concepción elitista de la literatura (ver Jean-Marie, Schaeffer *El arte de la edad moderna*, op.cit., pp. 83-92)

¹⁰ Un caso aparte y realmente excepcional en el conjunto de la crítica es el libro de Richard Thierberger (*Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, op. cit.), donde el autor limita el estudio funcional al papel desempeñado por el modelo genérico en la evolución de las formas narrativas desde Kleist hasta Kafka, su estudio permite aventurar nuevos caminos para hacer productivo el estudio del género.

responden a la denominación genérica en el horizonte lectorial que conforma esa denominación.

La función que cabe a atribuir a los géneros de configuración analógica partirá en primer lugar de lo que constituye su principal rasgo diferenciador, esto es, el hecho de que su identidad sea definida por su contexto de recepción. El horizonte lectorial que usa y aplica la denominación genérica es el que determina el referente que guía su sentido, en consecuencia la función genérica deberá medirse también en relación a la utilidad que comporta al horizonte lectorial. Como sabemos, éste puede modificar los elementos comunicativos investidos por el nombre genérico, pero en los géneros analógicos remite invariablemente a un modelo ideal en el que se cifra la identidad del género. El modelo ideal es pues producto de un horizonte de expectativas que en el caso de la Novelle se extiende durante más de dos siglos: desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX el modelo se encuentra en fase de esbozo y sometido a un alto grado de inestabilidad, y a partir de 1848 comienza a fijar su estructura para quedar definitivamente afianzado con la teoría normativa del género a comienzos del siglo XX. El modelo es una construcción abstracta en el sentido de que no necesita ser corroborado por los textos individuales, pero no en el sentido de que se formule desde un punto exterior a la historia. Sucede con los géneros analógicos lo contrario que con las *Bauformen* de Eberhart Lämmert, cuyos componentes lógico-lingüísticos obtienen validez con independencia del contexto histórico en el que se emplace el texto y son invariablemente corroborados por él.

El problema que se plantea es el de hacer productivo el valor heurístico del género analógico sin traicionar la naturaleza abstracta del modelo ideal. Analizando los elementos constitutivos de la novela de caballerías pueden llegar a determinarse las evoluciones estructurales que están en el origen de la novela picaresca. Es éste un caso típico en el que el conocimiento de las relaciones genealógicas que identifican al género permite explicar los factores que provocan la evolución de una tradición literaria. Tal procedimiento se encuentra de antemano fuera de las posibilidades de un género analógico. Al fijar la estructura biográfica en la novela de caballerías como uno de sus rasgos distintivos, estamos localizando la matriz estructural de lo que va a ser la novela moderna a la vez que apuntando un principio explicativo para su formación.

Bajo ningún concepto resulta sostenible tal procedimiento aplicado al *Wendepunkt* o la *Pointe* porque, tratándose de elementos abstractos impuestos al texto desde el modelo ideal, no se sustentan en relaciones genealógicas de continuidad. Diremos por lo tanto que el modelo ideal posee una función ilustrativa y no explicativa; contribuye a visualizar fenómenos de la evolución literaria cuya realidad trasciende la existencia del género, pero por sí mismo no constituye un sujeto más de dicha evolución, como sí ocurre con los géneros genealógicos. El modelo ideal se presenta por lo tanto como herramienta de acceso a una tradición histórica antes que como entidad constitutiva de la misma. Se trata de un elemento ordenador que permite clarificar procesos de la evolución literaria y por ello forma parte de la lente, no del paisaje.¹¹ Es evidente que este punto de partida exige mantener en todo momento constancia de la separación entre el texto como realización lingüística insertada en el continuo de una tradición y el modelo ideal como construcción abstracta que, desde la perspectiva del intérprete, se proyecta sobre el texto. Sólo marcando con claridad la diferencia entre estos dos niveles podrá verificarse la utilidad interpretativa del concepto genérico sin incurrir en un grave error metodológico.

Dado que por definición el modelo ideal no alcanza nunca la plena realización, su estudio sólo puede partir del modo en que es parcialmente refractado por cada texto individual. Pero mientras el modelo ideal es una construcción abstracta que hemos convenido en caracterizar históricamente a partir del horizonte de expectativas en que se origina, los textos individuales son realidades concretas que existen más allá de su consideración como ejemplares del género. Esta diferencia de estatus necesariamente debe acarrear una diferencia de tratamiento acorde con la condición abstracta del modelo y la fáctica de los textos. Pudimos comprobar que una de las principales dificultades con las que ha topado de forma recurrente la teoría de los géneros es la recta distinción entre las vertientes sincrónica y diacrónica en su objeto de estudio. La injustificada injerencia de categorías teóricas, ya fueran de orden antropológico o lingüístico-pragmático, en el análisis del género como realidad histórica, está en el origen de las múltiples aporías y malentendidos que han lastrado esta disciplina de la teoría literaria. Los modelos textuales de Hempfer o Raible implicaban que el género

¹¹ Aquí se hace evidente que la noción funcional de los géneros manejada por la estética de la recepción resulta todavía insuficiente para hacer justicia a una concepción de los géneros circunscrita al horizonte lectorial que los produce (Ver Alastair Fowler, *Kinds of literature*, op. cit., p. 149 y ss).

puede determinarse a partir de categorías ahistóricas que conforman un sistema unitario y homogéneo. Ello equivale a afirmar que el análisis de los elementos textuales internos y externos de un himno de Klopstock y uno de Hölderlin probará la filiación objetiva de ambos textos a un mismo género y su distinción de los elementos que comparte un *Lied* de Goethe y uno de Eichendorff. Las grandes dificultades que plantean estos sistemas clasificativos se acrecientan en el caso de los géneros analógicos como la *Novelle*, cuya identidad no descansa en un haz de relaciones textuales objetivas, sino en la proyección de un modelo ideal sobre el conjunto de ejemplares. Los textos individuales pueden ser analizados mediante categorías formales, pero en modo alguno podrá deducirse de éstas su adscripción al género *Novelle*. Por el contrario, un análisis estilístico o narratológico de *Die Marquise von O...* y *Der arme Speilman* no hará sino evidenciar la falta de unos mínimos elementos compartidos que certifiquen su mutua pertenencia a un mismo género. Pero sabemos que la existencia de los géneros analógicos no depende de estos vínculos hipertextuales, antes bien se define por la insalvable distancia que media entre cada texto individual y el modelo ideal. En consecuencia, al revelar la necesaria disparidad estructural entre los textos no se está privando al género de su legitimación, se ponen de manifiesto las infinitas posibilidades que tiene el modelo ideal para relacionarse con los textos. Diremos por lo tanto, que el estudio sincrónico de los textos individuales pone al descubierto su irreducible disparidad y al hacerlo muestra las distintas modulaciones del modelo ideal a lo largo de la historia. *La alternancia del estudio histórico del modelo ideal y el análisis estructural de los textos individuales abre una vía para entender la función interpretativa que cabe atribuir al término générico.*

Glosaremos en cuatro puntos los presupuestos para el análisis descriptivo de un género analógico:

1. *El modelo ideal como concreción histórica del horizonte lectorial.* Como manifestación histórica el modelo ideal no es estable, adquiere variaciones y nuevas modalidades nutriéndose de los parámetros estéticos y sociales que conforman cada época y lector. En el caso de la *Novelle* se ha señalado la poética aristotélica, el canon dramático y la tradición narrativa de la imitación como los principales afluentes en la cristalización de los tópicos que conforman el género. En tanto que concreción histórica

el modelo ideal no puede ser deducido de factores lingüísticos ni caracterizado a través de elementos sincrónicos. El modelo ideal está insertado en el horizonte de preguntas y respuestas en el que se desarrolla el juego perpetuo de la tradición y sólo desde su historicidad puede ser aprehendido.

2. *El modelo ideal como criterio de selección.* En los géneros analógicos el corpus textual seleccionado no puede aspirar a un valor representativo, el conocimiento del género no mejora cualitativamente con la acumulación de ejemplares. Incluso en el caso improbable de que el examen abarcara la totalidad de textos que en uno u otro momento han sido considerados Novelle, no se habría logrado completar la imagen de género, ya que ésta sólo se ofrece plenamente en el modelo ideal. Dado que los textos justifican su pertenencia al género por su mayor o menor proximidad respecto al modelo ideal, el estudio de los géneros analógicos debe privilegiar los ejemplares que más se ajustan al mismo. En el caso, por ejemplo, de querer evaluar la aportación de Eichendorff a la Novelle, el estudio de *Das Marmorbild* resultará mucho más clarificador e ilustrativo que el de *Taugenichts* incluso aunque, como es probable, el autor no tuviera presente en ninguno de ambos casos la filiación del texto a la tradición genérica.

3. *Los textos individuales como estructuras independientes del concepto genérico.* A diferencia del modelo ideal los textos individuales sí son susceptibles de ser descritos y analizados mediante unidades sincrónicas, pero no con la intención de demostrar su pertenencia al género, sino, muy al contrario, para poner de manifiesto su singularidad estructural y la brecha insalvable que les separa de su plena asimilación al modelo ideal. La narratología ofrece un amplio abanico de herramientas que, aplicadas a los textos, proporcionan una base idónea para su estudio comparativo: permiten destacar sus insoslayables diferencias estructurales y la ausencia de auténticos vínculos fundados de semejanza. El análisis narratológico de dos relatos como *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* y *Der arme Spielmann* demostrará de forma concluyente que su inclusión en una monografía sobre la Novelle¹² sólo se justifica porque el crítico quiso situar ambos en relación con la abstracción conceptual que convoca el nombre genérico.

4. *El estudio complementario del modelo ideal y los textos individuales.* Siendo la

¹² Tal y como puede deducirse del análisis que de ambos relatos hace Benno von Wiese (*Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, op. cit., pp. 33-46 y 134-153).

referencia del modelo ideal el único elemento aglutinador del género y la semejanza relativa que los textos mantienen con él la principal manera de conocer su funcionamiento se nos presenta un procedimiento especialmente indicado para el estudio de los géneros analógicos. Entrecruzando el estudio histórico del modelo ideal con el estructural de los textos individuales obtendremos una radiografía de las mutaciones que sufre el modelo a través de sus sucesivas proyecciones. La mejor manera de dilucidar la función interpretativa que desempeña el concepto genérico en su globalidad consiste en examinar de qué modo se proyecta el modelo ideal en textos de distintos autores y diferentes momentos históricos. De ese modo, contraponiendo la imagen estática del modelo ideal con las diferentes modulaciones que provoca su aplicación en los textos individuales, puede deslindarse el valor virtual del modelo a través de su reflejo en la realidad fáctica del texto individual. El objetivo es determinar con la mayor precisión qué información nos brinda el concepto genérico sobre el periodo literario en el que se inscriben los textos. "Con la mayor precisión posible" significa en este caso evitando sobre todo injerencias del análisis discursivo en el modelo genérico (o viceversa) que puedan conducir a conclusiones precipitadas.

Así pues, el planteamiento asumido exige una suerte de procedimiento cruzado. El modelo ideal, siendo una figura abstracta que no alcanza nunca la plena realización, precisa un estudio histórico, y los textos individuales, que como creaciones concretas están ligadas a una realidad histórica determinada, invitan a un análisis sincrónico de sus elementos narratológicos. Ahora bien, la única manera de que ambas líneas de análisis converjan en una investigación complementaria del género consiste en adoptar de antemano una definición fija del modelo ideal. De entre las múltiples variables y acepciones que recibe a lo largo de la historia debe abstraerse una sola que pueda contraponerse como constante a las diferentes configuraciones discursivas que presentan los textos. La versión asumida del modelo ideal tiene el valor de una hipótesis de trabajo, de un esquema teórico que se proyecta sobre la realidad concreta de los textos individuales. El objetivo no es otro que el de perfilar los sucesivos reflejos que el modelo ideal obtiene en cada texto para, a partir de los mismos, postular una imagen general del género en el conjunto de una tradición. Los cuatro presupuestos mencionados proporcionan un punto de partida para abordar el estudio de un género analógico y una hipótesis sobre los resultados que cabe esperar de dicho procedimiento.

Veamos ahora de qué modo se concretan en un estudio comparado de la *Novelle*.

4. 1. El modelo ideal como concreción histórica

El cotejo de los testimonios teóricos del siglo XIX sirvió para poner en relieve sus analogías, pero también para destacar sus significativas diferencias. Sólo con la formación de una teoría normativa a comienzos del siglo siguiente alcanzó el concepto genérico una relativa estabilidad semántica gracias a la fijación de un modelo ideal. Las definiciones e intentos descriptivos anteriores a esa fecha (y muy especialmente los que se produce en la primera mitad del siglo XIX) denotan una marcada heterogeneidad de fines y acepciones. De su valoración final no puede extraerse un esquema acabado del modelo, sino, todo lo más, una perspectiva teórica. Tal perspectiva se resume en la asunción de que, frente a la *Novelle* como realidad editorial que abarca una masa proteica de textos, existe un ideal de la *Novelle* como última aspiración del género. Más allá de este marcado dualismo es posible establecer paralelismos de orden estructural, equiparar por ejemplo la *Novelle* alegórica de Schlegel con la *Silhouette* de Heyse o la *Abstraktion* de Ernst, el *Wendepunkt* con el *Falken*, la *Ironie* con el *Rahmen* etc. Pero deducir de estas u otras formulaciones una definición unitaria y completa de la *Novelle* ideal implica ignorar la disparidad de los objetivos que persiguen. La *indirekte Subjektivität* de Schlegel maneja conceptos epistemológicos propios de la estética idealista y apunta hacia una poética de base ontológica, su concepto de la *Objektivität* no puede equipararse sin más a la aspiración mimética del realismo. El *Wendepunkt* de Tieck sintetiza lecturas filosóficas del romanticismo tardío y en especial de Solger, la *Silhouette* de Heyse bebe del afán naturalista por usar el relato como base de experimentación científica y en la *Abstraktion* de Ernst se condensa el ímpetu arcaizante del decadentismo finisecular.

La variedad de criterios usados por la teoría para la definición del género explica la dificultad de fijar un sentido único del modelo ideal al que remite el término genérico. George Lakoff habla de categoría radial para referirse a un tipo complejo de modelo genérico (para él "prototipo"). Sucede que un término puede no remitir directamente a un sólo modelo, sino involucrar varios modelos organizados en torno a un centro,

siendo el contexto lo que justifica el uso de una u otra variante.¹³ Es evidente que en el caso de la *Novelle* nos encontramos también con una pluralidad de acepciones del modelo ideal no siempre conciliables aunque claramente relacionadas entre sí. De acuerdo con Lakoff se trataría de localizar los componentes centrales de la categoría radial, componentes que, si bien no determinan forzosamente el resto de elementos, sí los influyen y condicionan. Ya han sido apuntados los dos motivos centrales de inspiración general en el origen de la pequeña constelación de elementos que conforma el modelo ideal de la *Novelle*. Se trata, en primer lugar, de la tradición dramática, cuyo importancia en el canon del siglo XIX se hace manifiesta tanto en los tratados estéticos como en las valoraciones y preferencias de los mismos autores. La estructura básica del modelo ideal, tal y como la asumen los testimonios teóricos examinados, no es sino un préstamo consciente o inconsciente de la estructura dramática, que responde al intento general de innumerables narradores de dignificar su labor frente a los prejuicios que pesan sobre el prosista. La huella de la poética aristotélica se refleja tanto en este aspecto como en la importancia cedida al tópico de la imitación, el segundo motivo recurrente en la mayoría de aproximaciones teóricas al género. Todo ello nos llevó a afirmar que en la concepción del ideal de la *Novelle* concurren tópicos y lugares comunes extendidos en la discusión estética del momento. Antes que la voluntad de demarcar una forma poética, estas definiciones se limitan a renombrar la tradición y proyectar sus preferencias sobre una forma vacía, un recipiente en el que se vuelcan las aspiraciones artísticas del momento. La referencia al modelo ideal no puede ignorar su carácter voluble, inestable e indisoluble de las categorías estéticas generales de las que se nutre.

En la ejemplaridad del modelo dramático y el tópico de la imitación se dan los principales factores que revelan la historicidad del modelo genérico y el núcleo central en el que fundamentar la definición del tipo ideal. La gran ventaja de estos dos elementos radica en su carácter general, lo que no compromete la definición del modelo ideal que se desprenda de ellos. En virtud precisamente de su inconcreción y vaguedad prescriptiva, la impronta de la poética aristotélica aporta la base para formular una definición completa del modelo ideal. El tópico mimético da cuenta de la dimensión semántica y la pragmática del modelo. Por un lado hace referencia al tantas veces

¹³ George Lakoff lo ejemplifica a partir de la categoría "madre", que se utiliza en base a modelos cognitivos distintos (George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things*, op. cit., pp. 74-76).

invocado carácter realista del género, ya se aplique este calificativo a los medios de representación (la *indirekte Subjektivität* de Friedrich Schlegel¹⁴), ya a la amplitud de temas y registros (A.W. Schlegel o Ludwig Tieck¹⁵). Por el otro, el contenido del modelo ideal queda claramente limitado por la relación de un acontecimiento real a la vez que inaudito (*sich ereignende unerhörte Begebenheit*). La imprecisión que acompaña a los términos "real" e "inaudito", lejos de ser un impedimento, es el aval que garantiza la proyección del modelo en el texto. En última instancia todo acontecimiento narrado guarda un referente con la realidad extra-textual y es excepcional en el sentido de que supone una ruptura del orden en que se origina el relato. Las posibles realizaciones del modelo ideal son por lo tanto infinitas, lo que no es impedimento para que en algunos textos su plasmación se haga más explícita. Indisociablemente unido al tópico mimético se encuentra el de la ilusión poética, en el que se realiza la función pragmática del género. El equilibrio entre lo real y lo inaudito del acontecimiento depende de la capacidad del texto para inducir la ilusión de realidad en el lector. El efecto del modelo ideal se mide pues por la suspensión del crédito en el lector, por la persuasión de una realidad ficcional en la que se manifiesta lo inaudito.

La dimensión sintáctica del modelo ideal corresponde al referente del esquema dramático. Cualquier consideración formal sobre la *Novelle* debe partir de la deuda que el concepto estructural más importante del modelo, el *Wendepunkt*, tiene con la peripecia aristotélica. La presencia de un giro central en la historia a partir del cual la trama se desarrolla naturalmente hacia su desenlace intenta preservar al relato de las frecuentes acusaciones de descuido y anarquía compositiva acercándole al ideal dramático. Aunque el parentesco entre ambos conceptos ha sido señalado, no se ha insistido en las posibilidades interpretativas que abre el paralelismo. En el caso que nos ocupa, la utilidad descriptiva de la terminología aristotélica viene reforzada por el hecho de que ya ha sido aplicada a las *Novelas Ejemplares*. La tradición aristotélica nos permite en definitiva establecer un marco comparativo entre la novela cervantina y sus ecos en la *Novelle* a través del modelo ideal como construcción abstracta. Pero nada nos obliga a limitar ese marco comparativo a la peripecia y no ampliarlo también al segundo gran principio organizador de la trama para Aristóteles, la *anagnórisis*. Es sabido que Cervantes se sirvió conscientemente de la revolución y el reconocimiento en todas sus

¹⁴ Ver I - 3. 1.

¹⁵ Ver I - 3. 2.

variantes y posibilidades para encontrar la solución narrativa a muchas de sus creaciones. Retomemos el hilo del tercer capítulo de la *Poética*. Al afirmar que la fábula es “lo supremo y casi el alma de la tragedia”,¹⁶ Aristóteles cifraba la habilidad del poeta en la construcción de la trama por encima de los demás elementos que integran la obra trágica para a continuación definir los criterios de extensión y construcción que la hacen más perfecta. La extensión de la fábula debe ser la que “verosímil o necesariamente se requiere según la serie continua de aventuras, para que la fortuna se trueque de feliz en desgraciada, o de infeliz en dichosa”.¹⁷ Ejemplo a imitar en el respeto a la unidad de acción es un autor épico, Homero, cuando en lugar de referir en su totalidad la vida de Ulises se limita a los sucesos que la fábula hace imprescindibles. En lo que a la ordenación de los hechos se refiere, la fábula compleja se distinguirá de la simple por servirse para su resolución de la peripecia y la anagnórisis. Aristóteles define ambos conceptos de forma simultánea, resaltando el efecto que provoca su uso conjunto tal y como demuestra el *Edipo*. Es cierto que sólo en la fábula perfecta tal y como se presenta en la tragedia de Sófocles los dos elementos resultan indisociables, pero también lo es que Aristóteles concede a ambos una inequívoca equivalencia funcional. Recordemos que el reconocimiento es definido como “conversión de persona desconocida en conocida, que remata en amistad o enemistad entre los que se ven destinados a dicha o desdicha”.¹⁸ La segunda opción es con todo la que acaba imponiéndose cuando, un poco más adelante, se indica que la mudanza de la fábula deberá ser “no de adversa en próspera fortuna, sino al contrario, de próspera en adversa”.¹⁹ Los reconocimientos pueden ser de dos géneros, “algunos de una persona sola respecto a la otra, cuando ésta ya es conocida de la primera, y a veces es necesario que se reconozcan entre ambas”.²⁰ Las *Novelas Ejemplares* ofrecen un amplio catálogo de las variantes en que se puede concretar el reconocimiento, pero también en los relatos decimonónicos aquí seleccionados se dan relevantes muestras. Así, por ejemplo, cuando la protagonista de Kleist ve entrar en su casa al conde y le identifica como el padre de su hijo el reconocimiento no es recíproco porque el conde ha sido desde el principio conocedor de la verdad. No sucede lo mismo en el desenlace de *Maria*, donde la revelación alcanza casi simultáneamente a los dos protagonistas. Pero, además de considerar el punto de

¹⁶ Aristóteles, *El arte Poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 41.

¹⁷ *Ibidem*, p. 44.

¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

²⁰ *Ibidem*, p. 48.

vista de los actantes en la evaluación del reconocimiento, el análisis tendrá fundamentalmente en cuenta el del lector por ser el que condiciona directamente la construcción de la trama.

Se podrá objetar a la inclusión de la anagnórisis en la figuración del modelo ideal que ninguna definición del *Wendepunkt* demuestra un claro paralelismo con la acepción aristotélica del reconocimiento como si ocurría con la peripecia o con el principio de verosimilitud. Este inconveniente queda sin embargo subsanado si recordamos que el referente de la poética aristotélica se disuelve en el mucho más vasto del modelo dramático, en el que peripecia y reconocimiento funcionan simultáneamente como elementos medulares en la resolución de la trama. Pero, además del *Wendepunkt*, la teoría de la *Novelle* pone en juego otro concepto estructural igual de vago e impreciso, la *Pointe*. Mientras algunos autores como Hermann Pongs²¹ o Fritz Lockemann²² utilizan el término *Pointe* como sinónimo de *Wendepunkt*, es decir, como el giro inesperado que se produce en la *Novelle* dándole su carácter individual, otros lo distinguen con claridad remarcando el hecho de que necesariamente debe estar ubicado en el desenlace del relato. Es el caso de Henry H. H. Remak, quien además la relaciona explícitamente con la anagnórisis dramática como elemento compositivo.²³ De las múltiples definiciones que han circulado de la *Pointe* puede extraerse como principio unitario que se trata de un giro final e inesperado en el desarrollo de la trama, un punto en el que el conjunto del relato se ve iluminado por un momento de revelación. Aunque los dos términos (*Wendepunkt* y *Pointe*) pudieran ser también contemplados como sendas denominaciones de un mismo fenómeno, es innegable la existencia de connotaciones diferenciadoras en el caso de la *Pointe*, como momento ligado por una parte a la resolución de la historia y por otro al descubrimiento de algo que había permanecido oculto. La analogía con la función del reconocimiento en la estructura

²¹ Hermann Pongs, "Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts", *Das Bild in der Dichtung*, vol. 2, op. cit., p. 179.

²² Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, op. cit., p. 14.

²³ Henry H. H. Remak, "Wendepunkt und Pointe in der deutschen Novelle von Keller bis Bergengruen", recogido en Henry H. H. Remak, *Structural Elements of the German Novelle from Goethe to Thomas Mann*, op. cit., pp. 165-182. En realidad Remak propone una estructura dotada de dos *Wendepunkte* (uno emplazado en la primera mitad de la *Novelle* y de tipo externo y otro hacia el final en el que coincide el giro externo de los acontecimientos y el interno de los personajes) y una *Pointe* que puede a su vez reducirse a las palabras finales a modo de marca que denota fugazmente la presencia del narrador o expresarse a modo de situación, iluminando el trasfondo metafísico de la historia (*Ibidem*, pp. 170 y ss.).

dramática se hace evidente.²⁴ Así pues, nuestra acepción del modelo ideal asumirá también la distinción entre estos dos componentes, un *Wendepunkt* como peripecia o giro central inesperado de la historia en su desarrollo y una *Pointe* como punto final que alcanza ese desarrollo cuando se descubre la naturaleza de los acontecimientos referidos.²⁵

De acuerdo con Aristóteles, para ser meritorio, el reconocimiento debe coincidir con la peripecia provocando un cambio de suerte en la trama mediante el descubrimiento de lo que permanecía oculto. Inflexión de la trama y revelación del sentido son pues las características compartidas por el reconocimiento y la *Pointe*. Es necesario reiterar que si algo legitima la equiparación de los dos términos en su disparidad (el uno un concepto definido dotado de una definición estable avalada por la tradición, el otro una abstracción extraída de una serie de descripciones fragmentarias cuando no contradictorias) es el fin perseguido. Dicho fin no aspira a la fiel reconstrucción filológica del modelo en sus sucesivas fases de cristalización, se limita a proponer una acepción del modelo lo más dúctil y abierta posible para su aplicación a los textos individuales. El recurso a los principios estructurales de la poética aristotélica se fundamenta por un parte en la probada referencia del modelo dramático en la figuración del modelo ideal, pero también y sobre todo, en su carácter polivalente y universal. Por lo demás, el estudio de las Novellen de Kleist, Hoffmann, Mundt, Stifter, Ludwig, Halm, Keller y Musil, pondrá de manifiesto las posibilidades que abre el análisis comparativo de las distintas manifestaciones que alcanza el reconocimiento en cada texto para la resolución de un mismo motivo temático.

El modelo ideal se resume por lo tanto en un grupo reducido de elementos constitutivos. De acuerdo con estos la Novelle ejemplar es aquella que refiere un acontecimiento inaudito desde una forma de representación realista-verosímil. La organización del suceso inaudito tiene dos puntos medulares, un *Wendepunkt* en el que se produce el punto de inflexión principal de la trama (peripecia) y una *Pointe* en la que se provoca el

²⁴ Más adelante tendremos ocasión de comprobar el efecto revelador que posee la *Pointe* para Theodor Mundt (ver II - 4. 2.).

²⁵ En los términos empleados resulta clara la provisionalidad de estos conceptos. El mismo Remak lo demuestra cuando habla primero de una *Pointe* irónica reducida a la última frase de la Novelle y una metafísica que puede expresar la determinación de un personaje. La acepción de los términos es abierta porque su referente no reposa en el texto, cosa que evidentemente Remak no tiene en absoluto en cuenta, pues su descripción estructural pasa por la búsqueda efectiva de los elementos en los relatos.

giro final del relato (anagnórisis). Entre ambos momentos existe una directa dependencia estructural; el *Wendepunkt* marca el inicio de la resolución de la historia y la *Pointe* su definitiva cristalización. La existencia de uno apunta por lo tanto ya a la presencia del otro y en el arco que ambos sostienen se emplaza la estructura del modelo. Tanto por su forma como por su contenido el modelo reclama la organización de la materia narrativa en torno a un sólo núcleo y la supeditación de todos los elementos del relato a un centro organizador. Esta definición sintetiza la mayoría de tópicos acumulados por la teoría del género durante dos siglos. Huelga decir que al mismo tiempo omite otros de largo recorrido en la tradición teórica tales como el *Rahmen*, el *Dingsymbol* o el *Leitmotiv*. Su inclusión en el modelo ideal sería tan legítima como la de los elementos que hemos seleccionados, al optar por unos y descartar otros se persigue una acepción del modelo simplificada y circunscrita a sus principales componentes, que clarifique en la medida de lo posible el alcance de los resultados. La simplificación del modelo es en definitiva consecuencia de su funcionalidad. El modelo posee un carácter provisional y una labor instrumental, con igual pertinencia podría haberse asumido otra versión del mismo. Ello no da legitimidad, como ya se ha puntualizado, a una libertad indiscriminada en la variación del modelo ideal, los límites a su definición vienen determinados por la historicidad de sus factores constitutivos.

La delimitación del modelo ideal obedece a dos criterios selectivos. No basta con que el origen histórico de sus componentes limite la base descriptiva del modelo, dentro de las múltiples variantes que ofrece ese sustrato histórico nos hemos decantado por la acepción del modelo ideal con menor efecto restrictivo: tanto el suceso inaudito como la estructura de *Wendepunkt-Pointe* se inspiran en prejuicios estéticos de la época, pero a diferencia de otros elementos ofrecen la ventaja de ser equiparables a características elementales del relato, lo que garantiza su proyección en cualquier texto. La lingüística textual maneja desde hace tiempo la noción de "suceso" como elemento nuclear del texto narrativo.²⁶ Al mismo tiempo, resulta evidente que todo suceso para serlo introduce una variación entre el orden de circunstancias que le preceden y el que deja a su conclusión. Como interrupción momentánea del orden que inaugura el texto cualquier suceso es susceptible de considerarse inesperado.²⁷ Pero también en lo que

²⁶ Basta recordar la definición que Jean-Michel Adam y Clara-Ubalda Lorda hacían de la narración partiendo de este principio elemental, ver I - 2. 4.

²⁷ Teun A. van Dijk también parte del suceso como componente elemental del texto, pero rechaza

respecta al *Wendepunkt* y la *Pointe* nos encontramos con dos momentos vertebradores de la estructura narrativa. Aunque ambos elementos hayan sido definidos en analogía con la estructura dramática, debe recordarse que los componentes aristotélicos de la trama son partes integrantes de cualquier organización narrativa.²⁸ Si la *Pointe* fue caracterizada como la decantación necesaria del suceso narrativo en un momento de revelación, el *Wendepunkt* se emplazó retrospectivamente como el momento en que la trama se orienta hacia esa resolución. Inflexión y resolución son condiciones necesarias del suceso narrativo y como tales ceden igual que el suceso inaudito un margen ilimitado para su realización en el texto. Es posible sin embargo adelantar algo que la investigación no dejará de corroborar, aunque estemos hablando de componentes elementales en cualquier texto narrativo, su relevancia no resultará siempre la misma en la estructura del relato. Sin duda es posible estirar el concepto de "suceso" hasta que abarque cualquier forma de desarrollo narrativo, pero resulta evidente que su pertinencia será mayor en textos que se apoyan en determinadas formas de representación. Así, el principio del "suceso inaudito" cobra especial importancia cuando el texto remite a una determinada imagen de la realidad habitual sobre la que se perfila la noción de lo inesperado y se desdibuja sin embargo cuando la función mimética del texto pasa a un segundo plano. El *Wendepunkt* y la *Pointe* serán más remarcables en las construcciones narrativas que se apoyan en una trama organizada como sucesión de acciones y perderán incidencia en aquellos textos que no priorizan la existencia de esa trama. *Aunque son en última instancia verificables en toda variante de texto narrativo, los componentes del suceso inaudito y la estructura de reconocimiento alcanzan especial relevancia en aquellos textos que se estructuran en una trama organizada y remiten una determinada imagen de la realidad extratextual.* Ello explica que, como veremos, a comienzos del siglo XX, y a medida que se modifican los principios vertebradores del texto narrativo, el modelo ideal vea notablemente disminuída su pertinencia.

El carácter provisional del modelo condiciona como es obvio la concesión del grado de ejemplaridad a un texto. En la segunda parte de la investigación quedará claro en qué

la idea de que éste deba medirse sobre todo partiendo del cambio que introduce. A su entender la noción de suceso va ligada a unidades cognoscitivas que proyectamos en el texto para alcanzar su comprensión antes que a un principio lógico mensurable (Teun A. van Dijk, *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 242-260).

²⁸

Ver I - 3. 7.

medida *La fuerza de la sangre* se ajusta al aquí propuesto, podemos empezar probando ya su viabilidad en el relato de Kleist *Der Findling*.²⁹ La Novelle narra la historia de Nasicoo, a quien Pichini, un rico comerciante de Roma, salva de la peste en Siracusa para adoptar como hijo y legítimo heredero. El nudo de la historia se plantea como fruto de una casualidad: Nasicoo es confundido por su madrastra con la imagen de quien en su juventud la salvara de un incendio sacrificando la vida. De la confusión resulta un doble deseo en Nasicoo, vengarse del obstáculo que representa su madrastra para su vida libertina y saciar el deseo que despierta en él su apariencia virtuosa. La ocasión se presenta cuando Nasicoo cree escucharla hablando con un hombre en la soledad de su cuarto, pronto comprobará sin embargo que su interlocutor es sólo el retrato de su difunto salvador. Nasicoo decide resarcirse haciendo que vuelva a confundirle con el héroe de su juventud, lo que provoca una conmoción mortal en la mujer. Cuando Pichini descubre su falta opta por expulsar al traidor de la casa y Nasicoo decide hacer valer los derechos adquiridos apropiándose de todo el patrimonio de la familia que legalmente ya le pertenece. Muerta su esposa y viéndose desposeído de cuanto le pertenece, Pichini no vacila en quitar la vida a su hijastro y entregarse a las autoridades. Rechazando cualquier auxilio espiritual, elige morir en pecado para culminar su venganza en el mismo infierno.

La narración parte de un esquema clásico en la novelística italiana, el triángulo y las posibilidades de sustitución que ofrece. Nasicoo sustituye primero al hijo muerto de Pichini, sustituye el amor idealizado de su madrastra y termina sustituyendo al mismo Pichini cuando se adueña de su casa. La sustitución principal es la segunda, que se basa asimismo en los juegos de confusión por parecido y se desarrolla en el espacio reducido de la alcoba y la vivienda burguesa tan recurrente en el *Decamerón*.³⁰ La proyección del modelo ideal nos revelaría que el *Wendepunkt* de la Novelle se sitúa en la suplantación de la figura heroica por la demoníaca de Nasicoo. La primera vez que Nasicoo es confundido por su madrastra se produce un giro de los acontecimientos que comienza a encaminar la trama hacia su trágico desenlace. Los acontecimientos se encadenan en una espiral destructiva que ya no se detiene hasta la conclusión de la Novelle. La

²⁹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Helmut Sembder (ed.), Hanser Verlag, 1970, pp. 104-143.

³⁰ Hannelore Schlaffer (*Poetik der Novelle*, op. cit., pp. 32 y ss.) ofrece una sugerente interpretación del esquema espacial del *Decamerón*.

localización de la *Pointe* deber estar determinada por la presencia del *Wendepunkt* en virtud de la mutua dependencia estructural entre ambos elementos. La *Pointe* podría en consecuencia emplazarse en el momento en que Nausicoo logra que su madrastra vuelva a confundirle con su salvador. La inflexión que imprime el episodio en el relato es fruto de un reconocimiento; la mujer creer reconocer en Nausico al héroe de su juventud y fallece como resultado de la impresión, Pichini reconoce en Nausico el origen del mal y acaba con su vida. Pero, dado que la *Pointe* no es un rasgo textual objetivo, sino una figura abstracta proyectada sobre el texto, podría argumentarse una segunda hipótesis más plausible y sostenerse que en realidad se localiza en la exclamación final de Pichini, cuando, confrontado a la muerte, revela la amplitud de su odio y descubre la dimensión trágica que articula la historia. En esta segunda hipótesis el sujeto del reconocimiento no es un personaje sino el mismo lector, para quien la identidad de Pichini y Nausicoo es situada bajo otra luz después de esta revelación. Vemos cómo las categorías del modelo ideal no tienen una adscripción unívoca, su correspondencia varía en función del ángulo con que se proyecte el modelo. Toda variante debe sin embargo atenerse a la dependencia estructural entre *Wendepunkt* y *Pointe*; el modelo puede traducirse en distintas proyecciones pero cada una de ellas debe mantener la coherencia entre sus partes.

En la Novelle de Kleist el carácter inaudito del acontecimiento es en un principio producto del azar: la casualidad que propicia la suplantación de Nausicoo decanta el desarrollo de la trama. Pero la revelación final de Pichini inscribe el conflicto entre los personajes en un conflicto más vasto de alcance metafísico entre principios antitéticos. La *Pointe* sirve por lo tanto para revelar el ámbito de procedencia de lo inaudito y en esa capacidad se fundamenta su función de reconocimiento. Por otra parte, podemos comprobar cómo el relato es susceptible de refractar también otros elementos del modelo ideal no incluidos en la variante seleccionada: como objeto que condiciona el desarrollo de la historia y recibe un alto contenido simbólico el cuadro puede ser identificado como *Falken* o *Dynngsymbol* de la Novelle. Al mismo tiempo, la historia sigue un cuidado trazo simétrico, una *Silhouette*, con los dos puntos de inflexión como ejes principales. Del mismo modo que la aplicación del *Wendepunkt* o la *Pointe* varían de acuerdo con la orientación del texto respecto al modelo, el texto puede adecuarse a distintas variantes del modelo ideal. Esta circunstancia nos recuerda la premisa

fundamental que en todo momento debe tener presente la investigación; que el modelo ideal no se deduce del texto, sino que se impone al mismo y que no existen marcas textuales que demuestren inequívocamente la superioridad de una variante del modelo sobre las otras.

4. 2. El modelo ideal como criterio de selección.

La renuncia a un corpus textual con valor representativo se impone como requisito inexcusable en el estudio de la Novelle. Si en el caso de los microgéneros “Novelle romántica” o “Novelle de la *Biedermeierzeit*“, donde es posible localizar un grupo de relaciones genealógicas más o menos fundamentadas, resulta todavía viable reunir un conjunto de textos de los que deducir una definición genérica completa, la pertinencia de ese procedimiento se vuelve harto más que dudosa en el caso de la “Novelle del *Junges Deutschland*” o la “Novelle expresionista”, pero si aspiramos a realizar una descripción del macrogénero “Novelle alemana del siglo XIX” el método se revelará del todo impracticable. El término genérico Novelle necesita en este último caso remitir a un modelo ideal para aprehender la totalidad de textos aludidos, sin él la más exhaustiva selección de títulos resultará insuficiente. No es la pretensión de reflejar una imagen completa del género lo que debe guiar la selección de ejemplos analizados, los textos más relevantes en lo que a valor informativo se refiere serán aquellos que más se acerquen a la realización del modelo ideal.

Tal y como se mencionó en el capítulo anterior el modelo ideal necesita remitir a un texto ejemplar para validar su canon. A través del texto ejemplar el modelo muestra sus posibilidades de aplicación y adquiere carta de autoridad. Desde el comienzo la Novelle alemana fijó esa autoridad en Boccaccio y Cervantes como los dos nombres que más lejos habrían llevado el ideal artístico de la Novelle románica. Es necesario reiterar que el magisterio ejercido por estos autores no se traduce en una influencia relevante sobre los escritores del XIX, si esta clase de influencia se diera nos encontraríamos ante un claro caso de relación genealógica que invalidaría la hipótesis sobre la lógica genérica de la Novelle. La verdad es que la influencia efectiva de Boccaccio y Cervantes, como la de otros nombres de la romanía, se limita a un grupo de títulos insignificante en el

conjunto de Novellen producidas a lo largo del siglo. No es por tanto en el nivel concreto de la creación donde se ejerce su magisterio, sino en el virtual del modelo genérico. Goethe, Schlegel, Tieck, Heyse y Ernst partían de una particular recepción de los clásicos renacentistas al plantear su visión de la Novelle ideal. La imagen de la tradición románica que ofrecen sus comentarios dista mucho de ser coherente y trasluce una lectura claramente parcial y selectiva de la misma. Pero, como pudimos comprobar, la práctica totalidad de prescripciones o recomendaciones que se señalan para el género parten de ejemplos del *Decamerón* y las *Novelas Ejemplares*. Desde el *Wendepunkt* de Tieck hasta la *Abstraktion* de Ernst, todos los elementos conformadores del arquetipo ideal remiten a la novelística romance en la particular recepción que hizo de ella la crítica alemana del XIX. La romanística se encargó de desmentir este supuesto y demostrar que sólo contados ejemplos de los autores renacentistas confirmaban el modelo estructural que se les atribuía. Pero lo que la romanística y la crítica especializada en modo alguno pudieron desmentir es el papel desempeñado por esa lectura parcial de la novela corta románica en la figuración de un ideal de Novelle.

Los ejemplos de Boccaccio y Cervantes demuestran cómo la elección de textos ejemplares surge de una lectura específica de la tradición literaria y del lugar que se atribuye al concepto genérico en la misma, en el caso de Cervantes este fenómeno resulta particularmente llamativo. Postular una forma de novela corta cervantina difundida por los autores del XIX parece tanto más absurdo por cuanto la colección de la *Novelas Ejemplares* se muestra en su diversidad temático-formal irreductible a cualquier simplificación estructural. No obstante, los testimonios teóricos que invocaban a Cervantes asumían una determinada interpretación del autor español que corroboraba el nuevo ideal genérico. La autoridad de Cervantes sobre la Novelle está marcada por un claro cisma entre creación y teoría. Si en la primera la incidencia de la colección cervantina es poco menos que anecdótica, la teoría de la Novelle encuentra en las *Novelas Ejemplares* un modelo completo y acabado donde se dan de forma definitiva los principales elementos configuradores del género. Ya en el temprano prólogo a *Don Sylvio von Rosana* Wieland invoca a Cervantes para ilustrar la concentración de la trama en un sólo acontecimiento³¹ y, más adelante, Tieck recurriría

³¹ Ver II - Introducción.

también a su nombre para autorizar el uso del *Wendepunkt*.³² Entre ambos testimonios vimos cómo Friedrich Schlegel ejemplificaba su división en dos clases de *Novelle* aludiendo reiteradamente a las *Ejemplares*. Si mencionaba *El Celoso extremeño* para referirse al tipo inferior de la *Novelle* cuentística, la *Novelle* alegórica o artísticamente elaborada se concreta entre otras en *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, y, muy especialmente, en *La fuerza de la sangre*. En este último relato se prefiguran todos los elementos del modelo ideal tipificados por la teoría del XIX y a él se acoplan incluso las más exigentes teorías del género como la *Falkentheorie* de Heyse o la *Novelle* abstracta de Ernst. Demuestra la ejemplaridad de *La fuerza de la sangre* el que sea la narración más veces invocada por la teoría normativa para apuntalar lazos de parentesco entre la novela románica y la *Novelle*. Sin duda hay otros relatos de las *Ejemplares* susceptibles de ser asimilados al modelo decimonónico, pero, como tendremos ocasión de comprobar, es en *La fuerza de la sangre* donde el tipo ideal se hace más perceptible. Puede incluso aventurarse que, de toda la tradición literaria anterior a la *Novelle*, *La fuerza de la sangre* es el caso que más se acerca a la plena realización del modelo. Nos encontramos en todos los sentidos ante un texto ejemplar, uno de los puntales que necesita un género analógico para mantener presente la imagen del modelo.

El análisis del relato cervantino dará ocasión de demostrar en toda su amplitud la adecuación del texto a la figura del modelo ideal. Las razones esgrimidas bastan para justificar que se conceda a este relato el rango de texto ejemplar y baremo con que medir la proyección del modelo ideal en otros textos. Queda claro que la adecuación al modelo no pretende aludir a una característica objetiva extraída del texto, se trata sólo de constatar que el texto es susceptible de ser asimilado al ideal genérico, es decir, de remarcar la sintonía entre el modelo ideal y una determinada lectura del texto. La adecuación del relato cervantino al modelo ideal decimonónico encuentra asimismo confirmación en la recreación de su motivo central en significativas *Novellen* que también serán objeto de estudio. Especialmente significativo es el caso de *Die Marquise von O...* porque su relación con *La fuerza de la sangre* fue esgrimida por la teoría normativa como muestra de la relación de continuidad entre la novela corta y la *Novelle*.³³ Sabemos ya que las relaciones genealógicas entre los dos relatos (y entre el resto de narraciones incluidas en el presente trabajo), existan o no, son independientes

³² Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 11, op. cit., LXXXVII.

³³ Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., pp. 2-3.

de su pertenencia al género *Novelle*. Respecto a este último, ambas narraciones son sólo dos posibles realizaciones entre otras muchas del modelo ideal, con la única salvedad de que *La fuerza de la sangre* es la realización ejemplar, el arquetipo respecto al que se evalúan los otros textos.

4. 3. Los textos como unidades sincrónicas

A diferencia del modelo ideal, irreductible a todo estudio que ignore su naturaleza como abstracción histórica, el texto es una individualidad concreta susceptible de ser analizada sincrónicamente. Dicho análisis servirá para caracterizar el texto en su singularidad estructural, pero en ningún caso podremos extraer de él indicios sobre su filiación genérica. En los géneros analógicos como la *Novelle* la pertenencia al género no se deduce del aislamiento de determinados rasgos estructurales en el texto, sino exclusivamente de la voluntad de contraponer el texto al modelo ideal. El estudio estructural de los textos se realiza por lo tanto con independencia de toda consideración genérica, buscando su caracterización aislada como objetos individuales. En los últimos treinta años la narratología ha desarrollado un amplio y sofisticado instrumental para el conocimiento de los elementos estructurales que conforman el relato. Como resultado de ello la terminología especializada se ha ramificado en un amplio abanico de variantes de no siempre fácil aprehensión.³⁴ El efecto que a menudo producen estos trabajos es el de una inútil prolijidad, máxime cuando son utilizados como simples herramientas de disección. La descomposición de un texto en sus mínimas unidades constitutivas garantiza la caracterización de su discurso, pero no su interpretación. Para dotar de plena sentido a los elementos discursivos es necesario vincularlos antes o después al contexto histórico que origina el texto. De lo contrario, la autorreferencialidad de la terminología hará el análisis estéril, capaz acaso de desplegar un minucioso mapa estructural del texto, pero inútil para hacer verdaderas aportaciones a su comprensión. Sabemos que los elementos constitutivos del discurso son irrelevantes a la hora de determinar la condición genérica del texto, pero ello no quiere decir desde luego que no sean portadores de información alguna sobre su historicidad. Así, el desarrollo del

³⁴ Para cualquier duda o imprecisión terminológica, nuestra última referencia ha sido el ímprobo *Dictionnaire d'analyse du discours*, Patrick Charadeau, Dominique Mainguenu (eds.), Seuil, Paris, 2002.

tiempo escénico y el relato mostrativo caracteriza el paso del siglo XVIII al XIX y la reducción de la instancia mediadora es un rasgo claramente relacionado con la evolución del relato entre el siglo XIX y el XX.³⁵ Así pues, el estudio se propone aislar en el análisis de cada texto los componentes verdaderamente significativos del discurso, aquellos susceptibles de ser insertados en un contexto histórico evolutivo. De ese modo se concretará un grupo limitado de constantes que permitan relacionar los diferentes textos a través de su filiación histórica. Para ello será conveniente simplificar a efectos prácticos la rejilla del instrumental analítico hasta limitarla a los tres principales ejes compositivos del texto; tiempo, voz y perspectiva.³⁶

A. Tiempo. La estructura temporal del relato se calibra como es sabido a partir del desajuste entre el tiempo de la historia (entendido como una linealidad continua en permanente evolución) y el del relato (entendido como la reordenación del tiempo de la historia). Ese desajuste se mide en tres niveles distintos pero interrelacionados: orden, duración y frecuencia. El orden da cuenta del reensamblaje de los acontecimientos de la historia en el tiempo del relato. El relato puede adelantar sucesos futuros o retroceder a los pasados según lo reclame la tensión narrativa. Al mismo tiempo puede acelerar su duración convencional o retardarla y, por último, puede hacer que ocurran una sola o repetidas veces. El relato de detectives cifra una de sus máximas en el respeto de una determinada disposición temporal que exige posponer la explicación del misterio hasta el desenlace. Es esa la clase de inferencia que debe omitirse en el estudio de un género analógico, ninguna configuración del tiempo en el relato puede apuntarse como característica genérica.

B. Voz. El problema de la voz ha merecido abundante comentario entre la crítica de la *Novelle* por ir ligado al de los niveles narrativos y por ende al de la distinción entre el relato-marco y el relato interior. En efecto, la imagen convencional de la novela corta románica se caracteriza por la alternancia de dos voces, la del personaje que habla desde

³⁵ Ver III - 2. 2.

³⁶ La presente división pretende simplificar el instrumental narratológico siempre con la convicción de estar fundamentada en criterios que gozan de amplio consenso. La definición de orden, voz y perspectiva que aquí se resume toma como referencia entre otras las propuestas de Gérard Genette ("Discurso del relato", en *Figuras III*, op. cit., pp. 77- 336 y *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998), Mieke Bal (*Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 2001), Jose María Pozuelo Yvancos (*Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994) o Jürgen H. Petersen (*Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Metzler, Stuttgart, 1994).

el marco y la del autor impersonal que conduce la historia en el relato interior. Esta polaridad ha sido largamente explotada por sus implicaciones interpretativas y extendida incluso a las Novellen que no presentan un marco explícito. La falta metodológica que implica este procedimiento ha sido ya reiterada, el análisis descriptivo de la voz será independiente de toda consideración genérica y se ceñirá exclusivamente a su singular plasmación en cada texto. Los tipos de narrador se distinguen según rasgos exclusivamente lingüísticos, sin que deban incurrir en su delimitación elementos históricos propios de una *Gattungspoetik* como puede ser el relato-marco. Es ante todo la voz verbal la que distingue al narrador, ya se presente en primera o en tercera persona, ya participe del mismo nivel que el relato interior o hable desde fuera de él.

C. Perspectiva Un tercer vector medular en la caracterización del relato es el del punto del vista, tradicionalmente confundido con el nivel de la voz. Su correcto deslindamiento se presenta particularmente valioso para el análisis comparativo, permite cotejar las diferentes modulaciones y alternancias del foco contrapuestas a las variantes de la voz. Los relatos que dan especial protagonismo a un problema interpretativo (también las narraciones policíacas y fantásticas) pueden sacar un provecho acentuado de este método. Como en el caso de la voz, debemos prevenirnos de cualquier injerencia del análisis estructural en la descripción del género y no considerar por ejemplo, a raíz los resultados obtenidos, que el juego de perspectivas o el problema interpretativo son consustanciales a la Novelle.³⁷ El análisis del punto de vista debe limitarse a una finalidad puramente descriptiva que aísle los rasgos más característicos del texto y permita contraponerlos a los de otros ejemplares.³⁸

El estudio formal de los textos a partir de categorías narratológicas se desarrolla por lo tanto con total independencia de la relación entre texto y género. Los elementos sincrónicos del discurso no pueden ofrecer una base para la adscripción del término genérico al texto. Importa insistir en este punto porque constituye una de las faltas más recurrentes en la crítica del género y la tentación de incurrir en ella será alta teniendo en

³⁷ Algo que no tienen en cuenta ni John M. Ellis en *Narration in the German Novelle* (op. cit.) ni, desde luego, Martin Swales en *The German Novelle* (op. cit., ver I - 1. 4.).

³⁸ Desde Franz K. Stanzel (*Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1976) la tipología de focos narrativos goza del suficiente consenso y está lo bastante divulgada como para no necesitar una aclaración terminológica.

cuanta las afinidades formales entre los textos que serán objeto de análisis. Es necesario tener presente que esas afinidades se deben en buena medida a relaciones de hipertextualidad ajenas a la identidad genérica de la *Novelle*. La prioridad del análisis narratológico debe ser en definitiva la de aislar los componentes característicos de cada texto para propiciar su cotejo. Este aislamiento no debe necesariamente ser uniforme ni caer en una estéril rigidez expositiva. El análisis contrastivo se verá enriquecido si privilegia los componentes que considera más particulares e identificativos del texto en su conjunto. Si algo distingue al texto literario como acto comunicativo del no literario, es que además de ser clasificable por sus características internas y externas, tiene algo de absolutamente único e irrepetible, una singular disposición de sus elementos, un perfil particular que la adecuada exposición sabrá poner en relieve.

4. 4. El estudio comparado de textos a través del modelo ideal

El estudio comparativo de los elementos sincrónicos que componen los textos sólo se vuelve útil para la caracterización del género en su último estadio, cuando sus resultados son contrastados con la imagen del modelo ideal. Todo modelo para serlo tiene un periodo de vigencia que, en lo que se refiere a la *Novelle*, se extiende desde las postrimerías del siglo XVIII hasta la actualidad. Dentro de dicho periodo el efecto regulador del modelo no es siempre el mismo. Existen fases en que su vigencia es creativa y se traduce en la producción de textos que son inmediatamente situados bajo su influjo y otras en que decrece su influencia sobre las producciones contemporáneas pero se intensifica sobre las pretéritas. La razón de ello es que, aunque el modelo ideal que identifica al género posee una infinita capacidad de proyección sobre los textos, no es refractado con igual idoneidad por cualquiera de ellos. La vigencia creativa del modelo ideal es el segmento temporal en el que la convención ha querido ver refractado el modelo sobre un mayor número de textos, en el caso de la *Novelle* dicho periodo abarca el siglo XIX en su totalidad. El interés del presente trabajo se centra por ello en la incidencia del concepto genérico sobre este segmento temporal. La versión del modelo ideal de la que hemos partido resulta pertinente sobre todo para fundamentar esta acepción del concepto genérico. Sus principales elementos constitutivos, el tópico mimético y la analogía dramática, se deducen de convenciones ligadas también a este

periodo histórico. Con igual pertinencia podría asumirse otra acepción del concepto genérico basado en un modelo ideal diferente que sirviera, por ejemplo, para dar cuenta de la *Novelle* del siglo XX, que reuniera bajo un mismo membrete la de los siglos XIX o XX, o que incluso se extendiera a la *Novelle* como forma universal. Es evidente que la mayor amplitud del modelo ideal en su aplicación conlleva una mayor simplificación de sus términos y que, por el contrario, la concreción de un modelo para la *Novelle* realista o la romántica redundaría en una mayor complejidad y desarrollo de sus elementos.

El único medio de que disponemos para evaluar la función desempeñada por el modelo durante su periodo de vigencia creativa es su proyección a través de los textos individuales, cada uno de ellos representa en su singularidad una posición distinta desde la que remontarse al modelo. Superponiendo al análisis formal de los textos individuales a la referencia histórica del modelo ideal se presenta la posibilidad de calibrar en qué medida el concepto genérico resulta útil para la comprensión del periodo en el que se emplaza, qué información aporta sobre el contexto al que pertenece como elemento mediador entre el lector y la tradición. Sólo procediendo de este modo podrá destacarse, a través de las sucesivas refracciones del modelo ideal, la relación que mantiene el género con la evolución general de la narrativa alemana en el siglo XIX. Se trata, en definitiva, de hacer productivo el concepto genérico destacando su valor interpretativo.

Como criterio para la selección de los textos se destacó su adecuación al modelo ideal. No es éste un factor imprescindible pues como sabemos el modelo puede ser proyectado en última instancia sobre cualquier relato con independencia de cual sea su configuración estructural. Sin embargo, el análisis entrecruzado del modelo ideal y los textos individuales se clarifica en la medida en que el texto facilite la aplicación del modelo. Esa aplicación es propiciada sobre todo por los textos ejemplares, aquellos que funcionan como referente por su idóneo acoplamiento al arquetipo. Pero, además de la adecuación al modelo ideal, existe otro criterio en la selección de textos que facilita el estudio comparativo. A las cuatro condiciones necesarias para el estudio de los géneros analógicos se añade ahora una quinta opcional que debe contribuir a clarificar las conclusiones.

4. 5. El motivo temático

La influencia de la transmisión de motivos temáticos en el surgimiento o desarrollo de los géneros literarios es asunto de antiguo interés para la literatura comparada que ha recuperado cierto protagonismo en los últimos años. Las razones que se sostienen para argumentar esta mutua dependencia son conocidas; en los géneros asociados a determinados motivos la desaparición o transformación de alguno de éstos se refleja en la configuración formal del género. A la inversa, la traslación de un determinado motivo a una nueva forma puede traducirse en una metamorfosis del elemento temático. La referencia que la crítica tiene presente es naturalmente la de las relaciones genealógicas, el motivo es considerado como uno más de los elementos que conforman la identidad histórica del género y la evolución del género en su conjunto depende directamente de la evolución de cada uno de sus componentes. Así, la identidad genérica del drama es alterada, por ejemplo, cuando Goethe utiliza en *Gotz von Görlichen* motivos épicos de la crónica. La incidencia del elemento temático en la identidad genérica se realiza por lo tanto a través de relaciones probadas de hipertextualidad en las que, por lo general, el autor interviene de forma consciente. Resulta evidente que el modelo ideal en el que basan su identidad los géneros analógicos no está sujeto al mismo libre intercambio de influencias ni puede en consecuencia verse modificado del mismo modo por la adopción de uno u otro motivo. En esta clase genérica las afinidades entre motivo y género sólo pueden entenderse como un caso de conformidad o coincidencia estructural. Ello no implica que tales afinidades deban ser pasadas por alto, pero sí que necesitan emplazarse en un contexto teórico adecuado. Afirmar, por ejemplo, que el interés del romanticismo por la biografía artística provoca una transformación de la *Novelle* (a modo de rama o subgénero que recibe el término *Künstlernovelle*) es un error si con ello pretende demostrarse que el género se ve modificado por la adopción del motivo biográfico. La identidad del género está determinada desde el principio por la estructura del modelo, que como producto del horizonte lectorial no está sometida a un proceso de evolución genealógica. Correcto sería por el contrario formular una variante teórica del modelo ideal a partir de su cotejo con la estructura del motivo biográfico. Así pues, la relación entre motivo y género en la *Novelle* se sustrae a las relaciones de préstamo e

influencia para circunscribirse a una dimensión teórica. Sólo en ese sentido son sostenibles las frecuentes asociaciones entre la *Novelle* y las materias narrativas de otros subgéneros del siglo XIX como el relato fantástico o el de detectives.³⁹

La *Motivtheorie* se sirve con frecuencia del género como pretexto para profundizar en el estudio de la transmisión de motivos. Tal y como señala Theodor Wolpers,⁴⁰ la transformación de una forma genérica es el momento más oportuno para demostrar su relación con un determinado motivo, él mismo ejemplifica su aserto mostrando cómo el desarrollo de una variante de la novela por Dickens (el *Erlebnisroman*) es consecuencia de su incorporación al género de la temática sensorial. Pero resulta igualmente factible invertir este planteamiento y utilizar el motivo como punto de partida o pretexto para ilustrar el funcionamiento del género. Las distintas representaciones de un mismo motivo facilitan el acercamiento a la relación entre texto y modelo ideal proporcionando una base para el estudio comparativo. El motivo no se entiende aquí como influencia asimilada a la identidad del género, sino como constante añadida a la estructura del modelo ideal. Así pues, la presencia recurrente de un motivo no se debe a una afortunada recepción del mismo por la tradición genérica ni las similitudes estructurales entre motivo y género al resultado de un influjo entre ambos. Es la perspectiva lectorial la que resalta primero la recurrencia del motivo y después su afinidad estructural con el modelo, con la voluntad de dotar a esa afinidad de un valor funcional. El motivo se presenta entonces como instrumento que contribuye a clarificar el funcionamiento del modelo ideal sobre los textos al establecer un marco relacional entre estos. En los géneros analógicos la ausencia de vínculos textuales que relacionen los ejemplares del género puede ser compensada con la incorporación de constantes temáticas.

La conformidad entre motivo y género en la *Novelle* no es por lo tanto resultado de una relación de influencia, sino fruto de una perspectiva sincrónica que pretende servirse del motivo para probar el funcionamiento del modelo genérico. Una vez asumido este punto de partida, los motivos más adecuados para la indagación del modelo ideal serán aquellos que se presentan ya en los textos ejemplares. Por su posición de privilegio

³⁹ Winfried Freund, *Literarische Phantastik. Die Phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Kohlhammer, Stuttgart, 1990.

⁴⁰ Theodor Wolpers, "Zur Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung, en Theodor Wolpers (ed.), *Gattungsinnovation und Motivstruktur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992, vol. 2, pp. 172-226.

permiten cotejar las distintas realizaciones del modelo partiendo del texto ejemplar como referencia de base. El motivo funciona entonces como elemento recurrente que, vinculando los distintos textos a la realización del texto ejemplar, contribuye a clarificar el funcionamiento del modelo ideal. Es así también como debe entenderse el valor concedido al motivo del embarazo inconsciente en el presente trabajo. Su presencia en *La fuerza de la sangre*, texto que hemos convenido en postular como ejemplar para la Novelle, certifica su idoneidad para el estudio de la relación entre el modelo ideal del género y los textos individuales. El motivo es tan antiguos y se desdobra en tantas variantes que su delimitación histórica resulta prácticamente imposible. Sólo de forma muy parcial puede identificarse con el motivo mariano de la partenogénesis (*Jungfrauengeburt*). Reducido a su estructura elemental, el motivo posee un momento de ruptura marcado bien por el acto de la concepción, bien por la posterior manifestación del embarazo. Tras este momento de ruptura la estructura tiene dos posibilidades de resolución, la restauración del equilibrio roto o la confirmación de la quiebra inicial. Ruptura y resolución son como sabemos los dos elementos estructurales básicos de cualquier forma narrativa, se trataría pues nuevamente de reducir los componentes a un grado máximo de elementalidad que garantice su validez al tiempo que recuerde su independencia de cualquier consideración genérica.

De las múltiples versiones que el motivo recibe en la narrativa alemana del siglo XIX, se han seleccionado cinco en virtud por una parte de su heterogeneidad, por la otra de su semejanza estructural con el modelo ideal. En dos de ellas (Hoffmann y Musil) el motivo del embarazo inconsciente se presenta en la variante pura de la partenogénesis y el origen de la concepción permanece irresoluble, en otros dos (Kleist y Ludwig) el misterio del embarazo es tan sólo para parte de los personajes y sólo durante un tiempo limitado, lo que nos permite hablar de una variante mixta. Finalmente, en la narración de Mundt, la concepción aparece esclarecida desde un principio tanto para el lector como para los personajes tal y como sucede también en el relato de Cervantes. En los seis casos el elemento temático se adapta a los condicionantes poéticos de cada autor y a los socio-culturales de cada época ofreciendo un interesante muestrario de las diferentes interpretaciones que recibe el motivo a lo largo de la historia. Un estudio del motivo del embarazo inconsciente en la literatura decimonónica debería asumir un corpus textual, si no exhaustivo, si representativo de sus variantes y mutaciones, un

corpus que necesariamente exceda por lo tanto el límite de la denominación genérica. Para el fin que nos ocupa la superposición de motivo y género no tiene otro valor que el de una coincidencia. Si al hablar de los componentes narratológicos que nos iban a servir como instrumental analítico ya se previno contra la tentación de utilizarlos para deducir rasgos genéricos, es necesario que guardarse ahora de caer en un error semejante al introducir el uso del motivo temático. La tentación puede incluso ser mayor en este caso al tratarse de cinco relatos que, desde cinco periodos literarios distintos (*Klassik, Romantik, Junges Deutschland, Realismus, Expressionismus*), abarcan todo el espectro temporal en el que el marbete genérico recibe un uso preponderante. Es necesario, lejos de ello, limitarse a considerar los relatos como cinco variantes del motivo respecto a su concreción en el texto ejemplar. Cinco posiciones, por lo tanto, desde las que verificar el funcionamiento del modelo ideal gracias al paralelismo que ofrece el elemento temático.

El mismo enfoque debe trasladarse al efecto generalizado que acompaña a la presencia del motivo en sus manifestaciones. La constatación de un embarazo inmotivado provoca un efecto semejante al de cualquier otro suceso que escapa a las leyes naturales, un efecto que varía dependiendo de la forma de representación adoptada en cada caso, pero que, dentro de la escritura realista que prima en la narrativa decimonónica, oscila entre lo fantástico y lo siniestro. El "efecto" del texto va ligado a la larga tradición de las poéticas sensualistas del siglo XVIII y ha sido objeto en la moderna teoría literaria de innumerables interpretaciones. El estudio comparado se limitará a la más elemental, derivada de la pauta que inevitablemente impone la reiteración del motivo temático. En un sentido muy parecido Theodor Wolpers hace intervenir el concepto de "modo" en el estudio de la interacción entre motivo y género recurriendo a Friedrich Sengle y Alastair Fowler.⁴¹ Wolpers define el modo como "die jeweils intendierte Aussage- und Wirkqualität", como una categoría por tanto que se define en primer lugar por cualidades emocionales. Serían modos tanto las actitudes básicas que Staiger deriva de la tríada (lo épico, lo dramático, lo lírico) como otras formas más concretas del efecto poético (lo bucólico, lo satírico).⁴² La relación del modo con el motivo es semejante a la

⁴¹ Friedrich Sengle, *Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform*, Metzler, Stuttgart, 1967 y Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, op. cit., pp. 204-206.

⁴² Los "modos" de Theodor Wolpers coinciden con las "formas elementales de representación" de Klaus W. Hempfer (ver I - 2. 2.).

que éste mantiene con el género, ambos se condicionan y transforman a través de su mutua influencia. Así, en Bürger, por ejemplo, la concentración de una temática numinosa propicia el modo de lo mítico. De modo similar constataremos la repetida sugestión de lo fantástico-siniestro por el motivo del embarazo inconsciente. Existe con todo una diferencia elemental no señalada por Wolpers entre las relaciones que unen motivo y género por una parte y las que vinculan modo y motivo por la otra. Mientras las primeras están claramente determinadas por vínculos genealógicos de préstamo e influencia, las segundas se deducen de asociaciones lógicas independientes del contexto en el que se producen: de una temática mágica se espera que pueda producir el efecto de lo mítico y de una irracional el de lo fantástico. En consecuencia, las afinidades entre el motivo del embarazo inmotivado y el efecto de lo fantástico-siniestro se considerarán resultado de un vínculo necesario marcándose una clara diferencia respecto a lo que sucede con las coincidencias entre motivo y efecto por un lado y el motivo y el género Novelle por el otro.⁴³

Conclusiones provisionales

El método planteado para el estudio de la Novelle pretende asumir la lógica de funcionamiento en la que se inserta el concepto genérico. Los cinco puntos cardinales que lo componen (cuatro obligatorios y uno opcional) quieren dar cuenta de las relaciones especiales que se establecen en los géneros analógicos entre la denominación genérica y los textos individuales. Dichas relaciones están regidas en primer lugar por un modelo meta-textual en el que se inspira la definición del género. Sin ese modelo, sin esa construcción teórica de la que prescinden los géneros tradicionalmente denominados "históricos", el concepto genérico perdería toda entidad al no encontrar correspondencia directa en el conjunto de textos por él aludido. Si bien el modelo es fijado de antemano por el horizonte lectorial del crítico, su sentido viene delimitado por las acepciones previas que ha ido acumulando a lo largo de la historia: es el conjunto de elementos asimilados a la definición del género lo que aporta la base desde la que fijar

⁴³ La misma simplificación terminológica que guió la selección de las herramientas narratológicas prevalecerá en la verificación del efecto de lo fantástico, cuyo principal referente será, como no puede ser de otro modo, la obra clásica de Tzvetan Todorov, que aun habiendo sido repetidamente contestada y discutida por la crítica posterior sigue siendo imprescindible en cualquier aproximación al género.

el modelo. La centralidad del modelo como elemento regulativo determina a su vez la selección de los textos a analizar dándose prioridad a aquellos que por su reconocida ejemplaridad más se acercan a la realización del modelo. Al mismo tiempo, los textos no forman un conjunto representativo del que se desprende la totalidad de características genéricas, sino que se presentan como distintas realizaciones sobre las que proyectar el modelo ideal. Esta circunstancia abre la posibilidad de entrecruzar el estudio formal de los textos individuales y el histórico del modelo ideal para verificar de qué modo se realiza la aplicación del concepto "Novelle". El procedimiento se completa con la elección de un motivo temático que ofrece un marco general para el análisis contrastivo de los textos.

Se ha insistido ya suficientemente en el hecho de que los textos que integran un género analógico no necesitan estar unidos por relaciones de préstamo o influencia. Ello no quiere decir, desde luego, que esas relaciones no puedan existir, pero sí que, de estar presentes, discurren sin afectar a la identidad genérica. En el caso de los seis textos que serán objeto de nuestro análisis existen probadas relaciones genealógicas entre algunos de ellos. Está fuera de toda duda que Hoffmann se inspiró en Kleist para escribir *Das Gelübde* y que Ludwig tuvo presente a ambos autores (y también a Mundt) en la redacción de *Maria*. Puede también darse por sentado que Kleist tuvo en mayor o menor medida presente *La fuerza de la sangre* al escribir su Novelle y que en *Tonka* se detectan huellas de sus predecesores. Estos vínculos, con ser importantes, no pueden ser esgrimidos como elementos que prueban la pertenencia de los textos al género ni mucho menos considerarse indicios sobre la transmisión de una tradición genérica. Por ello, aunque no se deje de hacer referencia a ellos, su posición será necesariamente marginal en un estudio centrado en la aplicación del nombre genérico. En lo que respecta a su relación con el marbete genérico, los seis textos son sólo seis posiciones distintas sobre las que se refleja el modelo ideal.

El objetivo marcado es, en definitiva, probar el funcionamiento del término genérico Novelle comparando seis proyecciones del modelo ideal unidas por el motivo del embarazo inconsciente. De estos seis reflejos, el de Cervantes funciona como texto ejemplar y tiene por lo tanto el valor de referencia para evaluar a los restantes. Los otros cinco provienen del segmento temporal en el que mantiene su vigencia creativa el

modelo, segmento que se extiende desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX. Una vez comprobado el funcionamiento y aplicación del nombre genérico, las conclusiones finales deberán mostrarnos hasta qué punto el término *Novelle* resulta todavía útil para la comprensión de ese periodo literario o, lo que es lo mismo, hasta qué punto un concepto genérico impuesto desde el horizonte lectorial a una tradición literaria resulta provechoso, si es que no necesario, para el conocimiento de ésta.

Parte II:
El motivo del embarazo inconsciente en la Novelle

Introducción

Cervantes y la Novelle

Al asumir *La fuerza de la sangre* como texto ejemplar en la realización del modelo genérico de la Novelle, nuestra investigación se confronta con un interrogante que deberá ser aclarado antes de seguir adelante, el que atañe a la función que recibe la autoridad en los géneros que con Schaeffer hemos denominado de modulación analógica. Parece claro que dicha función no puede en ningún caso ser idéntica a la ejercida en los géneros genealógicos, donde la autoridad canónica se consolida a través de consensuadas relaciones de préstamo e influencia. Los autores españoles que se erigen en autoridad para el *Schelmenroman* cimentan su crédito en el conjunto de elementos temáticos-formales que legan a sus imitadores y basan su éxito en las numerosas traducciones que desde Flandes se divulgan por toda Europa. En el caso de la Novelle, la entronización de un autor al rango de clásico debe necesariamente seguir otros canales, desde el momento en que ni existen constantes identificativas que el discípulo pueda adeudar al maestro ni se da el tipo de relaciones hipertextuales que posibilitan la difusión de un modelo. A pesar de eso, el nombre de Cervantes es una referencia constante para los teóricos de la Novelle y aun puede afirmarse que su invocación supone una forma de credencial artística. Falta pues por determinar bajo qué presupuestos se recurre en el caso de la Novelle al uso de una autoridad como la cervantina, en un género narrativo que teóricamente debe su identidad a un modelo sin filiación histórica

Aunque dispersas, las menciones a Cervantes acompañan sintomáticamente la definición de los principales componentes que integran el modelo ideal del género. De hecho, es posible repasar las características más repetidamente asociadas al modelo genérico a partir de las frecuentes invocaciones a su autoridad. En el que se considera el primer cometario poetológico del género, una anotación al primer libro de *Don*

Sylvio von Rosalva, Christoph Martin Wieland ofrecía ya esta reveladora definición:

Novellen werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den großen Romanen durch die Simplicität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel unterscheiden, oder sich zu denselben verhalten wie die kleinen Schauspiele zu der großen Tragödie und Komödie. Die Spanier und Italiener haben deren eine unendliche Menge. Von jenen sind die Novellen des Cervantes durch die französische und durch mehre deutsche Übersetzungen bekannt.⁴⁴

Wieland identifica aquí escuetamente la *Novelle* por su estructura, por su relación con otras formas genéricas y por su origen. Estructuralmente la *Novelle* se caracteriza por la unidad de acción, por el simple dibujo de su trama en oposición al amplio desarrollo del *Roman*. Guarda con la novela una relación análoga a la que mantienen las pequeñas piezas dramáticas respecto a las grandes tragedias y comedias. Conocemos el argumento: si en la novela la acumulación y yuxtaposición de hilos argumentales es tan legítima como la libre digresión y la mezcla de materiales narrativos, a la *Novelle* se le exigirá un carácter estrictamente selectivo. En la limitación de su ámbito a la relación de un solo acontecimiento novedoso o excepcional se apoya el principal criterio diferenciador de la *Novelle*. Del mismo modo que la tragedia o la comedia admiten una complejidad estructural que no se advertirá en el drama sencillo, la *Novelle* ciñe su ámbito a la relación de un solo suceso que necesariamente será rebasado por la novela. Wieland cierra por último su comentario remitiendo a la rica tradición italo-española y al nombre de Cervantes, que efectivamente habían alcanzado una amplia difusión gracias a traducciones francesas. La importancia de esta mención directa a la novelística romance en general y a la obra de Cervantes en particular estriba en que, ya en fecha tan temprana, da por supuesta una relación directa de continuidad entre la novela corta renacentista y las producciones contemporáneas a Wieland subsumidas al mismo membrete genérico. Es este un punto de partida determinante para entender cómo desde un principio los autores de *Novellen* insertan su obra en una determinada tradición de la que se sienten, si no deudores, sí en buena parte continuadores. Que ese proceso acompaña a una muy parcial lectura del *Decamerón* y las *Novelas Ejemplares* lo demuestra el hecho de que Wieland no tenga inconveniente en aducir el ejemplo de Cervantes tras caracterizar a la *Novelle* por su unidad de acción.

⁴⁴ Christoph Martin Wieland *Sämtliche Werke*, Hans Radspieler, (ed.), vol. 4, C.H. Beck, Hamburg, 1984, p. 18. Se trata de una anotación no presente en la primera edición de 1764 que el autor añadió a la segunda edición de 1772.

Por su parte, Friedrich Schlegel menciona en sus fragmentos sobre literatura la obra de Cervantes para defender tanto la limitación de la Novelle a una trama unitaria (“*Don Quixote* mehr eine Kette als ein System von Novellen.- Viele Romane eigentlich nur Ketten oder Kränze von Novellen”⁴⁵) como la analogía con el modelo dramático (“Ariosto, Cervantes y Shakspeare, jeder hat auf andre Weise die Novelle poetisiert”⁴⁶). En un ensayo que hemos tenido ya la ocasión de comentar, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, las *Ejemplares* merecen también un puesto de primer orden. Recordemos que en el texto se defiende la natural inclinación hacia la objetividad de la Novelle y la colección cervantina es el punto de partida para la distinción entre una Novelle superior, cuya anécdota sirve para la expresión indirecta de la subjetividad artística (que el autor ve realizada en el relato *El curioso impertinente* de *El Quijote*), y otra de tipo inferior, en la que el escritor ejerce su talento para adornar una anécdota que en sí misma carece de interés y cuyo ejemplo más destacable sería *El celoso extremeño*. Sabemos también que esta distinción entre la Novelle *sinnbildlich-darstellende* y la *witzig-verkleidende* es el eco de un lugar común de la narrativa renacentista comentado por Castiglione y puesto a su vez por el mismo Cervantes en boca de un personaje de su *Coloquio de los perros*.⁴⁷ Schlegel se apropia del tópico de la doctrina románica y lo adecua a sus intereses estéticos para dar preeminencia a una clase de Novelle cuyo argumento expresa indirectamente en la anécdota central una voluntad artística cuya intensidad no toleraría la expresión directa. Es este tipo de Novelle, que hemos identificado con los relatos de las *Ejemplares* más alejados del realismo costumbrista y próximos a las tradiciones romance de la novela bizantina, la de caballerías o la pastoril, el que verdaderamente se ajusta a la imagen modélica del género que paulatinamente va asociándose al concepto genérico. Así, resulta por ejemplo significativo que, aunque E.T.A. Hoffmann incluye en sus *Fantasiestücke in Callots Manier* una extravagante continuación del *Coloquio de los perros* (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*), no sólo se resistió el autor a denominar su relato Novelle, sino que tampoco la crítica posterior de cuño normativo se mostró dispuesta a conceder al texto el

⁴⁵ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 16, op. cit., *Fragmente zur Literatur und Poesie*, p. 159.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 181.

⁴⁷ Ver I - 3. 1. Walter Pabst remite a su vez la mención de Castiglione a una tradición clásica que parte de Cicerón (Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, op. cit., pp. 80-91).

marbete genérico. Sin duda pesa en esta consideración el hecho de que Hoffmann dotara al relato del mismo carácter itinerante, episódico y costumbrista que poseían en el original cervantino. Pese a su naturaleza proteica y contradictoria, el concepto genérico se asociaba con casi total unanimidad a un modelo formal que escapa a la narración digresiva de Hoffmann y por añadidura al *Coloquio* de Cervantes.⁴⁸ Al reflejar la división cervantina en dos tipos de relato y ofrecer además ejemplos de ambos tipos extraídos de las mismas *Novelas Ejemplares*, Schlegel demuestra en cualquier caso el lugar fundamental que ocupa la colección de Cervantes en su acercamiento teórico al género.

Así pues, de entre las *Novelas Ejemplares*, las que más se ajustan al nuevo ideal genérico dentro de su aún titubeante proceso de gestación, son las que Schlegel denomina *sinnbildlich-darstellende*, relatos centrados en la exposición de una trama unitaria que permite la expresión oblicua de una intencionalidad artística. Testimonios posteriores animan a no juzgar el texto de Schlegel un juicio aislado y a relacionarlo con una actitud mucho más generalizada en la que la paulatina consolidación del modelo genérico ideal va acompañada de una determinada recepción de las *Ejemplares*. Recordemos otra vez el importantísimo caso de Ludwig Tieck, cuyo texto de 1829 alcanzará un valor casi programático para las generaciones siguientes. Los tres elementos principales en los que Tieck apoya su concepción del género son ilustrados con el ejemplo de Cervantes. En primer lugar la caracterización histórica de su origen como relatos licenciosos tiene en Cervantes un momento de transformación fundamental: "Als Cervantes seinem züchtigen Volke, das unter einer strengen geistlichen Polizei stand, Novellen geben wollte, mußte er diesem ärgerlichen Titel das Beiwort moralisch hinzufügen, um anzuzeigen, daß sie nicht im Tone jener italienischen seyn sollten."⁴⁹ A continuación señala en el punto de inflexión, entendido como "die Wendung der Geschichte von welchem sie sich aus unerwartet umkehrt", el elemento formal diferenciador de la Novelle, y añade: "in jeder Novelle des Cervantes

⁴⁸ También en aportaciones posteriores al estudio de este sugerente caso de influencia intercultural se percibe la imposibilidad de relacionar la versión hoffmaniana con la teoría de la Novelle (Marinas Galo Yagüe, "Reflexiones sobre el *Coloquio de los perros* de Cervantes y las *Nuevas aventuras del perro Berganza* de ETA Hoffmann", num. XXIV, 1996, pp. 163-178 y Blanca Ruiz Barrionuevo, "Recepción de las *Novelas Ejemplares* en los románticos alemanes", *Anales Cervantinos*, num. XXIX, 1991, pp. 217-228).

⁴⁹ Ludwig Tieck, *Schriften*, vol 11, op. cit., p. LXXXV.

ist ein solcher Mittelpunkt".⁵⁰ Tieck no especifica de qué modo se concreta ese elemento en las *Novelas Ejemplares*, limitándose a equiparar a Cervantes y Goethe en el dominio de su uso. Aunque en buena medida el punto de inflexión se inspira en la estructura piramidal del drama resulta evidente que, al igual que Schlegel, Tieck tenía muy presentes las *Novelas Ejemplares* en el momento de formular su definición y colección cervantina parece desempeñar para él un papel ejemplificador mayor incluso que el *Decamerón*. Por último, también la ilimitada capacidad del género para abarcar cualquier espectro de la realidad sin contemplar barreras sociales, morales o religiosas, encuentra su precedente en la colección cervantina: "Aber alle Stände, alle Verhältnisse der neuen Zeit, ihre Bedingungen und Eigenthümlichkeiten sind dem klaren dichterischen Auge gewiß nicht minder zur Poesie und edlen Darstellung geeignet, als es dem Cervantes seine Zeit und Umgebung war..."⁵¹

Como demuestran los ejemplos de Wieland, Schlegel y Tieck se da la circunstancia de que los elementos nucleares en el esbozo del modelo genérico se plantean reiteradamente asociados al nombre de Cervantes. Wieland lo menciona al ilustrar la unidad de acción y la analogía dramática, Schlegel lo invoca al ilustrar su principio de la subjetividad indirecta y Tieck lo recuerda a la hora de argumentar el uso del punto de inflexión y la coartada realista. Estos componentes comprenden, como ya se ha constatado, el fundamento de la teoría del género tal y como iba a desarrollarse en los dos siglos posteriores. Resulta relativamente viable trazar una línea de continuidad entre la simplicidad de la trama que reclama Wieland, la concentración en la anécdota de Schlegel y la centralidad del *Wendepunkt* en Tieck. Los tres conceptos se quieren extraídos o al menos representados en los relatos de Cervantes y aunque Schlegel es el único que resalta la discriminación que implica su preferencia sobre el conjunto de la colección, su criterio se hace fácilmente extensible a la postura mayoritaria. En el momento de asentarse los cimientos teóricos del género, las *Novelas Ejemplares* se presentan como auténtico referente modélico de la nueva forma poética y parangón de las aspiraciones de todo moderno autor. Desde este punto de vista (pero sólo desde este) no se le puede quitar razón a Werner Brüggemann cuando afirma que "in der Frühromantik werden die Novellen des Cervantes wie der Cervantinische Roman zum

⁵⁰ *Ibidem*, p. LXXXVII.

⁵¹ *Ibidem*, p. LXXXVII.

Kanon modernen Dichtens".⁵²

La instrumentalización de Cervantes en el debate teórico de la *Novelle* no se limita a los tres autores mencionados y, en honor a la verdad, hay que decir que no siempre sirvió para certificar la validez del modelo genérico en los términos en los que lo hemos fijado.⁵³ Estas manifestaciones resultan sin embargo tan puntuales como lo es la misma defensa de la *Novelle* abierta y digresiva en el panorama global del siglo XIX. La mejor muestra de ello es que, quien pasa por ser el más destacado defensor de la *Diskussionsnovelle*, Theodor Mundt, recurre a Cervantes para ilustrar la unidad profunda que diferencia históricamente el género

Aus der Anekdote hat sich die *Novelle* zu einer poetischen Production erhoben, sie hat sich durch Cervantes zuerst zu einem eigenthümlichen und vielseitiger gestalteten Kunstwerk ausgebildet, aber ihr ist immer der Unterschied vom Roman geblieben, daß sie mehr den Verlauf eines bestimmt gegebenen, in sich concentrirten Verhältnisses, das sie bis zu seiner Auflösung und Entscheidung bringt, darstellt, während dieser an einer Reihe von Verhältnissen die Bewegung des Lebens in die Ferne ausdehnt.⁵⁴

Lo cierto es que el ideal genérico, tal y como queda finalmente decantado en la segunda mitad del siglo (es decir, como un relato marcado por los mencionados rasgos de unidad estructural, analogía dramática y forma de representación realista) conlleva, en su propósito de elevar a Cervantes a la categoría de modelo clásico, una muy particular recepción de las *Novelas Ejemplares*. La unidad de acción, la expresión indirecta de una subjetividad o el punto de inflexión son sólo abstracciones teóricas que acaso puedan verse concretadas en una u otra de las narraciones cervantinas, pero que en modo alguno pueden considerarse representativas de la colección en su conjunto. La crítica de la *Novelle* prefirió sin embargo ver uniformidad allí donde impera la diferencia y contemplar la colección cervantina como realización paradigmática de un modelo. La crítica normativa del siglo XX completa este proceso cuando habla ya de una "forma cervantina" de la *Novelle* como objeto de imitación por parte de los narradores alemanes.⁵⁵

⁵² Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster, 1958, p. 193.

⁵³ Wilhelm Ernst Weber se apoya en la obra de Cervantes para defender el momento discursivo de la *Novelle*, Wilhelm Ernst Weber, *Vorlesungen zur Ästhetik*, op. cit., p. 246.

⁵⁴ Theodor Mundt, *Kritische Wälder. Blätter zur Beurteilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit*, Wolbrecht, Leipzig, 1833, p. 133.

⁵⁵ Hermann Pongs ("Grundlagen der deutschen *Novelle* des 19. Jahrhunderts", *Das Bild in der*

Como construcción virtual gestada por la teoría del género, ese modelo y su referente ejemplar no podían llegar a tener una validez efectiva y ciertamente constatamos que mientras en el marco de la teoría genérica el nombre de Cervantes ocupa un puesto más que destacado, su influencia probada en el corpus creativo de la época es mínima. Además de la estela más o menos continuada de *La fuerza de la sangre* en los relatos que recoge este trabajo y del ya mencionado divertimento de Hoffmann sobre el *Coloquio de los perros*, la crítica ha insinuado tímidamente afinidades entre *El licenciado vidriera* y *Der goldne Topf*⁵⁶, así como entre *El celoso extremeño* y *Der Findling* de Kleist.⁵⁷ Incluso sosteniendo contra el parecer de algunos autores que en *Das Gelübde* Hoffmann sí tiene presente directamente el referente cervantino o dando con la mejor voluntad por válidas las dos últimas referencias, el conjunto de préstamos ejercido por quien se quiere autoridad señera del género es cuando menos exiguo. Comprobamos cómo la autoridad de Cervantes sobre la Novelle está marcada por un claro cisma entre teoría y creación. Si la primera encuentra en las *Novelas Ejemplares* un modelo completo y acabado donde se dan de forma definitiva los principales elementos configuradores del género, en el caso de los creadores la incidencia de la colección cervantina es poco menos que anecdótica. Pero esta divergencia entre teoría y creación, ¿no es en realidad consustancial a los géneros analógicos, no afecta acaso a toda la conformación y desarrollo de la Novelle hasta el punto de constituir uno de sus rasgos más característicos?

Sabemos que la lógica genérica que articula la Novelle se basa en un funcionamiento distinto al de otros géneros narrativos. Su perfil no se deduce de los elementos

Dichtung vol. 2, op. cit., pp. 118-124) dedica por ejemplo un epígrafe entero a la *Cervantes Novellenform* como modelo para los autores alemanes, definiéndola en todas sus particularidades como alternativa a la *Boccaccio Novellenform*. Para Pongs, Cervantes supera el carácter anecdótico de la *Pointe* en Boccaccio e interpreta la ejemplaridad de la colección tanto por su rango artístico, como porque sus relatos representan ejemplos de comportamiento, pero rechaza su intención moralizante. Incluso Hellmuth Himmel define *La fuerza de la sangre* con respecto a la Novelle alemana “als zukunftssträchtiger Typ” (Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., p. 17). Esta definición es singular en un crítico que reconoce el limitado alcance de la influencia cervantina, su contradicción pone de manifiesto la voluntad de construir una identidad genérica por encima de cualquier evidencia textual.

⁵⁶ Teresa Vinardell i Puig, *El coloquio de los textos. E. T. A. Hoffmann y la literatura española del siglo de oro, tesis doctoral*, Universitat de Barcelona, 1989.

⁵⁷ Hermann Pongs, "Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jhs", *Das Bild in der Dichtung*, vol. 2, op. cit., pp. 121-122 y 153-154; Blanca Ruiz Barrionuevo, *Las Novelas Ejemplares en el romanticismo alemán. La "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza"*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 1988, p. 180.

compartidos por un conjunto de textos, sino que responde a una construcción meta-textual, a una figura abstracta cuya existencia no necesita ser corroborada en la obra individual. Por consiguiente, la relevancia de las fuentes y autoridades en el surgimiento de un género analógico debe también limitarse a su incidencia en la gestación del modelo ideal. Es en la génesis de los textos teóricos donde se evalúa y constata el protagonismo que posee cada autor en la creación del canon genérico. De la misma forma que los componentes característicos del modelo no necesitan tener una correspondencia objetiva en la obra individual, tampoco la autoridad de la que se pretende haber extraído esos componentes necesita atestiguar su presencia en el texto para probar su estatura como referente canónico del género. Se da por lo tanto una correspondencia entre la lectura parcial que la crítica hace de las *Ejemplares* para extraer un conjunto de elementos temático-formales acordes con la poética del género y la que realiza sobre las producciones contemporáneas cuando decide asignarles el marbete genérico.

A partir de esta aclaración resulta fácil entender cómo el papel que desempeña la autoridad difiere notablemente en los géneros de clase genealógica y en los de clase analógica. Mientras en los primeros la influencia de los clásicos puede y debe ser corroborada por marcas objetivas en el texto, en los analógicos su incidencia sólo es relevante en la gestación del modelo ideal. Ningún ejemplo mejor para ilustrar estas dos maneras de desempeñar el papel de autoridad que la doble influencia de Cervantes sobre la novela y la Novelle. Como autor de *El Quijote*, el magisterio de Cervantes sobre la novela moderna se verifica a través de relaciones probadas de préstamo e influencia. Tras haber inspirado el auge de la novela humorística inglesa, Cervantes conoce una extraordinaria recepción en el romanticismo alemán convirtiéndose en referente ineludible ya para la novela de formación. La huella cervantina se hace explícita tanto en el *Tristan Shandy* como en el *Wilhelm Meister* gracias a la presencia de una serie de marcas recurrentes que acreditan su valor de autoridad. Por el contrario en los géneros que, como la Novelle, no se fundamentan en relaciones genealógicas probadas, el peso de la autoridad no se ejerce en el texto, sino en su incidencia en el modelo ideal. En vano se buscará una huella representativa de Cervantes, Boccaccio o Madame du Stäel en aquellos textos que la tradición ha querido considerar Novellen. Su verdadera aportación al género debe probarse exclusivamente en lo que respecta al

modelo ideal, por ser éste el único elemento aglutinador que garantiza la identidad del género. Más revelador aun puede resultarnos el ejemplo de *Rinconete y Cortadillo*. Originalmente traducido al alemán en 1617 y publicado por separado bajo el título *Isaac Winkelfelder und Jobst von der Schneid*, el relato se da a conocer dentro de la popular corriente del *Schelmenroman*. Su pertenencia a la tradición picaresca queda corroborada por la multitud de rasgos temático-estructurales que el texto comparte con los más conocidos títulos del género. Pues bien, su posterior publicación un siglo y medio más tarde junto con el resto de la colección cervantina significa el emplazamiento de la narración dentro de una nueva lógica genérica. El mismo relato que prueba directamente su pertenencia a un género a través de inapelables marcas textuales, necesita recurrir a un modelo ideal para mostrar indirectamente su pertenencia a otro. Podemos colegir de lo afirmado, que a la hora de evaluar la relación entre Cervantes y la Novelle alemana, el método de la comparatística tradicional, basado en la reconstrucción del préstamo a partir de evidencias en forma de marca textual, resulta en cualquier caso improcedente. El valor que pueda concederse al autor español en la gestación del nuevo género sólo puede ser corroborado a partir del uso interesado que se hace de su nombre en la concepción del modelo que fija la identidad del género. Ello no descarta la presencia puntual de relaciones genealógicas entre las *Novelas Ejemplares* y las *Novellen*. Como sabemos, en un mismo texto conviven distintos tipos de lógicas clasificatorias, pero hay siempre una que prevalece sobre las demás. En el caso del presente estudio eso significa que no dejarán de tenerse presente las posibles relaciones genealógicas que descubras los textos cuando éstas resulten plausibles, pero esas relaciones no afectarán a la naturaleza genérica de los textos estudiados.

Las *Novelas Ejemplares* aparecen por vez primera en alemán en 1753 bajo el título *Satyrische und Lehrreiche Erzählungen des Miguel de Cervantes Saavedra* en traducción del francés atribuida a L. C. Conrady.⁵⁸ La colección había disfrutado de una amplia difusión a lo largo de los siglos XVII y XVIII en Francia, conociendo numerosas versiones y reelaboraciones. Una adaptación de *La fuerza de la sangre* al francés se apunta de hecho como una más que probable fuente para *Die Marquise von*

⁵⁸ Juan Givanel Mas, *Catálogo de la colección cervantina*, vol. 1, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1941, pp. 303-304.

O... de Kleist.⁵⁹ Las primeras traducciones directas del español son las de Julius von Soden (1779)⁶⁰ y Dietrich Wilhelm Soltau (1801),⁶¹ especialmente la segunda marca un hito en la popularización de la colección cervantina para la generación romántica y fue, con toda probabilidad, la que manejaron tanto Kleist como Hoffmann. Antes, sin embargo, las *Novelas Ejemplares* habían encontrado ya un lector de privilegio en Lessing, quien proyectó una versión propia de la colección con el equívoco título *Neue Beispiele*, que nunca llegaría a realizar. Las traducciones de Soden y Soltau merecieron juicios encontrados⁶² pero contribuyeron en cualquier caso a una amplia divulgación de la obra. El éxito de la colección cervantina viene acreditado por la posterior aparición de nuevas traducciones en 1810, 1825 y 1826. Los estudios comparatistas clásicos sobre la presencia de Cervantes en Alemania, como los trabajos de J. J. A. Bertrand y Werner Bruggemann, coinciden en asociar el éxito de la colección con la reafirmación del espíritu romántico.⁶³

Así pues, la presencia de *Las Novelas Ejemplares* en el horizonte literario alemán a principios del siglo XIX queda fuera de toda duda y su divulgación al compás del creciente interés por la literatura española puede considerarse suficientemente acreditada. La colección no sólo se lee sino que forma parte de la biblioteca indispensable del lector culto y el mismo Goethe no deja de confesar el agrado que encontró en su lectura.⁶⁴ La existencia de relaciones localizadas de préstamo e

⁵⁹ Ver II - 1. 1.

⁶⁰ *Moralische Novellen des Miguel de Cervantes Saavedra, Verfasser des Don Quixotte. Zum erstenmal aus dem Originale*, Juan Givanel Mas, *Catálogo de la colección cervantina*, vol. 1, op. cit., pp. 378-380.

⁶¹ *Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*, Juan Givanel Mas, *Catálogo de la colección cervantina*, vol. 2, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1943, pp. 74-75.

⁶² Ver J. J. A. Bertrand, *Cervantes en el país de Fausto*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1950, pp. 69-76.

⁶³ J. J. A. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*, Libraire, Félix, Paris, 1914 y *Cervantes en el país de Fausto*, op. cit., Werner Bruggemann *Cervantes und die Figur des Don Quijote*, op. cit. Estos libros, y muy especialmente el último, son acreedores de todo el mérito que cabe conceder a una empresa pionera. Es cierto que en ellos abundan tanto las imprecisiones como los juicios un aventurados, pero no lo es menos que medio siglo después ese ámbito de las relaciones literarias hispano-germánicas permanece en muchos aspectos emplazado en la misma indeterminación. Sigue pendiente, por ejemplo, un cotejo exhaustivo tanto de las traducciones del francés como de las del español que permita dilucidar con precisión las condiciones desde la que accedieron al texto los autores y formularon sus juicios teóricos los críticos. En su tesis doctoral Blanca Ruiz Barrionuevo (*Las Novelas Ejemplares en el romanticismo alemán. La "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" de E.T.A. Hoffmann*, op. cit.) constata también la laguna. Sirva esta indicación sólo para remarcar que si el presente trabajo no adopta un planteamiento comparatista al uso no es porque no es la que mejor se adecua a su objetivo, no porque considere esa vía agotada o estéril.

⁶⁴ J. J. A. Bertrand, *Cervantes en el país de Fausto*, op. cit., p. 58.

influencia con creadores del momento resulta en cierto grado inevitable tal y como demuestran los casos mencionados más arriba. Este trabajo no dejará de destacar dichas relaciones cuando las juzgue pertinentes y significativas, pero como ha ya ha debido quedar claro, no las considera determinantes desde una perspectiva genérica. En este sentido, la huella cervantina debe evaluarse en su aportación al surgimiento de un modelo arquetípico que sustente la identidad del género. Se ha señalado ya que esa huella sólo puede entenderse desde la óptica de una determinada lectura de las *Novelas Ejemplares* que armonice la heterogénea colección de Cervantes con el nuevo ideal genérico. El mismo Werner Brüggermann nos ofrece alguna pista en esa dirección cuando interpreta las *Ejemplares* a la luz de la teoría de Schlegel. Si desde el punto de vista de la comparatística tradicional este proceder sería susceptible de crítica, el enfoque que impone la consideración de la *Novelle* como género analógico lo vuelve especialmente oportuno. Brüggermann prolonga consecuentemente sobre las *Ejemplares* la distinción entre *Novellen sinnbildlich-darstellenden* y *witzig-verkleidenden* apuntada por Schlegel:

Cervantes *La fuerza de la sangre* ist wie etwa der *Celoso Extremeño* und *La española inglesa* Muster der im genannten Sinne sinnbildlich-darstellenden Form der *Novelle*, der bis auf zwei Ausnahmen auch seine anderen *Novellen*, wenngleich nicht immer in gleich strenger und reiner Form zugeordnet sind.⁶⁵

Poco antes había concretado esta afirmación al referirse a la deuda de Kleist con Cervantes: "Im einzelnen sind die *Novellen* Kleists denen des Cervantes z.B. in der Genauigkeit des schlichten Berichtes, der Objektivität der Darstellung und dem distanzierten Stil des Spaniers verpflichtet". En su comparación, Brüggermann mide la presencia de Cervantes en Kleist a través de las categorías introducidas por Schlegel y partiendo, por tanto, de un planteamiento teórico ajeno al análisis contrastivo de los elementos textuales que comparten ambos autores. Los conceptos acuñados por la teoría del XIX son "reconocidos" en los relatos de Kleist y Cervantes dando así pie a una analogía entre los textos cuyo último fundamento es un modelo teórico interpuesto entre los relatos. De ese modo, Brüggermann puede establecer un paralelismo estructural entre *La fuerza de la sangre* y *Die Marquise von O...*, afirmando la presencia de dos *Wendepunkte* en ambas y su común orientación a la expresión indirecta de la subjetividad valiéndose, eso sí, de medios distintos. Las razones que

⁶⁵ Werner Brüggermann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote*, op. cit., p. 205.

aduce Brüggemann para considerar *La fuerza de la sangre* una Novelle *sinnbildlich-darstellend* resultan inapelables una vez aceptada la naturaleza analógica de la Novelle. Resulta más problemática su pretensión de que también el segundo tipo de Novelle postulado por Schlegel, el *witzig-verkleidende*, encuentra eco en la moderna Novelle alemana:

Es ist nun merkwürdig zu sehen, wie diese von Cervantes meisterhaft vorgebildete witzig-verkleidende Darstellung in dem an Spannungen reichen Raum der Romantik aufgenommen wird und sich nun, nachdem das Cervantinische Werk zunächst ausgleichend und versöhnt gewirkt hatte, mit dem aufbrechenden Nihilismus verbindet.⁶⁶

Brüggemann pretende ver continuada esta tradición en obras como *Nachtwachen des Bonaventura*, donde, a falta de una estructura argumental claramente reconocible, el *Wendepunkt* se quiere ver en el desenmascaramiento de la realidad por medio de la ironía: "Die Wendepunkte in der witzig-verkleidenden Novellenart aber beziehen sich auf die Ironie des Dichters, der in der Einkleidung des Narren und der Maske der unvernünftigen Kreaturen der Wahrheit lachend ihren Raum schafft".⁶⁷ Si esta afirmación resulta insostenible no es ni por lo forzado de la analogía ni por la imposibilidad de verificar sus términos -desde esos parámetros es igual de infundada la aplicación de la estructura *sinnbildlich-darstellend* en un texto como *Die Marquise von O.*- sino porque la afirmación de una Novelle *witzig verkleidend* carece de reconocimiento entre los testimonios teóricos que acreditan al modelo ideal y conforman la identidad del género. Dicha identidad se reafirma de manera continuada a lo largo del siglo en la preeminencia del relato *sinnbildlich-darstellend*, construido en torno a un suceso central inaudito, dotado de una estructura articulada en puntos de inflexión y orientado a la expresión indirecta de la subjetividad creadora. Cuando la crítica normativista del siglo XX de por supuesta la existencia de un modelo cervantino de la Novelle lo hará también asumiendo tácitamente la identificación del relato cervantino con este modelo.

De todo lo afirmado puede colegirse la idoneidad de un análisis contrastivo entre *La fuerza de la sangre* y sus ecos en la Novelle moderna sobre la base de un modelo meta-textual, respaldado por el conjunto de testimonios teóricos sobre los que se

⁶⁶ *Ibidem*, p. 209.

⁶⁷

levanta la entidad del género. Lejos de ofrecer una panorámica limitada acerca de un nexo relacional aislado tal y como sucede en los estudios comparativos tradicionales, el análisis contrastivo de estos relatos servirá para revelar la constitución interna del marbete genérico y poner en evidencia su modo de funcionamiento. Al relacionar a los autores alemanes con su teórico maestro, el estudio no hace sino sacar a la luz la naturaleza analógica de las relaciones en que se funda el término *Novelle*. En ese complejo de relaciones *La fuerza de la sangre* se propone como texto ejemplar, como la más cercana realización del modelo ideal y el arquetipo al que una y otra vez se regresará en el estudio de los restantes relatos. Precisamente para subrayar esta función ejemplar el procedimiento seguido en su examen no diferirá del que se empleará en los otros textos. Tras aislarse mediante un análisis inmanente los rasgos más característicos de la instancia narrativa, se situará el relato de Cervantes a la luz del modelo ideal para deducir la variante que ofrece de su realización. De acuerdo con lo expuesto en la primera parte, ello equivale a constatar por una parte la presencia de peripecia y reconocimiento, de *Wendepunkt* y *Pointe* en la estructura formal, y por la otra a verificar de qué modo y con qué resultados busca el relato la representación realista de un suceso inaudito.

I. EL TEXTO EJEMPLAR.
LA FUERZA DE LA SANGRE: EL NARRADOR TOTAL

Durante un paseo en compañía de sus padres Leocadia es raptada por Rocoldo y conducida a la alcoba de éste para ser violada mientras se encuentra inconsciente. Al volver en sí repudia a su agresor y exige ser liberada, a lo que Rodolfo sólo accede tras asegurarse de que no llega a ver su rostro. Leocadia consigue no obstante retener algunos detalles de la habitación y llevarse consigo a escondidas un crucifijo. Al conocer lo ocurrido sus padres le instan a guardar en secreto el suceso para preservar su buen nombre. Poco tiempo después, cuando comienzan a manifestarse los síntomas de un embarazo, los padres disponen que se haga pasar el nacimiento del niño por la adopción de un sobrino. Entretanto, aleccionado por su padre, Rodolfo marcha a Italia en busca de aventuras. Siete años más tarde, Luisico, el hijo de Leocadia, es accidentalmente atropellado por un caballo. Conmovido por el parecido físico que guarda con su hijo, un anciano lo recoge para atenderle en su casa. Cuando Leocadia acude a socorrerle, reconoce enseguida la habitación donde Luisico se repone como la alcoba en la que ella estuvo reclusa. Tras escuchar el testimonio de Leocadia y reconocer el crucifijo que les muestra, los ancianos se persuaden de que son los abuelos del niño y rápidamente ultiman el regreso de Rodolfo bajo el pretexto de que le han encontrado esposa. Todo queda dispuesto para que la aparición por sorpresa de Leocadia en una cena organizada por los padres de Rodolfo cautive a éste hasta el extremo de desearla antes que a ninguna otra como esposa. La impresión provocada por el reencuentro provoca sin embargo un desvanecimiento en Leocadia que está cerca de terminar siendo fatal. Milagrosamente la mujer se recupera en brazos de Rodolfo con la honra ya recuperada y poco después se festeja la boda de la pareja.

El tratamiento que recibe el motivo del embarazo inconsciente en *La fuerza de la sangre* se concreta fundamentalmente en dos dimensiones, una social y otra metafísica. La dimensión social del relato toma protagonismo a partir del tema de la honra. La familia de Leocadia pertenece a la baja hidalguía que sólo cuenta ya con su linaje

como signo distintivo frente a la nobleza adinerada que representa la familia de Rodolfo. Los privilegios de que goza Rodolfo le confieren la suficiente sensación de impunidad como para cometer un crimen sin reparar en sus consecuencias al modo del Don Juan de Tirso. Consumada la violación la familia de Leocadia se confronta con la necesidad de salvaguardar su buen nombre, un buen nombre cuya restitución sólo pasa por la consagración del vínculo matrimonial con Rodolfo y la reincorporación de Leocadia y su familia al margen social amparado por la honra.¹ El juego de la fama se somete no obstante a la maquinara que propicia mediante una alambicada combinación del azar el desenlace feliz. La dimensión social está por tanto supeditada a la teológica, pues sólo la predestinación divina permite la postrera restauración del orden roto. Las líneas finales del relato no hacen sino sintetizar la coincidencia entre la dimensión social y la religiosa: "...permitido todo por el cielo y por la *fuera de la sangre*, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico."²

Huelga decir que esta transparente correspondencia entre la teleología general que conduce la trama y los acontecimientos concretos que padecen los personajes estará ausente en las versiones modernas del motivo, incluso en las más ingenuas e idealizantes. Su condición necesaria no es sólo de orden ideológico, sino sobre todo técnico. Además de apoyarse en una visión del mundo sometida a la voluntad de un plan divino, el relato necesita entregar sus riendas a un narrador cuyas facultades ilimitadas reflejan y emulan las del demiurgo. Un narrador autorizado para moverse con total libertad por el espacio de ficción y conducir a su gusto al lector hasta la resolución del enredo que plantea la trama, un narrador, en definitiva, en el que ya no podrán confiar los autores modernos al retomar el motivo. Siguiendo las pautas marcadas en la primera parte, el análisis comenzará localizando los principales rasgos estructurales que caracterizan el relato de Cervantes para a continuación proyectar sobre el mismo el modelo ideal del género en su ya estipulada acepción. Por último, se destacará cómo la narración concreta una determinada concepción de la verosimilitud sobre la que Cervantes levanta su universo narrativo y que se basa antes en la ilusión del efecto que en el modo de reproducir la realidad extra-textual.

1

al tratamiento del honor. Para Amezúa y Mayo el honor en Cervantes se identifica antes con la virtud que con su reconocimiento social a través de la honra. En otro autor la pérdida de virginidad de Leocadia habría impedido necesariamente el feliz final de la historia y supuesto incluso su muerte.

2

1. 1. El narrador total

Concurren en *La fuerza de la sangre* los principales rasgos caracterizadores de la narrativa cervantina. El lector se da aquí cita con el contador de historias que somete su arte en primer lugar a la obligación de seducir y atrapar con su relato. La presencia mediadora que refiere los sucesos despliega todas sus dotes y habilidades para suspender el crédito del destinatario sin dejar de señalar la distancia respecto a la materia referida. Tras la aparente espontaneidad del narrador descubrimos una compleja trabazón estructural que mide con meticulosidad el efecto de cada recurso empleado. En la dimensión totalizadora de esa voz, en la mirada que proyecta sobre el relato y en la disposición temporal del mismo se concentran los elementos identificativos de una escritura que, como veremos más adelante, apunta por encima de todo a la sugestión de una realidad poética determinada.

1. 1. 1. *El Verbo creador.*

Uno de los recursos más celebrados de *El Quijote* consiste en la cuidada intercalación de niveles narrativos que el narrador inserta entre el lector y la historia de Alonso Quijano. La yuxtaposición de fuentes e instancias transmisoras funciona como garante de la distancia que el relato hace prevalecer entre la materia novelesca y el receptor. Las crónicas, testimonios y manuscritos encontrados que deberían atestiguar la veracidad de lo referido terminan gracias a su acumulación invitando al escepticismo. El propósito de Cervantes es como se sabe la parodia de procedimientos más o menos tipificados, su novela demuestra que el verismo de lo narrado no puede apoyarse sólo en la apelación a una determinada fuente que se tiene por cierta. De este modo, las instancias transmisoras que se interponen entre lector e historia terminan revelándose como el juego de una instancia mediadora que se complace en mostrar su control de todos y cada uno de los resortes de la fábula. Desde su posición de dominio el narrador no sólo no oculta la falacia del supuesto testimonio, sino que subraya su papel demiúrgico en la representación del mundo ficcional. Por muy moderna que hoy juzguemos esta actitud el propósito general del siglo XIX irá justamente en la

dirección opuesta negando la legitimidad de este narrador total. Los textos que más adelante analizaremos reflejan la tendencia hacia la reducción de la distancia mediadora entre lector e historia y la limitación de los atributos del narrador. La mutación histórica de la instancia narrativa no afecta como hemos reiterado ni a la identidad del género ni a la pertenencia genérica del texto, pero sí a la mirada que el narrador proyecta sobre el relato y por consiguiente al tratamiento concreto que recibe el motivo del embarazo inconsciente, razón por la que destacamos este rasgo identificativo de la entidad narradora por encima de cualquier otro.

Aunque en *Las Novelas Ejemplares* el juego de los filtros narrativos no se da con la misma intensidad que en *El Quijote*, varios de los relatos reproducen la imposible superposición de instancias mediadoras. Mientras el *Coloquio de los Perros* no es sino la transposición del sueño que refiere un personaje de otra narración (el licenciado de *El casamiento Engañoso*), toda la primera parte de *El amante liberal* se presenta en forma de diálogo como el relato que hace de sus desventuras el cautivo Ricardo. En ambos casos la mediación de las instancias transmisoras no hace sino ratificar la distancia que mantiene el narrador entre el discurso y su destinatario. La distancia es atributo elemental del narrador demiúrgico que configura para el lector una visión completa y cerrada del mundo ficcional. Bajo el disfraz del cronista que rescata un manuscrito perdido o del testigo que recompone un hecho del pasado, el narrador total se instala como autoridad que controla y manipula a su antojo todos los hilos y resortes de la narración. En los dos relatos de la colección mencionados la supuesta parcialidad del testimonio es reiteradamente desmentida por una voz que se mueve con total libertad desplegando a placer todos los dispositivos de sugestión a su alcance. En ambos casos el relato se desarrolla ignorando las limitaciones que deberían imponer sus condiciones de transmisión. En *La fuerza de la sangre* esa contradicción se vuelve especialmente relevante debido al uso particular que el relato hace del marco narrativo.

La fuerza de la sangre es la única de las seis narraciones analizadas en el presente trabajo que presenta un marco, aunque éste no coincida con la idea del marco conversacional que la teoría decimonónica de la Novelle asocia al género, sino que se reduce a la demarcación de dos niveles narrativos diferenciados. Tal demarcación no se hace explícita desde el arranque del relato, donde la voz del narrador irrumpe como

la instancia anónima ajena al desarrollo de los acontecimientos propia del relato tradicional. Dicha instancia no tarda sin embargo en denotar indirectamente su posición respecto a los hechos narrados y de ese modo atestiguar la existencia de un marco externo a la historia pero relacionado con ella. Apenas presentado el grupo de jóvenes nobles liderado por Rodolfo que acechan a la familia de Leocadia el narrador debe hacer un inciso al nombrar a su cabecilla: "Este caballero pues -que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo-...". La indicación evidencia que la entidad narradora habla desde un nivel lo bastante relacionado con el de los hechos relatados como para que el buen nombre de Rodolfo y su familia merezca todavía ser preservado. Se trata de un punto temporal posterior al de la fábula, pero no tan distante en el tiempo y en el espacio como para que la mención de sus protagonistas pueda pasar del todo desapercibida. De este modo queda establecida la posición desde la que la instancia narrativa refiere la historia como un entorno impreciso vagamente vinculado al entorno en el que se desarrolla la trama.

Esa imprecisa relación entre el nivel interno de la historia y el externo del acto enunciativo (el intradieгético y el extradieгético, según la divulgada terminología de Genette) se confirma de forma puntual en otros lugares del relato antes de verse corroborada definitivamente por el desenlace. Así, al enumerar las razones en las que basa Lecadia el reconocimiento de la casa de su agresor, el narrador aclara: "Finalmente, sacaron a luz la verdad de todas sus sospechas los escalones, que ella había contado cuando la sacaron del aposento tapados los ojos. Digo los escalones que había desde allí a la calle, que con advertencia discreta contó".⁹⁰ La instancia omnisciente se personaliza mediante ese "digo" abriendo el relato al momento y lugar desde el cual se enuncia. Se trata, como es sabido, de una argucia más que habitual en Cervantes, que no necesita recurrir a una explicación plausible que dé coherencia al punto de vista adoptado. El recurso pretende transmitir la impresión de que el relato llega al lector a través de una entidad mediadora de cuya competencia y conocimientos depende la transmisión de los hechos. Surge así una suerte de contradicción entre la supuesta omnisciencia de la voz conductora y la parcialidad de su sujeción a un punto determinado, una contradicción que, lejos de resentir la consistencia del mundo ficcional, es la particular marca de identidad de la verosimilitud cervantina. La

credibilidad de lo narrado se afianza precisamente en el doble carácter de una instancia narrativa que se quiere omnipresente sin dejar de marcar sus limitaciones. En *La fuerza de la sangre* esas limitaciones se dan a entender de la forma más imprecisa, apuntando a la existencia de un marco presente desde el que la mirada del narrador recompone lo sucedido. Sólo en la conclusión del relato esta perspectiva llega a hacerse explícita:

Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad de este cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y ahora viven, estos dos venturosos desposados, que muchos y felices años gozaron de si mismos,...³

En este final, tan propio del cuento tradicional de raíz popular, la demarcación entre ambos niveles narrativos se confirma al tiempo que es superada. El tiempo del relato se prolonga hasta unirse al presente del acto narrativo anulándose la distancia entre ambos niveles y alcanzando de forma momentánea, con el adverbio “agora”, la simultaneidad con el momento desde el que se enuncia la historia. La alteración de la distancia entre el nivel externo de la enunciación y el interno del relato (metalepsis) sirve para dar al fin contorno al marco presentativo del relato. La voz narrativa se afirma así como puente transmisor entre una dimensión temporal que quiere implicar al lector y otra distanciada pero no emancipada de ese presente. Es el narrador de la tradición cuentística que se quiere único conocedor de unos hechos aunque remotos no ajenos al presente de la enunciación, el que alterna un conocimiento casi ilimitado de las causas y efectos con la imprecisión que impone la distancia temporal. Se verifica en esta clase de narrador como en pocas las implicaciones del falso pretérito épico tal y como lo plantea Käte Hamburger en *Logik der Fiktion*:⁴ bajo la apariencia de una representación retrospectiva el lector es situado en el acontecer inmediato de los sucesos y la supuesta reconstrucción de la fábula desde la posterioridad se revela ilusión.

Además de por su posición, la voz se caracteriza por la alternancia de varias funciones. Junto a la puramente narrativa, subrayada en una historia donde el rápido

3

4

encadenamiento de sucesos se impone a los remansos descriptivos, la función ideológica o emotiva se manifiesta en los comentarios de cariz moral o proverbial con la intención, bien de hacer de los acontecimientos ejemplos de leyes generales que rigen los fenómenos, bien de dar cuenta del veredicto del narrador sobre lo que está siendo contado; "...y como la insolencia que con Leocadia había usado no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, del cual nunca nace el verdadero amor, que permanece, en lugar del ímpetu, que se pasa, queda si no el arrepentimiento, a lo menos una tibia voluntad de secundarle".⁵ Por último, la función comunicativa se deriva de la situación planteada en el citado final del relato, cuando el texto apela directamente a su destinatario pretendiendo certificar mediante testigos la veracidad de lo contado. Tanto en lo que respecta a la complementariedad de sus funciones como en lo que se refiere a la posición adoptada respecto a la materia diegética, el narrador certifica cual es su principal rasgo identificativo: la voluntad de acentuar una actitud mediadora entre la fábula y su destinatario, de reafirmarse como necesaria instancia transmisora de los hechos y, lejos de camuflar su presencia, fundamentar en ella la credibilidad de lo contado.

1. 1. 2. *La mirada de Dios*

El mismo fenómeno se pone también de manifiesto en el uso variable que el relato hace de la perspectiva. Si bien es un rasgo fundamental de cualquier narración el que su interés dependa del grado en el que el narrador nos permite ser partícipes de lo que sucede, en el caso de Cervantes ese factor se acentúa hasta condicionar todo el avance del relato. En principio, el narrador de *La fuerza de la sangre* entra en la tradicional denominación de omnisciente o *allwissend*. Dicha omnisciencia se manifiesta;

-En la elección de un punto de vista por parte del narrador que supera toda focalización fija. Su modo de referirse a los personajes presupone una visión panorámica ilimitada y su punto de vista pasa con igual libertad de un personaje a otro como de Toledo a Italia. Del mismo modo que no conoce límites espaciales, las

5

anticipaciones a la trama muestran que tampoco los tiene temporales. El narrador gobierna la materia que trata tanto horizontal como verticalmente y la va transmitiendo al lector en la medida y el grado en que le interesa

-En las menciones directas al estado de ánimo y las motivaciones de cada personaje. La interioridad es desvelada tanto por el narrador como por los propios actantes sin que se den contradicciones entre una y otra versión. La imagen que de sí misma ofrece Leocadia en su largo parlamento cuando se defiende de Rodolfo coincide punto por punto en sus principales elementos caracterizadores con la que presenta el narrador (virtud e inocencia combinada con madurez prematura). Las razones que Rodolfo desarrolla ante su madre para argumentar por qué prefiere una esposa hermosa a una rica deben ser tenidas por tan sinceras como si el mismo narrador las enunciara por él. La idea en definitiva que se transmite de los personajes carece de dobleces y alumbra desde el principio la totalidad de su carácter hasta sus últimas implicaciones.

La focalización omnisciente no se transgrede a lo largo del relato en el sentido de que el narrador calle algo que sepa un personaje. Sin embargo sí omite o dosifica información con el fin deliberado de provocar la sorpresa, esto es, en los momentos de reconocimiento que acompañan los giros de inflexión de la trama.⁶ Así ocurre con los padres de Rodolfo, cuya identidad no es revelada en el momento en que aparecen en escena con el accidente de Luisico, ni tras su encuentro con los abuelos de este, sino sólo cuando Leocadia reconoce en su casa la habitación donde sufrió reclusión. No puede hablarse de paralepsis en el sentido que atribuye Genette a esta figura,⁷ es decir, cuando se silencia algo que conoce el personaje con el fin de mantener la tensión de la historia. Sencillamente la instancia narrativa prefiere no descubrir una parte sustancial de los hechos hasta que el personaje afectado se confronta a ellos para de ese modo identificar su reacción con la del lector. Esta dosificación informativa se traduce en una reducción del foco, fundido momentáneamente con la mirada del personaje. Así, la habitación de Rodolfo sólo existe en la medida en que llega a ser vista por Leocadia. El aspecto de la alcoba no es descrito ni antes ni después de que ella la pise, y sí

6

Universidad de Castilla -La Mancha, *Cervantistas en La Mancha*, Universidad de Castilla - La Mancha, Agepsa, Ciudad Real, sin año de publicación, pp. 28-39.

7

minuciosamente en el momento en el que la luz de la luna le permite durante el cautiverio distinguir sus detalles. De igual manera, el reconocimiento posterior de la habitación es un claro momento de “vision con” o “focalización interna”:

Admirados quedaron de tanta cristiandad los abuelos; pero la madre quedó más admirada, porque, habiendo con las nuevas del cirujano sosegado algún tanto su alborotado espíritu, miró atentamente el aposento donde su hijo estaba y claramente por muchas señales conoció que aquella era la estancia donde se había dado fin a su honra y principio a su desventura. Y aunque no estaba adornada de los damascos que entonces tenía, conoció la disposición de ella, vio la ventana de la reja que caía al jardín. Y por estar cerrada a causa del herido preguntó si aquella ventana respondía a algún jardín, y fuele respondido que sí; pero lo que más conoció fue que aquella era la misma cama que tenía por tumba de su sepultura, y más, que el propio escritorio sobre el cual estaba la imagen que había traído se estaba en el mismo lugar.⁸

El momento en que se produce la identificación del lugar está psicológicamente seleccionado. Para que se produzca Leocadia tiene que llegar a la habitación y además reponerse de la conmoción que le ha provocado el accidente de su hijo. Durante un rato el susto le impide ser consciente del lugar en el que se encuentra, y sólo cuando el peligro ha pasado para Luisico se permite mirar a su alrededor y preguntarse donde está. El proceso que tiene lugar en Leocadia no es explicitado por el texto pero puede inferirse simplemente del hecho de que el narrador decida mencionar el reconocimiento de la habitación después del examen médico y no antes. Mediante esta sencilla alteración del orden expositivo su mirada se ciñe a la del personaje y limita a ambas la información que recibe el lector. Así pues, la disposición de los elementos constitutivos del relato no sólo condiciona como es lógico el acercamiento del lector a la historia, sino que además provoca su momentánea y en buena medida inconsciente identificación con la mirada de un personaje.

La reducción del foco narrativo se concentra fundamentalmente en los momentos estructuralmente decisivos en la evolución de la trama, relacionados con la averiguación y el reconocimiento de la naturaleza de los acontecimientos por parte de los personajes. Es en estos instantes donde el relato interrumpe su visión panorámica de los acontecimientos para hacer que el lector sea testigo de la revelación a través de

sus protagonistas. Cuando Luisico es atendido por un hombre tras haber sufrido el accidente, el desconocido es presentado como "un caballero anciano que estaba mirando la carrera". Deberemos esperar a que Leocadia reconozca la casa del caballero para comprobar que en realidad se trata del padre de Rodolfo y ello pese a que el relato ya le había mencionado anteriormente con ocasión de la marcha de Rodolfo a Italia. El artificio consiste pues en fingir un desconocimiento para preparar y potenciar el momento de la averiguación. El efecto sorpresivo de los encuentros que los relatos de Cervantes toman de la tradición de la novela bizantina necesita preservar el efecto de la incógnita para resultar efectivo y ello aun a costa de ser incongruente con la perspectiva narrativa asumida de antemano.

Algo distinto es el caso del segundo reconocimiento que tiene lugar en el relato y que se produce con el encuentro final entre Leocadia y Rodolfo. La familia de Rodolfo ha preparado cuidadosamente sin que su hijo lo sepa la cena que debe culminar en el compromiso de la pareja. En esta ocasión los hechos a desvelar son conocidos ya de antemano, después de que Leocadia y los padres de Rodolfo hayan aclarado lo sucedido, siendo Rodolfo el único que debe pasar de la ignorancia al reconocimiento. La alteración informativa que tenía lugar en el caso anterior carece pues aquí de sentido al estar ya el lector al tanto de los lazos que unen a los personajes. Y sin embargo no puede dejar de señalarse lo insólito de la aparición de Leocadia en la última escena:

Sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasiado rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellos se entretejían turbaban la luz de aquellos que la miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío. Traía de la mano a su hijo, y delante della venían dos doncellas alumbrándola con dos velas de cera en dos candelabros de plata.⁹

En el momento de entrar en la habitación la figura femenina es la protagonista que hemos acompañado durante toda la narración, pero, apenas llega hasta los comensales, lo deslumbrante de su aspecto provoca que su imagen sea descrita desde el efecto que produce en "aquellos que la miraban" y, más exactamente, desde la única persona que, además de ignorar su identidad, cree estar viéndola por primera vez y al hacerlo la

9

juzga como "de gentil disposición y brío". Una vez más, el foco narrativo se sitúa en el personaje que se dispone a experimentar la conmoción del descubrimiento y con ello la resolución de la trama. Constatamos pues, dentro de la omnisciencia del narrador propia del relato tradicional, una voluntad por graduar la misma en la medida en que se dosifica la información reduciendo momentáneamente el foco.

1. 1. 3. *El tiempo de Cronos*

Los eclipses de la omnisciencia en favor de la mirada individual vienen acompañados, como no puede ser de otra manera, de una ralentización en el avance de la historia. El ritmo apresurado del cronista se demora sobre todo en estos instantes de intercesión que inciden a un tiempo en la evolución de la historia y en el desarrollo de los personajes cuya interioridad se revela. La estructura temporal del relato está pues también determinada por los momentos de reconocimiento, que funcionan como ejes vertebradores de la trama. Tal y como ya señalara en su momento Guillermo Díaz Plaja,¹⁰ dentro de las *Ejemplares* pueden distinguirse fácilmente los relatos que priorizan la organización espacial y los que obedecen sobre todo a una organización temporal. Díaz Plaja situaba como es lógico *La fuerza de la sangre* entre estas últimas y establece además una subdivisión entre las narraciones que arrancan con una introducción y las que lo hacen como es aquí el caso *in media res*.

La historia que cuenta *La fuerza de la sangre* abarca los siete años de vida de Luisico, si bien la acción se concentra en la noche de la violación y la del postrer reencuentro entre Rodolfo y Leocadia. Entre ambas noches el crecimiento de Luisico permite marcar la elipsis central del relato "Con este aplauso de los que le conocían y no conocían, llegó el niño a la edad de siete años".¹¹ La narración sigue un orden lineal en el tiempo, el de la vida de sus protagonistas, y sólo existen referencias al pasado en boca de los mismos cuando se trata de hechos ya acaecidos que contribuyen a aclarar el presente, como por ejemplo la explicación que Leocadia y Estefanía dan a los padres de Rodolfo para recomponer la cadena de acontecimientos que envolvió la concepción

¹⁰

¹¹

de Luisico. No puede pasarse sin embargo por alto el que, sin alterar la linealidad del relato, sí se den anticipaciones más o menos directas de lo que está por suceder. En algunos casos pueden interpretarse como recursos formularios que el narrador utiliza para potenciar el suspense, como ocurre en el modo de introducir a la familia de Leocadia:

Con la seguridad que promete la mucha justicia y bien inclinada gente de aquella ciudad, venía el buen hidalgo con su honrada familia, lejos de pensar en desastres que sucederles pudiese. Pero como las más de las desdichas que vienen no se piensan, contra todo su pensamiento les sucedió una que les turbó la holgura y les dio que llorar muchos años.¹²

Menos convencional y más enigmática es la prolepsis que acompaña al gesto de Leocadia antes de abandonar el cuarto donde ha sido violada ("En un escritorio, que estaba junto a la ventana, vio un crucifijo pequeño, todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo."¹³), donde Leocadia parece penetrar el destino anticipando el decisivo papel que desempeñará el crucifijo como prueba material del reconocimiento. Estas alteraciones en la serie ordenada de acontecimientos de la historia buscan una vez más provocar una calculada sugestión en el lector conduciendo su atención. Con sus anticipaciones el narrador-cronista vuelve a dejar constancia de una posición mediadora en la transmisión del relato: el conocedor de los sucesos pasados es libre de darlos a conocer en el orden y desde la perspectiva que más le convenga. Tal libertad es evidentemente constitutiva de toda forma de escritura ficcional, dado que siempre existe un gesto arbitrario de selección que antecede al arranque del discurso. Lo que singulariza a la escritura cervantina es la voluntad de hacer alarde de esa posición mediadora y explotar todos sus recursos con el fin de inducir, como comprobaremos, una determinada impresión de verosimilitud. Anticipando desde el arranque el cariz que van a tomar los acontecimientos ("les sucedió una que les turbó la holgura y les dio que llorar muchos años"¹⁴), el narrador produce la impresión de que se limita a recuperar algo ya decidido, de que el objeto al que se acerca su imaginación no es un producto de su imaginación, sino un acontecimiento real que el escritor se limita a

¹²

¹³

¹⁴

Ibidem, p. 14

Ibidem, p. 15

Ibidem, p. 14

revivir. Por otra parte, no resulta difícil apreciar cómo uno de los más efectivos recursos de los que cuenta la voz del narrador una vez instalada como entidad mediadora, consiste precisamente en adelgazar esa mediación para acercar al lector y al personaje. Así, la misteriosa intuición de Leocadia al tomar el crucifijo ("llevada de un oscuro designio suyo"¹⁵), apunta, como sucedía con las alteraciones del foco narrativo, a la identificación psicológica con el personaje. Tras estos movimientos se adivina el intento de aminorar el filtro de la instancia narrativa en los momentos de mayor trascendencia para subrayar su efecto y potenciar su capacidad de sugestión.

En el mismo sentido debe entenderse la alternancia entre sumario y escena que jalona la narración. Dicha alternancia afecta como es sabido a lo que Genette llama la duración del tiempo narrativo.¹⁶ En la escena el tiempo de la historia tiende a equipararse al del relato entendiendo por el primero la cantidad de tiempo transcurrido en el mundo ficcional y por el segundo la cantidad de tiempo empleado en su lectura. Es sobre todo en el diálogo y el monólogo donde esa proximidad se hace más explícita dado que el tiempo que necesitan los personajes para pronunciar las palabras es aproximadamente el mismo que el de su lectura.¹⁷ En los pasajes escénicos, donde el diálogo cede paso a los momentos descriptivos o la interiorización de los personajes, la aproximación entre el tiempo de la lectura y el de la fábula resulta menos exacta pero se da igualmente por válida. Por el contrario, en el relato sumario que preside *La fuerza de la sangre*, el tiempo del relato es siempre marcadamente inferior al de la historia (que abarca los siete años de vida de Luisico). La mirada panorámica del narrador salta de un acontecimiento a otro seleccionando los que son pertinentes para el desenlace de la trama y omitiendo los largos segmentos que en nada afectan a su desarrollo. La voz narrativa que venimos caracterizando por su poderosa vocación mediadora se siente especialmente a gusto discurriendo en esta forma distendida de

¹⁵

¹⁶

¹⁷

reconocimiento (Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, vol. 2, op. cit., pp. 161-162, 162-163 y 168). Cuando alguien toma la palabra para justificarse, para exponer los móviles vitales que le posicionan de cara a lo que sucede. Así ocurre con Leocadia (*Ibidem*, pp. 150 y 151), con sus padres (*Ibidem* pp. 155-156) y con Rodolfo (*Ibidem*, p. 165) y nuevamente con Leocadia en la frase que cierra la novela remarcando su simetría (*Ibidem*, p. 170).

tiempo. No obstante, el relato escénico hace su aparición en momentos señalados del relato como pone de manifiesto el siguiente esquema.

I. Primera noche

- 1-Sumario: Secuestro (147-149).
- 2-Escena: Alcoba (150-153).
- 3-Sumario: Liberación (153-154).
- 4-Escena: Reencuentro con padres (154-156).
- 5- Sumario: Marcha de Rodolfo, embarazo y nacimiento de Luis (156-158)

II Interludio

- 6-Elipsis: Luisico cumple siete años): (158).
- 7-Escena: Accidente, casa de los ancianos (158-160)
- 8- Elipsis: Recuperación de Luisico en treinta días(160-161)
- 9- Escena: Reconocimiento de Leocadia y los padres de Rodolfo (161-163)

III. Segunda noche

- 10-Elipsis ("dos y doce y siete días"): Regreso de Rodolfo (163).
- 11- Sumario: Preparación de la velada (163-164)
- 12-Escena: Rodolfo y su madre (164-166).
- 13-Escena: Cena y reconocimiento final (166-170).
- 14- Sumario: Final (170-171)

La disposición evidencia la clara simetría estructural, el relato se organiza en torno a tres dobles escenas, ubicadas en la noche del secuestro, el accidente de Luisico que propicia el encuentro de sus abuelos con Leocadia y la noche del encuentro final con Rodolfo. Es decir, las tres partes que nos muestra la disposición temporal se identifican, la primera, con el suceso que rompe el orden inicial y las dos siguientes con los dos reconocimientos encaminados a restaurarlo. Los fragmentos en los que el sumario cede paso a la escena coinciden pues con los momentos decisivos para la resolución de la trama: la noche de la violación, el accidente de Luisico y la llegada de Rodolfo. Esta circunstancia tiene desde luego poco de sorprendente y constituye una característica del relato tradicional: la ralentización del tiempo narrativo se reserva a los pasajes con mayor incidencia en la evolución de la fábula y que por tanto deben producir una impresión más intensa en la lectura. En el caso de Cervantes, lo remarcable es que la transición a la escena en estos fragmentos va acompañada de las señaladas alteraciones de voz y perspectiva que redundan en la renuncia puntual a su posición mediadora. La demora del tiempo narrativo y la asunción de la mirada del

personaje se traducen en un claro aminoramiento de la instancia mediadora y un acercamiento momentáneo del lector al presente del relato. Destacable es el hecho de que, aunque la narración no camufla el artificio que evidencian estas alteraciones de la distancia mediadora, de ellas arranca en buena parte el efecto de realidad que produce el relato. El fragmento que mejor lo refleja es la escena central del accidente de Luisico y el posterior reconocimiento en la casa de Rodolfo. El paso inicial del relato sumario al escénico se produce cuando Luisico, personaje al que hasta ese momento sólo se ha aludido desde la distancia, sale a la calle para atender el recado de su abuela. En el trayecto es atropellado por un caballo y socorrido por un caballero desconocido que le atiende en su casa. Ya hemos señalado el cuidado con que se retrasa la identificación del salvador: sólo una vez Leocadia ha reconocido la alcoba donde estuvo reclusa se descubre al abuelo de Luisico. Desde que se produce el accidente hasta que tiene lugar el reconocimiento el foco narrativo pivota sobre distintas perspectivas individuales, empieza con Luisico, continúa con sus abuelos y termina cerrándose con Leocadia, cuyo testimonio completa la imagen de lo averiguado. La secuencia utiliza pues una perspectiva múltiple pero mantiene una determinada distancia apoyándose en el uso del tiempo escénico. El lector asiste al rápido encadenamiento de sucesos y averiguaciones como si la tutela de la omnipresente voz narradora le hubiera abandonado por un trecho, y sólo consumado el reconocimiento recupera el remanso de calma y la distancia panorámica que le permiten gobernar el curso de la narración. Huelga decir que este abandono de la tutela por parte de la instancia mediadora no es otra cosa que una ilusión inducida en relación al conjunto del relato y que a ella apuntan el conjunto de las estrategias autoriales.

Las modificaciones de voz, foco y tiempo que hemos destacado determinan la construcción del mundo ficcional desde procedimientos distintos pero complementarios:

1. Relacionando la realidad de la historia con otra externa a ella y compartida por narrador y lector.
2. Graduando selectivamente su omnisciencia

3. Alterando la linealidad y la continuidad del tiempo narrativo.

El primer punto implica ante todo el protagonismo que cobra la perspectiva del receptor en las estrategias autoriales y la consiguiente función comunicativa que se deriva para el texto. Por una parte el relato construye un mundo autónomo y perfecto que funciona de hecho como símil de la creación; el motivo principal simboliza la historia de la humanidad desde la pérdida de la inocencia original y la caída en el pecado hasta la salvación por medio de la cruz. Por otro lado la historia se abre a una realidad extra-textual apelando directamente al lector y refiriendo los sucesos narrativos a un contexto más o menos reconocible (el de la ciudad de Toledo). Es de destacar que esta versión del marco narrativo encaja perfectamente en la concepción abierta del marco o marco del recuerdo, entendiendo éste como instancia encaminada a mediar entre la materia narrativa y el lector.¹⁸ Dado que hemos renunciado de antemano a inferir características genéricas de los elementos formales, señalamos esta correspondencia sólo porque marca una importante distinción respecto a los otros relatos que serán objeto de análisis.¹⁹

Sea como fuere, el espacio comunicativo abierto por el marco en el relato sitúa al lector como pieza hacia la que se orientan todas las marcas definidoras del discurso, y entre ellas especialmente la graduación selectiva de la omnisciencia y las alteraciones en la temporalidad del relato. Las traslaciones del foco narrativo emplazan al lector en posiciones distintas sin que el paso de una a otra o el abandono de la panorámica omnisciente se marquen con una transición. Igualmente, los saltos prospectivos en el orden lineal de los acontecimientos o las ralentizaciones del foco narrativo están de tal manera integradas en la diégesis que modifican el proceso de lectura sin afectar a la continuidad del relato. Hemos reparado en que tanto las modulaciones de la omnisciencia como las modificaciones del tiempo coinciden con los momentos medulares en la estructura de la trama, aquellos que, por decantar la suerte de los acontecimientos y la de los mismos personajes, exigen un mayor proceso identificativo

¹⁸

¹⁹

el suceso real que hubiera podido inspirarla y el método tradicional de la teoría normativa de la Novelle que aborda el análisis de una obra como elaboración de una anécdota.

del lector y, en consecuencia, una reducción de la distancia que prevalece en el relato. En *La fuerza de la sangre* encontramos ejemplarmente realizada una de las máximas de la escritura cervantina.

Lo que esta configuración del discurso persigue no es otra cosa, como bien se adivina, que sugestionar los códigos de lectura en el receptor del texto para dotar de profundidad y verismo a una trama en sí misma claramente inverosímil por cuanto tiene de simbólica e idealizante. Desde la inconsecuencia psicológica de los personajes (inaudita madurez de Leocadia, apacible reconciliación con Rodolfo, incapacidad de este para el reconocimiento de su víctima,...) hasta la alambicada casualidad que propicia la resolución pasando por la extremada aceleración de la trama, toda la narración se resiente de una clara falta de correspondencia con las leyes de funcionamiento de la experiencia que tradicionalmente se atribuyen a la literatura realista. Dejando de lado el hecho de que dichos códigos no responden en el siglo XVI a las mismas exigencias que lo harán en el XIX, lo cierto es que el propósito alegórico de la historia se salda en una abierta renuncia al realismo de corte costumbrista que alienta otros relatos de la época e incluso del mismo autor en favor de una visión mágica e idealizada en cuyas implicaciones nos detendremos más adelante. Sobre todo a partir de Casalduero se impone una lectura mítico-simbólica del texto que se nutre fundamentalmente de motivos bíblicos y ve en la violación de Leocadia una novelización del tema del pecado original y de la intercesión de la gracia divina para redimir al hombre. Al igual que sucede en otros relatos de las *Ejemplares*, el matrimonio final entre los protagonistas trascendería su valor de institución social para alcanzar un sentido místico por el que los contrayentes quedarían bendecidos y salvados del pecado por merced del amor divino.²⁰ A esta interpretación en clave teológica acompaña una estructura de simetría y trabazón perfectas que ha servido para potenciar la lectura simbólica.²¹ La trama se concentra en dos noches y tiene por eje central el accidente de Luisico, a los tres momentos corresponde un desvanecimiento de Leocadia (mientras es violada, al reconocer la habitación de Rodolfo y cuando se

²⁰

²¹

Cervante's *La fuerza de la sangre*", Boletín de Estudios Hispánicos, num. LVIII, 1981, pp. 197-204.

reencuentra con éste). El paralelismo entre su primer y último despertar sirve para resaltar la transformación sufrida por Rodolfo durante los siete años transcurridos en Italia. Coinciden con el accidente de Luisico y con la escena final los dos reconocimientos que organizan el desarrollo de la trama. El elemento material que propicia la identificación y reaparece también tres veces a lo largo del relato es el crucifijo de plata. Como objeto que determina la resolución de la historia, la cruz consigue con su carga simbólica superponer la estructura de la trama al tema de la novela; es la sangre de Cristo, representada aquí por la que vierte Luisico, lo que finalmente salva al hombre del pecado.²²

Pues bien, el propósito de los procedimientos discursivos que hemos resaltado no es otro que compensar el limitado verismo que confiere al relato su dimensión alegórica. El efecto de realidad que el texto produce no resulta de una correspondencia entre las relaciones que vinculan a los elementos del relato y las que resultan vigentes en la realidad extra-textual (como sucede en el costumbrismo), sino de una cuidada estimulación de los mecanismos que conducen el proceso de lectura. Mediante la alternancia entre niveles textuales y las modificaciones de distancia, perspectiva y orden, el texto condiciona el acercamiento del lector a la historia suscitando la ilusión de su autenticidad. Por una parte el juego de los niveles narrativos confiere a los sucesos narrados una marcada profundidad generando la apariencia de que gozan de una autonomía anterior a su aparición en el texto. Ese Toledo entre cuyas murallas se juega la honra de los protagonistas posee una entidad que sobrepasa los límites del relato para apelar a una dimensión que abarca al mismo lector. Al mismo tiempo, las reducciones momentáneas de la distancia que marca el cronista y el paso de la mirada omnisciente a la subjetiva, estimulan un proceso de identificación psicológica que coincide con los momentos más trascendentes en el desarrollo de la trama buscando su aceptación irreflexiva por parte del lector. Estas traslaciones resultan tanto más efectivas por su carácter selectivo, estando enmarcadas por la actitud distanciada que impone el narrador desde el arranque del relato. Dado que, como hemos comprobado, los instantes de traslación coinciden con los puntos de intercesión de la trama, y estos a su vez con los momentos de reconocimiento que confieren a la narración su particular diseño, es el momento de volver con más atención al modo preciso en que se hace

intervenir a la anagnórisis en la trama para provocar su resolución.

1. 2. Novelle y anagnórisis

A la hora de tratar el uso que recibe la anagnórisis en el relato cervantino es necesario partir de una diferencia no por evidente de menos necesaria constatación respecto a la aplicación de esta figura en las otras narraciones que serán objeto de nuestro análisis. Así como en *La fuerza de la sangre* la anagnórisis forma parte del conjunto de recursos heredado por el autor de la tradición clásica en general y de la narrativa bizantina en particular, en los textos alemanes del XIX dicho elemento tendrá sólo validez como componente del modelo genérico ideal asumido para la Novelle. Dicho de otro modo, la presencia de la anagnórisis en Cervantes obedece a relaciones textuales de préstamo e influencia que desbordan el ámbito genérico de la Novelle, mientras que su localización en los relatos de Kleist, Hoffmann, Mundt, Ludwig o Musil responde sólo (o casi exclusivamente) a nuestra voluntad de proyectar sobre ellos una construcción teórica con la que se ha convenido en identificar el género. Esta diferencia exige que en el caso de *La fuerza de la sangre* se preste una atención especial a la figura de la anagnórisis atendiendo sobre todo al doble estatuto con el que se presenta en nuestro análisis: por una lado como parte del instrumental teórico que conforma el modelo genérico de la Novelle y que resulta independiente de la intervención del autor, por el otro como figura que el autor emplea conscientemente desde una tradición previamente asumida. Partiendo de este principio distintivo, deberá convenirse que, cuando se afirma una relación directa entre la disposición de los elementos constitutivos del discurso y la centralidad estructural de la anagnórisis, tal y como ha sido constatada en las páginas anteriores, nos estamos refiriendo a la segunda acepción del término, es decir, a su existencia histórica como recurso incorporado de la tradición.

La anagnórisis debe en gran medida su éxito durante el renacimiento a la divulgación, primero en Italia y más tarde en la península, de los comentarios aristotélicos. En el ámbito de la narración, la novelística italiana había extendido su uso hasta el hartazgo, convirtiéndolo con frecuencia en subterfugio de los autores faltos de ingenio para dar

con una fácil solución de la historia. La anagnórisis se plantea como procedimiento compositivo que ofrece una rápida decantación al nudo argumental más enmarañado y un fácil truco de oficio en el caso sobre todo de las narraciones breves que no permiten un amplio desarrollo argumental. Dentro de las *Novelas Ejemplares* su presencia adquiere verdadero protagonismo en los relatos más alejados de la picaresca autóctona y ligados a tradiciones romances foráneas. La crítica apunta tanto a la *novella* italiana como a su antecesora la clásica novela griega o novela bizantina como modelo inmediato para estas narraciones.²³ En especial la obra de Heliodoro se revela referente ejemplar para Cervantes en la ejercitación de la anagnórisis y punto de partida para la explotación de esta figura en las *Ejemplares*.²⁴ En la novela bizantina el reconocimiento marca el punto de separación entre ignorancia y conocimiento, entre apariencia y realidad. La ignorancia o el engaño de la apariencia tiene un sujeto variable, pudiendo ser éste un sólo personaje, más de uno o el mismo lector. La ignorancia puede entonces cubrir la totalidad de la historia de modo que su fundamento sea trastocado por el reconocimiento o ceñirse a la percepción que de la historia tiene alguno de sus actantes. En *Dafnis y Cloe*, por ejemplo, la historia comienza presentando a los protagonistas como bebés abandonados en una cueva junto a un grupo de objetos valiosos. El lector no duda desde el principio de que el relato terminará desvelando el origen noble de la pareja a través de la prueba material que aportan dichos objetos, pero ignora la naturaleza exacta de tal origen al igual que la identidad de sus padres adoptivos, mientras que para el resto de los personajes la revelación de sus linajes resulta una completa sorpresa. Esta distinción entre las diferentes esferas del reconocimiento resultará fundamental para comprender el papel desempeñado por el elemento comunicativo en la escritura cervantina.

Si bien la crítica ha señalado con frecuencia la relevancia de la anagnórisis en la estructura de la novela cervantina, a la hora de concretar las referencias que podía tener el autor al decidirse por el recurso no ha podido ir más allá de un nivel de alusiones aproximativas que desde luego este trabajo por su orientación tampoco se propone sobrepasar.²⁵ Sabido es que la recepción de la poética aristotélica en la

²³

²⁴

Alonso Núñez de Reinoso (Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, op. cit., pp. 407-412).

²⁵

península se produce a través de la obra de autores como Cascales, González de Sales o El Pinciano y existe unanimidad a la hora de considerarla a este último el principal referente teórico para Cervantes.²⁶ La *Philosophia Antigua Poetica*²⁷ ofrece un vasto comentario a la obra del estagirita planteada al modo de los típicos diálogos renacentistas. La quinta epístola se propone abordar la definición de la fábula y de sus especies. Parafraseando a Aristóteles, distingue El Pinciano entre la fábula simple y la compleja, entendiendo por esta última la que "o está dotada de agniciones o peripecias, o todo junto". Acto seguido define, repitiendo también al filósofo griego, lo que entiende por ambos conceptos: "Agnición o reconocimiento se dize una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por lo qual venimos en grande amor o en grande odio de otro: y peripecia se dice una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era".²⁸ Cuando descubre a su hermano en el hombre que va a ser sacrificado Ifigenia protagoniza un ejemplo del primero, el feliz giro que toma la trama con la salvación de Orestes vale como muestra de la segunda. Aunque con frecuencia El Pinciano se limita a volver sobre las razones de Aristóteles aduciendo nuevos ejemplos (como cuando ilustra el extravío de la fantasía con la novela de caballerías), en otras ocasiones reformula los argumentos del filósofo para conceder mayor claridad y alcance a sus afirmaciones. Es el caso de la clasificación en tres tipos de agniciones, que modifica sensiblemente la planteada por Aristóteles. El Pinciano distingue tres clases de agnición apoyándose en las tres potencias del alma: la agnición por entendimiento, por la memoria y por la voluntad, y subdivide asimismo cada clase en dos tipos.²⁹ Así, la agnición por entendimiento es la que se deriva de argumentos concluyentes. y puede producirse por medio de un discurso verdadero o de uno falso. La agnición por memoria puede a su vez realizarse a través de la vista o del oído dependiendo del modo en que se presente la evidencia. Por su parte, la agnición por voluntad es distinguible dependiendo de si responde a la intención de su protagonista o no. A la hora de decantarse por una de las tres clases El Pinciano no oculta su preferencia por la agnición mediante voluntad y memoria y su poca estima de la agnición mediante entendimiento, que denuncia como artificiosa. Además, el reconocimiento resultará tanto más efectivo cuanto mejor esté imbricado en la acción y se derive naturalmente

26

27

28

29

de ella "para que sin machina ni milagro sea desatada; sino que ella, de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmariñe y manifieste al pueblo".³⁰ Por último, la obra de Heliodoro es ponderada como ejemplo de pericia en la aplicación del recurso.

Resulta fácil encontrar una correspondencia entre los asertos teóricos de El Pinciano y su concreción en las *Ejemplares*, pese a que generalmente se pasa por alto que su carácter general los haría de un modo u otros válidos para casi cualquier composición dramática o narrativa del momento.³¹ En efecto, se acumulan en los relatos de la colección las anagnórisis que apelan tanto a la voluntad como a la memoria, mientras que la anagnórisis intelectual, en que la confrontación de testimonios permite la reconstrucción de los hechos, apenas merece el interés del autor. *La Gitanilla* es un ejemplo revelador de cómo la eficacia de la anagnórisis cervantina obedece en buena medida a la simultánea intervención de memoria y voluntad. El texto refiere la historia de la mujer que convive con un grupo de gitanos hasta que descubre su origen noble y puede así regresar a su hogar original y casarse con el hombre que ama. El reconocimiento final plantea una situación similar a la de Dafnis y Cloe, cuando la pareja protagonista descubre al mismo tiempo su procedencia noble y allana así el camino para su enlace matrimonial. La conjunción de pruebas físicas (marcas de nacimiento, objetos obtenidos,...) proyecta la memoria de los personajes hacia el reconocimiento de los hechos y circunstancias que certifican la identidad de Juan y Preciosa. Al mismo tiempo, intervienen en el relato otras facultades del conocimiento que anteceden a la evidencia concluyente que precisa la memoria. Cuando conoce a Preciosa, la Corregidora no puede evitar acordarse de su desaparecida hija Constanza. Aunque ningún indicio objetivo pueda relacionar a ambas personas, una oscura intuición del ánimo se adelanta a la constatación fáctica de la memoria y concede verosimilitud psicológica a la rápida aceptación posterior de la prueba. Pero es sin duda en *Las dos doncellas* donde Cervantes ejercita hasta el paroxismo la alternancia entre la agnición por voluntad y por memoria en el sentido que le concede El Pinciano. Marco Aurelio abandona a dos jóvenes damas, Teodosia y Leocadia, poco después de

³⁰

³¹

encontrar corroboradas ideas que el ya mantenía, bien por haberlas conocido directamente de los comentaristas italianos durante su estancia en ese país, bien por pertenecer a los lugares comunes del momento. Por su parte, William C. Atkinson ("Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas Ejemplares*", *Hispanic Review*, num. XVI, 3, 1948, pp. 189-208), sostenía que la huella de El Pinciano debe limitarse a los siete últimos relatos de la colección, entre los que no se encuentra *La Fuerza de la sangre*.

confesarles su amor para marchar a Italia. Las dos mujeres que protagonizan el relato se disfrazan de hombre en un intento de recuperar o castigar al que las ha humillado, ambas son igualmente descubiertas sin embargo porque, a pesar de ocultar celosamente su identidad, tienen la mala fortuna de tropezar con un interlocutor que, al guardar una relación con ellas, puede interpretar la clave última que encierran sus palabras. Se trata en definitiva de reconocimientos ajenos a la voluntad tanto de quien habla como de quien escucha, fruto del inesperado efecto que produce un testimonio convirtiéndolo en revelación. Teodosia es desenmascarada por el misterioso hombre que entra en su cuarto de noche sólo porque éste resulta ser su hermano y Leocadia es a su vez reconocida por Teodosia por ser ésta partícipe del trasfondo de su historia. Estos reconocimientos preparatorios propician la paulatina exposición retrospectiva de los acontecimientos y tienen por ello al lector como principal destinatario: la exposición pormenorizada del marco situacional es hecha por los personajes en la ignorancia de que se están denunciando ante su interlocutor, de modo que mientras provocan la inflexión de la trama permiten poner al lector en antecedentes.

Distinto es el caso de la anagnórisis final en este relato, una vez descubierta la imbricada relación causal que oculta la apariencia de los hechos, el reconocimiento ya no puede deparar revelación ni sorpresa alguna al lector. La tensión se circunscribe al ámbito de los acontecimientos futuros (saber cual será la elección final que Marco Aurelio tome entre ambas mujeres) y deja de orientarse al conocimiento de los pasados. El reconocimiento entre Teodosia, Leocadia y Marco Antonio es preparado, aguardado y propiciado por las dos mujeres y en consecuencia producto directo de su intervención voluntaria en el mismo. El mismo Marco Aurelio, una vez ha reconocido la identidad de las mujeres, sólo puede ya convenir al desenlace necesario que marca su compromiso con una de ellas, la resolución feliz y completamente satisfactoria de la historia se produce con el enlace entre Teodosia y el hermano de Leocadia. Concluiremos pues que además de merecer la agnición por voluntad un protagonismo evidente en las *Novelas Ejemplares*, Cervantes alterna conscientemente los dos tipos de agnición distinguidos por El Pinciano; la agnición por voluntad ajena a la intención del personaje resulta tanto más oportuna cuando se trata de descubrir sucesos y circunstancias fundamentales ignorados todavía por el lector.³² Del mismo modo, la

32

anagnórisis provocada por la intención del personaje cobra plena vigencia cuando la naturaleza de los hechos es ya conocida y se trata sólo de guiar el relato a su resolución a través de un último giro.

Es esta también la estructura que encontramos reproducida en *La fuerza de la sangre*. La primera anagnórisis es resultado del encuentro fortuito entre Luisico y su abuelo. Al acudir a casa de este, Leocadia reconoce la habitación en que estuvo prisionera y comprende igual que el lector que quien ha recogido a su hijo no es otro que el padre de Rodolfo. Una vez que todos los personajes han descubierto la relación que les une, se disponen a buscar un desenlace satisfactorio para el nudo de la historia disponiendo minuciosamente la escena del reconocimiento con Rodolfo. Este modelo estructural sufre sin embargo variaciones a lo largo de las *Ejemplares* pudiendo suceder que la anagnórisis final encierre también una revelación para el lector. En *La ilustre fregona*, por ejemplo, la única agnición del relato atañe al reconocimiento de la protagonista, de quien, como sucedía en la *Gitanilla*, se podía adivinar ya por sus modos y maneras, que ocultaba tras su humilde condición un origen noble. En este caso la agnición se sitúa lógicamente al final del texto para conservar la tensión de la incertidumbre a lo largo del mismo y sorprender a un tiempo a personajes y lector. Otro ejemplo reseñable es el de *La señora Cornelia*, donde el autor muestra cómo el falso reconocimiento a partir de indicios equívocos puede derivar en un elaborado juego de apariencia y engaño entre los personajes y el lector.³³ Lo que en cualquier caso se pone de manifiesto es la relevancia del punto de vista lectorial en el uso de la anagnórisis para Cervantes, y las posibilidades que ofrece la figura formal para la disposición planificada de la materia narrativa en función de su efecto sobre el receptor.

Merece también ser destacada, en relación con la *Philosophia Antigua poetica*, la clara voluntad cervantina de vincular la máquina de peripecias y reconocimientos a la unidad de acción del relato en sintonía con el modelo de Heliodoro alabado por El Pinciano.³⁴ La feliz resolución del enredo argumental intenta presentarse como consecuencia natural de la casualidad. Si bien se perfila tras la figura del azar la

del ejemplo (Orestes desea ser reconocido por Ifigenia y se vale de una artimaña para conseguirlo, la agnición resulta pues de su voluntad), pero excusa su mención por estar ya presente en Aristóteles.

³³

³⁴

intervención de una instancia superior que propicia la concatenación de hechos casuales para recompensar al carácter virtuoso, en ningún momento esa solución se impone a la fábula en forma de milagro explícito o artificio fabuloso que pudiera poner en entredicho la coherencia de la unidad estructural. Así, en *El amante liberal*, la narración más claramente marcada por el esquema de encuentros y desencuentros de la novela bizantina, los tres reconocimientos que contiene su alambicado argumento remiten al mismo nudo central y son resultado de un encadenamiento inaudito de casualidades que sólo ha podido ser propiciado por gracia de la voluntad divina. En cualquier caso, las causas y efectos de la agnición son preparados con suficiente esmero y detalle por el narrador como para que su relación con el nudo argumental de la historia quede asegurado. Stanislav Zimic³⁵ profundiza en la deuda que mantiene el relato con la tradición de la novela bizantina, pero demuestra que Cervantes se sirve de los recursos propios del género desde una actitud distanciada cuando no critica. El comienzo abrupto,³⁶ el tema del cautiverio, las interrupciones por digresión o el reencuentro retardado de la pareja protagonista son trasladados al molde de la narración breve superando los abusos y deficiencias con que acostumbraban a aparecer en la novela de aventuras. Lo mismo sucede con el encuentro casual, que en el relato de Cervantes trasciende su motivación arbitraria para insuflarse de una clara carga teológica. Interesa constatar que los mismos recursos e idéntico tratamiento son fácilmente localizables en *La fuerza de la sangre*, donde nos encontramos, por así decirlo, con una versión doméstica de la novela bizantina.³⁷ En lugar del rapto a manos de piratas la protagonista es secuestrada por su violador y deberá reencontrarse con él tras una serie de acontecimientos que retardan el desenlace aunque al mismo tiempo lo propician. El capricho del encuentro casual es suplido por una voluntad trascendente que organiza la cadena de acontecimientos e integrado de forma armónica en el conjunto de la historia, con lo que se proyecta una mirada irónica sobre el empleo desmedido de los recursos propios de la novela bizantina del mismo modo que los recursos y tópicos de la novela de caballerías son usadas con ánimo paródico en *El Quijote*.³⁸

³⁵

³⁶

Persiles and Segismunda, Princeton University Press, Princeton, 1972, p. 19).

³⁷

³⁸

motivo del hijo perdido y reencontrado.

En *Las dos doncellas* comprobamos un uso análogo del reconocimiento y la peripecia. La casualidad y una tormenta quieren que los hermanos protagonistas deban compartir alojamiento en una posada, pues de encontrarse en otras circunstancias no se hubieran reconocido. Entretanto, Teodosia, el tercer personaje afectado por el núcleo argumental, ha sido asaltada y amordazada por unos bandidos, único modo también de que pudiera encontrarse con los hermanos en su camino a Barcelona. Cuando los tres compañeros dan finalmente con Marco Antonio parece inevitable que de este reconocimiento surja un desenlace infeliz para la mujer que sea rechazada por el pretendido, pero la presencia de otro joven noble entre el grupo de protagonistas garantiza el reparto satisfactorio de las partes. Los tres reconocimientos que jalonan el hilo argumental no se limitan a ofrecer sorpresivos golpes de efectos ni a allanar el camino para la rápida resolución del nudo argumental. Los tres están directamente relacionados con la situación inicial en la que se origina la historia: dos damas se disfrazan de hombre para ir al encuentro de quien creen que las ha deshonrado abandonándolas. Los tres reconocimientos son por lo tanto consecuencia directa de esa situación inicial, consecuentes no desde luego con la lógica convencional del sentido común, para la que sólo una imposible casualidad ha podido reunir a los cuatro personajes en su aventura, pero sí con la lógica poética que exige la narración. La alteración de las leyes causales de la experiencia responde a un código de convenciones que remite a un haz determinado de tradiciones genéricas, pero la voluntad de armonizar las mismas con un entorno verosímil se refleja, entre otras cosas, en la integración de la anagnórisis en la relación causal de hechos sobre la que se teje el argumento.

Lo dicho es válido también para los dos reconocimientos en que se resuelve *La fuerza de la sangre*. En el primero, Leocadia descubre en la habitación donde se recupera su hijo aquélla en la que ella perdió su honra, y en los ancianos que han recogido a Luisico a los padres de Rodolfo. El detonante del reconocimiento es físico; antes de ser devuelta por su secuestrador, Leocadia había examinado con atención la disposición de la sala, contado los muebles y verificado la vista del jardín desde la ventana. La decoración le hace inferir que está en la casa de un hombre acomodado y,

aunque en un primer momento el narrador olvida mencionarlo, cuenta los escalones al ser conducida a la calle. He aquí los elementos de identificación cuya aparición inicial presupone su necesario regreso. Pero sobre todo, antes de abandonar la alcoba, Leocadia recoge un crucifijo de plata “llevada de un secreto designio suyo”. Al recibir o hacerse con el objeto de reconocimiento el héroe obtiene también el garante de su futura identificación de acuerdo con las convenciones fijadas por el modelo tradicional de la anagnórisis y destacado también por El Pinciano.³⁹ En efecto, una vez recuperada del susto por el estado de Luisico, Leocadia reconoce la habitación donde se encuentra su hijo. Recordemos cómo en el fragmento arriba citado el narrador hace coincidir el momento del reconocimiento con una traslación de la omnisciencia a la focalización interna del personaje, el reconocimiento físico sigue la dirección de la mirada de Leocadia pasando de los muebles a la vista del jardín, la cama y recayendo por último en el escritorio. A estas señales se añade el número de escalones que Leocadia vuelve a contar al salir: "Finalmente sacaron a la luz la verdad de todas sus sospechas los escalones, que ella había contado cuando la sacaron del aposento tapados los ojos".⁴⁰ El hecho de que el narrador mencione ahora que Leocadia había contado los escalones de la casa como si hubiera olvidado hacerlo antes redundante asimismo en la fingida parcialidad del omnisciente, que por momentos parece reconstruir los hechos como limitado por la inexactitud de la distancia. Cuando el número de evidencias se hace ya irrefutable, Leocadia da cuenta de su descubrimiento a la madre de Rodolfo y obtiene el dato confirmador que entraría ya en el terreno de la agnición por entendimiento: el tiempo que Rodolfo lleva en Italia, siete años, coincide con la edad de Luisico.

Reconocida la paternidad de Luisico, la historia sufre un cambio de orientación determinante y se encamina a la progresiva restauración del desastre inicial. Hasta ese momento la tensión del relato había prolongado su curva ascendente mientras se acumulaban los sucesos que mancillaban la honra de Lecadia. Primero la violación hunde a la protagonista en una vergüenza apenas mitigada cuando sus padres la aconsejan mantener el silencio para preservar su buen nombre apelando a su inocencia

³⁹

desvela como pocos el altísimo grado de conciencia con que Cervantes alteraba y dirigía la atención lectora.

⁴⁰

porque "más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta".⁴¹ Poco después la angustia gana de nuevo a Leocadia cuando se manifiestan los síntomas inequívocos del embarazo, "suceso por el cual las en algún tanto olvidadas lágrimas volvieron a sus ojos , y los suspiros y lamentos comenzaron de nuevo a herir los vientos, sin ser parte la discreción de su madre a consolarla".⁴² La solución provisional que imponen los padres, cuando organizan el parto secreto de Leocadia y hacen pasar a Luisico por un sobrino, no modifica en lo sustancial el daño infringido a la protagonista, aunque consigue salvaguardar su honor mediante la separación de culpa individual y juicio colectivo, entre conciencia y honra. Leocadia debe saberse inocente puesto que fue mancillada sin su consentimiento, pero el veredicto de su clase social, de conocerse lo ocurrido, no dejaría ligar a dudas sobre su culpabilidad. En pleno barroco la clara demarcación entre el espacio público y el privado no resulta todavía en absoluto problemática, algo que se modificará sustancialmente en el siglo XIX como pone de manifiesto la heroína de Kleist. Todavía es posible preservar el buen nombre del individuo dentro de su grupo sin que las contradicciones respecto al estado de la conciencia devengan traumáticas. Con todo, la situación de Leocadia puede favorecer una forma de equilibrio prolongable en el tiempo, pero está lejos aún de alcanzar la solución satisfactoria que exige el relato. Esa solución no exige el afianzamiento de una armonía entre conciencia y honor desde el momento en que la falta de armonía no implica conflicto. El verdadero sujeto de la historia es el mismo honor y lo que reclama su argumento es que éste no sólo quede provisionalmente apuntalado sino que termine encumbrando a la protagonista por encima de su situación inicial de acuerdo con el esquema clásico también de la novela bizantina. El reconocimiento entre Leocadia y los padres de Rodolfo propiciará que se abra el camino hacia esta solución indicando su único instrumento posible, el matrimonio entre la pareja protagonista.

Pero la anagnórisis no se inicia con el reconocimiento de la habitación, sino con el que se produce inmediatamente antes. Cuando recoge a Luisico herido de la calle su abuelo ha creído ver en su rostro el de Rodolfo, ha reconocido en los rasgos del hijo al padre

⁴¹

⁴²

como le sucediera a la Comadrona con la Gitanilla. El pequeño desempeña una función estructural determinante en la historia, desde su nacimiento es la evidencia callada de un origen noble por hermosura, inteligencia y gracia, de una nobleza en definitiva notablemente superior a la humilde hidalguía de Leocadia (“...daba señales de ser de algún noble padre engendrado...”⁴³). El título del relato alude por una parte a la sangre derramada en el accidente, por la otra a la que acredita su clase y procedencia social. En ambos sentidos la sangre demuestra tener la capacidad para salvar lo aparentemente irresoluble: la sangre vertida por Luisico en el accidente alude a la feliz casualidad que del accidente como suceso fatal hace nacer la esperanza, la sangre del linaje se manifiesta a su vez en el aspecto de Luisico propiciando el reconocimiento por parte del abuelo. Tras confesar a los padres de Rodolfo su secreto Leocadia sufre un segundo desmayo. Resulta llamativo que aunque en ese momento se aferre al crucifijo no lo utilice todavía como prueba. El lector comprenderá que todas las pruebas físicas que atañen al aspecto de la habitación sólo pueden ser concluyentes para la propia Leocadia, pero de poca evidencia pueden resultar para cualquier otro personaje. Los padres de Rodolfo sólo pueden apoyarse en el parecido entre Rodolfo y Luisico, de lo que debe deducirse que el semblante del niño representa algo más que una prueba física, los ancianos sienten de alguna manera en el niño a su propio hijo, como los padres de *La gitanilla* presienten la identidad de ésta antes de que sea demostrada. Aunque Cervantes no renuncia a dar cierto verismo psicológico a esta reacción (la identificación con Rodolfo es propiciada por los cuidados que deben dispensar al niño herido) termina viéndose no obstante obligado a adelantar una causa sobrenatural que explique la credulidad del abuelo: “Y él lo creyó, por divina permisión del cielo, como si con muchos y verdaderos testigos se lo hubieran probado”.⁴⁴ Habría que aceptar aquí un nuevo tipo de reconocimiento no incluido en la clasificación de El Pinciano, el que, más allá de las pruebas y de la razón, facilita la providencia por mediación de la fe.

La anagnórisis es, como vemos, el acontecimiento por el que la situación de perjuicio derivada de la deshonra puede invertirse de forma inesperada hacia el inicio de la

⁴³

⁴⁴

restauración a través del instrumento simbólico de la sangre, que se concreta de manera figurada en el rostro de Luisico y de manera literal en la herida que sufre a causa del accidente. Lejos de limitarse a ser un eslabón argumental en la rápida decantación de la historia, la anagnórisis sirve para hacer explícito el vínculo entre el nivel simbólico-alegórico y el realista de la historia. Luisico es en este caso el instrumento de que se sirve la providencia para manifestarse y remediar el mal causado por el pecado a través del accidente. Entre la dimensión trascendente de los poderes antagónicos y la inmanente de los caracteres individuales, la anagnórisis se alza en definitiva como momento de revelación y evidencia de la gracia divina para interceder en favor de los hombres. Similar planteamiento e igual función persigue la segunda anagnórisis del relato.

El primer reconocimiento se produce para todos los componentes de la trama, todos ellos pasan en distinto grado pero con igual convicción y rapidez de la ignorancia al conocimiento: Leocadia y sus padres descubren en los ancianos a los padres de Rodolfo y en éste la identidad del violador, los padres descubren en el niño a su sobrino y en la madre a la víctima de la falta cometida por su hijo. Pero, por encima de todo, es el propio lector el que participa de la sorpresa y el primer destinatario de la revelación. Basta con reparar en que, aunque el narrador había mencionando ya al padre de Rodolfo, renuncia luego a relacionar esta figura con la del viejo desconocido que recoge a Luisico de la calle. De acuerdo con el procedimiento que ya hemos descrito el relato obliga al lector a ser partícipe del reconocimiento a través de Leocadia para compartir su sorpresa y de no averiguar lo sucedido hasta que ella lo hace. El segundo reconocimiento del relato diferirá del primero en que el lector conoce de antemano la verdad que va a desvelarse y Rodolfo es el único sujeto ignorante para quien se dispone la revelación. El cambio de fortuna que imprime la primera anagnórisis señala ya como hemos dicho el camino hacia la feliz resolución de la historia y la restauración de la honra, el escollo que aún resta por salvar es la persuasión de Rodolfo y a su salvación se orienta la anagnórisis final.

Los padres del joven demuestran ser también conscientes de la importancia que tiene

el convencimiento de Rodolfo cuando preparan meticulosamente la escena que debe reunir a la pareja. Primero la madre le presenta una supuesta pretendiente poco agraciada sabiendo que rechazará toda virtud de clase y fortuna en favor de una mujer hermosa. Una vez decantadas sus preferencias, hace aparecer a Leocadia en el transcurso de una cena familiar provocando el deslumbramiento de Rodolfo ante su belleza. Como sucediera en el caso del primer reconocimiento el relato opta por presentar un momento de especial intensidad dramática desde la mirada de los personajes. Leocadia entra en la sala como un personaje nuevo, revestido de un aura beatífica o virginal y tal y como la ve Rodolfo, es decir, como si por vez primera se la introdujera en el texto, desvinculada por completo de su presencia anterior. Pero al mismo tiempo que el narrador muestra directamente el súbito enamoramiento de Rodolfo, nos hace partícipes del estado interior de Leocadia, y en concreto de la angustia provocada por la inminencia del desenlace, angustia que termina desembocando en el tercer desmayo. Es entonces cuando Rodolfo averigua por su madre que esa mujer y no otra es la que le tenían reservada como esposa. En ese momento el último obstáculo de la trama se ha superado, Rodolfo se casará con la mujer que ama y Leocadia no sólo recuperará con el matrimonio la honra perdida, sino que verá ascendida su posición al ingresar como humilde hidalga en una familia de la alta nobleza. El elemento extravagante si no inaceptable para el lector moderno es que en realidad el reconocimiento como tal aún no ha tenido lugar: los prometidos se confiesan su mutua felicidad y la boda se celebra, pero ni Leocadia ni sus padres han revelado a Rodolfo todavía que su esposa es la mujer que violara siete años atrás. El reconocimiento se produce como un apunte final que remata el último cabo de la historia cuando los mismos compañeros que participaron en el rapto acuden a la fiesta, la admiración de los camaradas de Rodolfo, que tan impensadamente vieron la misma noche de su llegada tan hermoso desposorio, y más cuando supieron, por contarlo delante de todos doña Estefanía, que Leocadia era la doncella que en su compañía su hijo había robado, de que no menos suspenso quedó Rodolfo.⁴⁵

Y ahora sí, Rodolfo pide una prueba de la identidad y recibe como tal el crucifijo de plata, que justifica sólo a medias el escrúpulo de Leocadia al tomarlo si nos atenemos a

45

la escasa importancia final de su función. Además del objeto Rodolfo obtiene la frase de Leocadia destinada a restituir definitivamente el orden roto por la falta inicial del joven acentuando la perfecta circularidad estructural de la historia al enlazar el tercer desmayo con el primero:

Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces pero honrada Y si esta señal no basta, baste la de una imagen de un crucifijo que nadie os la pudo hurtar sino yo, si es que por la mañana le echastes menos y si es el mismo que tiene mi señora.⁴⁶

La cruz desempeña una función estructural análoga a la que recibe Luis en la primera anagnórisis. A su valor material como objeto que facilita el reconocimiento se superpone su valor simbólico como representación tanto de la voluntad divina como del sacrificio de Cristo que derramó también su sangre por la salvación de los hombres. Sin embargo no puede pasarse por alto que, si en el primer reconocimiento los padres de Rodolfo son convencidos con una eficacia y rotundidad que sobrepasa con creces la evidencia objetiva de las pruebas presentadas, en el desenlace de la historia el reconocimiento de Rodolfo se realiza como apéndice final al verdadero cambio de fortuna que es su aceptación de Leocadia como esposa. De todo ello se deduce que, aunque en efecto la alternancia de peripecia y reconocimiento funciona como un calculado mecanismo de intercesión entre el plano concreto y el simbólico, la maquinaria de la anagnórisis queda siempre un paso más atrás de la orientación que toma el relato. Se produce un sensible desajuste entre el dibujo de la trama que se deduce de la anagnórisis y la efectiva resolución de la historia, un desajuste que sólo la invocación a la intercesión de la providencia puede compensar. Aunque la anagnórisis cervantina evidencia su deuda con la narrativa antigua y renacentista, *La fuerza de la sangre* demuestra que su autor no persigue con su uso la mera aplicación de un procedimiento tipificado. En primer lugar porque la anagnórisis se adecua al perfil concreto del relato para expresar su dimensión más trascendente y en segundo lugar porque el discurrir del relato no está supeditado en un sentido estricto al artefacto de peripecia y reconocimiento, sino que por el contrario lo desborda con destacada libertad. La anagnórisis cumple sin duda una función estructural de primer orden en el texto tal y como se deducía de nuestro análisis descriptivo de los componentes básicos

46

del discurso, pero no por ello constriñe el relato como un rígido armazón formal o una estricta fórmula causal. Pese a ello, de su uso en el texto resulta una marcada artificiosidad que choca con la voluntad de verismo que trasluce el relato, el modo en que Cervantes afronta esta dificultad será abordado en el siguiente punto.

Pero antes es preciso verificar el segundo valor (o valor ahistórico) que hemos conferido al término anagnórisis, es decir, que situemos *La fuerza de la sangre* a la luz del modelo genérico ideal de la Novelle alemana. El arquetipo desarrollado en el capítulo anterior a partir de rasgos aproximativos permite ser reflejado con llamativa facilidad en el relato cervantino y a ello se debe, como ya hemos destacado, el valor modélico que terminó alcanzando la narración para la teoría alemana. En efecto, los dos elementos formales que configuran la columna vertebral del modelo genérico, el *Wendepunkt* y la *Pointe*, encuentran su perfecta correspondencia en las dos anagnórisis del relato. Al emplazar en el encuentro entre Luisico y su abuelo el punto central de involución para la historia, lejos de violentarse la forma interna del texto, se prueba la completa correspondencia entre el elemento abstracto del modelo ideal y el concreto de la estructura textual. El reconocimiento del niño imprime a la historia el vuelco determinante orientándola hacia el comienzo de su resolución. Al mismo tiempo, el encuentro postrero entre Leocadia y Rodolfo contiene la revelación de la *Pointe* y marca el giro final que resuelve el conflicto. Por último, la dependencia estructural entre *Wendepunkt* y *Pointe* es también fácilmente reconocible atendiendo a que el segundo elemento no hace sino resolver la tensión narrativa generada por el primero. Al descubrir la identidad de su agresor y obtener el amparo de sus padres, Leocadia ve abrirse la posibilidad de una feliz conclusión para su desdichada historia, pero también se presenta ante ella un nuevo desafío que aun debe ser superado. El encuentro con Rodolfo lleva hasta el clímax esa tensión sólo aliviada cuando Leocadia despierta de su tercer desvanecimiento en brazos de Rodolfo con la honra recuperada.

Resulta también manifiesta la unidad que rige el relato, donde todos y cada uno de sus componentes remiten al accidente de Luisico como punto focal que ilumina tanto los sucesos precedentes como los que le siguen. Como sucede para los creyentes con el sacrificio de Cristo, la sangre derramada por Luisico marca el punto cero de la historia, la inflexión que permite invertir la caída en ascensión. Desde el punto de vista

temático, el acompasamiento entre la ilusión de realidad que induce la narración y la evidente voluntad alegórica de la fábula, redundan en la doble naturaleza del modelo genérico. En definitiva resulta más que evidente la idónea adecuación del relato cervantino al modelo arquetípico del género. Incluso si partiéramos de una versión más exigente y cerrada del modelo comprobaríamos que el relato no sólo posee un marco narrativo, sino que está dotado de un *Dingsymbol* (la cruz) que aparece significativamente en el punto central de inflexión y en el desenlace o de *Leitmotive* dispuestos también estratégicamente a lo largo del texto (desmayos de Leocadia). El perfecto engarce entre los elementos formales del texto y el patrón del modelo ideal no debe sin embargo llamar a error, es preciso recordar de nuevo que nos encontramos ante una relación de pura analogía, un gesto retrospectivo que nos permite proyectar una abstracción teórica sobre un texto individual. Lo que sí resulta concluyente es que el éxito de este gesto retrospectivo justifica la fortuna del relato cervantino tanto entre los creadores como entre los críticos alemanes de la modernidad. Justifica asimismo nuestra consideración de este relato como texto ejemplar, como la más exacta aproximación al modelo ideal y, en consecuencia, como punto de referencia para medir posteriores recreaciones del mismo.

En lo que se refiere a la dimensión semántico-pragmática del modelo genérico, el realismo que atribuimos al esquema ideal resulta claramente conciliable con la ilusión de realidad que, como hemos corroborado, busca producir el discurso mediante el uso combinado de diversas estrategias. Sucede no obstante que ese verismo de cuño psicológico choca con una acentuada lectura alegórico-simbólica, manifiesta tanto en el planteamiento de los personajes como, sobre todo, en la construcción de la trama. Siendo este el componente del modelo ideal que más compleja refracción obtiene en el texto, será también el punto que centre por último nuestra atención considerando que en él descansa uno de los elementos transversales de la escritura cervantina. Las soluciones que Cervantes aporta al problema de la imitación sirven precisamente, en virtud de su modernidad, para incidir en la principal distancia cualitativa que mantiene respecto a la narrativa alemana del XIX.

1. 3. De realidad y verosimilitud

La importancia la verosimilitud en la poética cervantina es uno de los lugares comunes de la crítica especializada y un asunto del que puede afirmarse sin temor a exagerar que nada nuevo queda por decir. En las líneas que siguen nos limitaremos a recuperar los argumentos más importantes desde su concreción en el relato que nos ocupa con el objeto de dilucidar en qué medida pueden resultar útiles para el enfoque genérico de nuestro estudio comparativo. Para ello comenzaremos partiendo de las reflexiones generales con que el mismo Cervantes abre su colección. En el *Prólogo al lector* que acompaña a la edición de 1613 se destacan los tres puntos desde los que interpretar el sentido que concedía Cervantes al término "novela ejemplar":⁴⁷

1 Su ejemplaridad; “Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso”.⁴⁸ La interpretación del calificativo “ejemplar” en el contexto de la obra cervantina ha sido objeto de múltiples revisiones. La acepción moralizante situaría en un principio la colección más cerca de la tradición española de los *exempla* que de la novella italiana, pero el sentido que cabe atribuir a esa ejemplaridad resulta incierto en muchos casos como muestra el primer final de *El celoso extremeño* o incluso el desenlace de la narración que nos ocupa. A partir de aquí puede interpretarse la ejemplaridad como una mera apelación a la benevolencia de los censores o como un modo de elevar la colección al prestigio de las obras educativas. El término *novella* podía estar lo bastante connotado de licencia moral y estética como para intentar compensarla con el adjetivo “ejemplar”. Otra parte de la crítica ha optado por aceptar la ejemplaridad de las novelas, pero lejos del sentido moralizante de los *exempla*; los relatos podrían ser ejemplares o tener una función modélica por cuanto refieren vidas marcadas por un ideal superior. En esa dirección se mueve entre otros Casaldueiro cuando se enfrenta a la difícil tarea de buscar un denominador común para todos los relatos de la colección.⁴⁹ Por último, cabría entender la ejemplaridad de las novelas en un sentido estrictamente artístico.⁵⁰

47

48

49

50

Champion, París, 1933).

2. Su ingenio; “Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno puede llegar a entretenerse sin daño de barras.”⁵¹ Aunque la expresión "mesa de truco" está teñida de una ambigüedad semejante a la del valor ejemplar de las historias, nuestro repaso de los rasgos configuradores del discurso en *La fuerza de la sangre* descubre ya en buena medida cuanto de "truco" hay en estos relatos. Basta con hacer notar lo que el truco tiene por una parte de artificio y por otra de sorpresa para quien lo contempla, para encontrar en esta designación la mejor síntesis de un discurso que prioriza ante todo la función comunicativa, en este caso la elaboración formal de la materia encaminada a buscar un efecto concreto de asombro.

3. Su novedad;

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducciones de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.⁵²

Estas conocidas líneas expresan la clara conciencia cervantina de ser el introductor de un género literario foráneo. Él es el primero que escribe “novelas”, y aunque la clasificación genérica de sus relatos no puede ignorar la incorporación de otras tradiciones narrativas, la referencia directa al género importado de Italia a través de un abundante caudal de traducciones debe ser el punto de partida para situar la serie de relatos en el lugar que le corresponde. Con este último punto entramos en una de los principales problemas que plantea la obra, el de su categorización. Las dificultades que suscita la búsqueda de elementos temático-formales comunes para los doce relatos fueron la causa de que la crítica fuera progresivamente abandonando el análisis global de la colección como un todo para centrarse en el estudio individual de cada narración. Hemos comentado ya el fragmento del *Coloquio de los perros* que se hace eco de un tópico ciceroniano de la preceptiva renacentista al clasificar los relatos posibles en "novelas" y "cuentos".⁵³ Durante mucho tiempo fue este el punto de partida para cualquier visión de conjunto de la obra, a la oposición cuento-historia (de la que como

51

52

53

sabemos se hace también eco Friedrich Schlegel en su comentario a Boccaccio) se superpone a partir a partir de un momento determinado la dicotomía realista-idealista, dándose así a entender que las formas populares e improvisadas se mantienen más apegadas al cuadro de costumbres, mientras en el modelo italianizante la construcción artística se impone sobre el reflejo de la realidad inmediata. Incluso una vez que el valor de este principio clasificatorio quedó aparentemente desterrado, perduró la tendencia a ver toda la colección bajo la luz conceptual de esta oposición, la que oscila entre la idealización de narraciones como *La española inglesa* y el realismo costumbrista del *Coloquio o Rinconete y Cortadillo*.⁵⁴ Así, Casaldueiro opta por ejemplo por emplazar toda la serie en el intento de elevar a la idealización artística una materia narrativa extraída de la realidad inmediata.⁵⁵

Que el problema de la clasificación está directamente relacionado con la mezcla de tradiciones genéricas lo puso lúcidamente de manifiesto Ruth El Saffar cuando, tras ordenar cronológicamente los doce relatos, constata una tendencia evolutiva desde la "novela" hasta el "romance".⁵⁶ El Saffar no asocia el término "novela" al género narrativo importado de Italia, sino, por el contrario, a la forma realista que se desarrolla en la península a partir de la tradición picaresca. El "romance" (término de tan confusa y ambigua traducción al castellano como el de *novella*) abarcaría las variantes narrativas divulgadas en la romanía desde el medievo, ya sean los relatos de aventuras, los de caballerías o el género pastoril. Mientras la novela presta más interés al personaje y su contexto social, el romance discrimina a éste en favor de la trama y parte de una visión del mundo trascendente. Las últimas composiciones de las *Ejemplares* se acercarían cada vez más al mundo idealizado del romance en una tendencia evolutiva que confirma la segunda versión de *El Celoso Extremeño* y que puede también ampliarse al conjunto de obra cervantina si nos atenemos al lugar que

54

opinión todas las piezas de la colección están inspiradas por la misma voluntad "idealizante", con la excepción del *Coloquio de los perros*, donde Pabst quiere ver una suerte de marco conceptual entre la existencia idealizada que conforman los otros once relatos y la realidad inmediata del lector tal y como se propone también en el *Decamerón*. De este modo, la colección en su conjunto adoptaría una disposición apelativa análoga a la que a una escala inferior hemos reconocido en *La fuerza de la sangre*, donde el relato concluye tendiendo un puente entre el mundo ficcional y el lector.

55

56

ocupa una obra como el *Persiles*. Lo cierto es que el encuentro de géneros en las *Novelas Ejemplares* es extremadamente rico y complejo. La aportación italiana se produce sobre una haz de tradiciones ya arraigadas, del *exempla* al cuento, de la novela de caballerías a la pastoril, de la picaresca al diálogo, del entremés a la comedia. La coexistencia de estas formas será fundamental para la formación de una realidad literaria polarizada.

El cuento, por lo que tiene de multiforme y proteico, de cercano a otras formas como la anécdota o el ejemplo, es otro de los géneros cuyo influjo más nos interesa destacar. La estructura itinerante de encuentros casuales, sucesos extraordinarios y alambicados finales se repite en varias de las *Ejemplares* y aporta buena parte de los problemas de verosimilitud que pone de relieve el examen de *La fuerza de la sangre*. La síntesis de formas genéricas en la que se asienta el horizonte del relato proporciona la base desde la que intentar una definición de la realidad literaria que construye el discurso cervantino. Así, de los dos niveles narrativos que conforman la estructura del relato, el interno funciona de acuerdo con los principios generales que regulan la lógica del cuento: se circunscribe a un mundo cerrado, autónomo, perteneciente a un pasado inconcreto, definible en términos parecidos a como Mijail Bakhtin describe el pretérito épico.⁵⁷ Junto a ese nivel discurre otro externo, inmediato y presente, compartido por narrador y lector, que termina mostrando su vinculación con el nivel interno del relato en un recurso propio también del final del cuento popular,⁵⁸ pero cuyo uso en las *Ejemplares* no hace sino abundar en la función interpelativa del discurso cervantino. El tiempo del relato interior es un tiempo ya concluido y completo que debe recuperarse desde el presente extradiegético. Sigue el orden lineal del cronista en la relación de los sucesos pero al mismo tiempo provoca aisladas alteraciones de esa linealidad cuando así lo determina la voluntad del narrador que domina su curso. También la perspectiva del relato es la de la omnisciencia de la narración tradicional, pero una omnisciencia que se retrae en momentos determinantes para controlar la atención del receptor de la historia graduando la información. La pauta de esa graduación la proporciona el reconocimiento, que convierte el relato en una revelación progresiva de la realidad tras

⁵⁷

⁵⁸

la apariencia. El reconocimiento no se cuela en la historia como mero recurso de oficio amparado en el papel que se concede al azar, implica la necesaria intervención de una fuerza superior en la resolución de la trama: implica por tanto un principio de causalidad, el de la voluntad divina, que determina la mecánica del relato.

Se perfilan ya los principios constitutivos de la realidad literaria en *La fuerza de la sangre*; confirmación de un mundo completo, autónomo, referido al pasado, regido por estrictas leyes de temporalidad, determinado por la gracia divina, un mundo presidido por la omnisciencia ilimitada del narrador-demiurgo que controla su tiempo y espacio. Sobre este planteamiento de base, la voz del narrador se eleva por encima del nivel primero del relato para buscar el nivel externo en que se sitúa su destinatario. Ello se expresa fundamentalmente de dos maneras: acercando la realidad pretérita del relato interno a la presente del relato-marco, y haciendo del texto un proceso de averiguación para el lector en favor del cual el narrador abdica instantáneamente de su omnisciencia. Ambos procedimientos no hacen sino apuntar a la tantas veces comentada obsesión cervantina por los efectos de su escritura y a la medida en que ese criterio determina su obra. Una realidad conformada por los mencionados principios goza de un grado de libertad en la invención que puede poner en peligro la ilusión de realidad que aspira a producir el discurso. Ya hemos hecho referencia a los elementos del relato que más adolecen de esta amenaza, como la precipitada disposición de la trama o el incongruente desarrollo psicológico de los personajes. Aunque en grado menor a lo que sucede en otros textos de la colección como *La española inglesa* la anagnórisis denota también aquí un considerable grado de artificiosidad en su resolución. En definitiva, se plantea una clara contradicción entre el verismo que requiere un relato que se propone inducir en el lector una determinada ilusión de realidad y la acentuada estilización de la materia narrativa. La resolución de este problema es uno de los principales desafíos que asume la escritura cervantina.

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII el problema de la verosimilitud literaria se solventaba de manera más o menos unánime entre teóricos y preceptistas. La verosimilitud va indisolublemente unida a la imitación de la naturaleza y ésta se

equipara a su vez a la imitación de las autoridades clásicas. Aunque como es sabido el renacimiento impulsa el desarrollo de un nuevo concepto de la imitación emancipada de la actitud servil hacia la autoridad clásica,⁵⁹ en lo que respecta al problema de la verosimilitud no llegó nunca a completar una noción netamente diferenciada. Habrá que esperar al surgimiento de la polémica en la ilustración francesa entre la *belle nature* y la *vraie nature* y al éxito de las corrientes sensualistas durante la ilustración (Boinleau) para que la imitación de la realidad en la obra literaria asuma plenamente al receptor de la misma como su principal criterio regulador.⁶⁰ La modernidad de Cervantes estriba en haberse adelantado radicalmente a este cambio de paradigma adoptando el punto de vista del lector como centro gravitatorio en la creación de una realidad literaria creíble. En su obra se refleja el intento de sustentar dicha realidad en un acercamiento entre literatura y experiencia. Las tradiciones cultas y populares que componen el horizonte narrativo del momento reciben así un nuevo impulso que amplía y desborda notablemente sus límites. Así entendido, el problema de la verosimilitud literaria tal y como lo encarna Cervantes debe afrontar entre otros aspectos el doble desafío de una temática sobrenatural y una forma idealizante. Su frecuentación de los géneros de caballerías y pastoril le conducen a un cuestionamiento permanente sobre los límites de aquello que tolera la credibilidad del relato en la búsqueda de una nueva forma de síntesis narrativa.

El Pinciano toca el tema de la verosimilitud en la epístola cuarta de la *Philosophia Antiqua Poetica*, como parte inevitable del más amplio problema de la mimesis poética. Concibe El Pincano la poesía como imitación por medio del lenguaje, si bien modifica la definición de Aristóteles no limitando el objeto de esa imitación a las acciones humanas.⁶¹ Así, tanto la descripción como la relación de acciones pueden ser poesía siempre y cuando se realicen con imitación y verosimilitud, es decir, siempre y cuando se entiendan como fruto de una creación y respeten los principios elementales de la razón. El Pinciano entiende la poesía, no como reduplicación de la naturaleza,

⁵⁹

Barcelona, 1968, vol. 3, pp. 567-585, pp. 580-581).

⁶⁰

⁶¹

ideal didactizante del renacentismo.

sino como proceso que emula la fuerza creativa de la misma naturaleza. De acuerdo con su ejemplo una descripción en verso del Escorial dista mucho de ser obra poética "porque la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a la razón".⁶² Y a la distinción aristotélica de que el poeta se ocupa de lo universal como el historiador de lo particular, añade que "el poeta es inventor de lo que nadie imaginó, y el historiador no haze más que trasladar lo que otros han escrito".⁶³ De este modo parecería que El Pinciano supera la posición tradicional al aducir que la altura poética de la obra se rige menos por la imitación de otros autores que por la creación propia, y que la verosimilitud no depende tanto del exacto reflejo de la realidad histórica (la versión popularizada del *ut pictoris* horaciano) como de la atención a las leyes racionales que articulan la naturaleza. Esta posición no tardará sin embargo en ser sustituida por otra de compromiso cuando, al preguntarse si incurre en mayor falta el poeta que contradice a la tradición o el que se aparta de la verosimilitud, el autor se limita a afirmar la veja convicción de que uno y otro preceptos terminan solapándose:

...advertid si el mandar el Philosopho que no se alteren las fábulas recibidas es a fin que se guarde la verosimilitud, de manera que debaxo de uno se incluya la otra. Yo, a lo menos, diría que sí, porque si Virgilio no fuera fundando su fábula sobre la de Homero tan recibida, Virgilio no fuera tan creydo, como hombre que trahía cosas fuera de lo verisímil.⁶⁴

La postura defendida en estas líneas no difiere en nada de la concepción tradicional que subordina la verosimilitud como un elemento más de la estructura poética a la correcta imitación de los clásicos, concepción reiterada por otros autores del momento como Francisco Cascales en sus *Tablas Poéticas*. El Pinciano termina repitiendo el principio aristotélico de la verosimilitud como la verdad posible frente a la verdad fáctica del historiador y la diferencia entre ambas se acredita remitiendo al ejemplo de los clásicos.⁶⁵ Es forzoso convenir con Edward O. Riley que la poética de El Pinciano,

62

63

64

65

que sin haber sucedido pudieron acontecer. Según esta teoría la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación, y por consiguiente, la característica esencial que diferencia la poesía de la historia y no la forma de metro o de prosa" (Antonio Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, op. cit., p. 611).

que tan escrupulosamente sigue Cervantes en lo relativo al reconocimiento, se le queda estrecha en este punto debido a su dogmatismo.⁶⁶ Es cierto que en la *Philosophia poetica antiqua* se ensalza al autor épico que parte de la pura invención, y que en ese sentido Cervantes pudo verse reconocido en la reiterada defensa de Heliodoro, a quien se sitúa por ejemplo por encima de Lucano.⁶⁷ Pero no es menos cierto que El Pinciano termina equiparando el grado de verosimilitud de la obra con su inspiración en una materia histórica y confiere mayor dignidad a aquella cuyo contenido guarda relación con algún acontecimiento verdadero. Resulta indudable que la actitud de Cervantes respecto a la verosimilitud supera con creces este planteamiento simplificador. Por un lado arremete contra los desvaríos de la novela de caballerías, limita, aunque con menos severidad, el idilio en la pastoril y también los procedimientos de la novela bizantina son objeto de un uso crítico y selectivo como hemos tenido ocasión de comprobar. Pero por otra parte la obra cervantina representa una innegable expansión imaginativa respecto a los autores cultos y a los preceptistas de su época.⁶⁸ La cuestión para Cervantes consiste en conciliar la credibilidad del lector con una realidad poética no limitada a la imitación costumbrista de la realidad histórica. Lo narrado puede escapar a las leyes de la razón o de la experiencia, pero debe ser relatado de modo que en el contexto poético resulte asimilable para el lector. El conflicto entre arte y naturaleza se resuelve en la capacidad del escritor para manejar la credulidad del destinatario. Aquí tropezamos con la conocida cita del capítulo 47 de *El Quijote*:

tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan.⁶⁹

El autor aspira a obtener un momento de suspensión en la credibilidad del lector y un olvido de su referente inmediato de lo verdadero para instalar su juicio en la verdad que crea e induce la obra literaria. Mediante esta función comunicativa de la literatura,

⁶⁶

⁶⁷

exprimir alegoría, la sacarían dél no mala", Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, vol. 3, op. cit., p. 167.

⁶⁸

⁶⁹

Cervantes está superando el preceptismo arbitrario y encorsetador de sus contemporáneos y dando muestra de hasta qué punto era para él un problema acuciante la relación entre literatura y experiencia. Don Quijote enloquece porque el abismo entre la realidad que construyen sus lecturas y aquella en la que está inmerso impide una síntesis reconciliadora y le obliga a decantarse por una abandonando la otra; cuando eso se produzca él mismo se verá controlado por las leyes que rigen el mundo de las caballerías. Pero lo que para él es entonces no sólo creíble, sino probado, es inaceptable para el lector que juzga sus actos desde un código racional para el que resultan del todo inaceptables. *El Quijote* es la mejor prueba de que aunque Cervantes se propone tender un puente entre fantasía y verosimilitud que proporcione la base para una nueva literatura imaginativa, esa ampliación imaginativa no equivale a una completa licencia temática. Lo cierto es que el proyecto de Cervantes se expresa antes en el interés por lo extraordinario y lo idílico que por lo puramente sobrenatural, poco frecuente en su obra. Tan sólo el *Persiles* y el *Coloquio de las Ejemplares* dan muestras de hechos que cancelan claramente las leyes de la naturaleza y no resulta ocioso recordar que se trata de dos de sus obras con mayor recepción en el romanticismo.

El lugar que merece lo extraordinario en la imagería cervantina obedece a su voluntad expresa de buscar el asombro y la admiración del lector, algo que difícilmente alcanzará si no es refiriéndose a un espectro de la experiencia que se sustraiga de lo habitual. Si puede formularse un principio válido para todos los relatos de la colección es la común aparición en todos ellos del elemento maravilloso, aunque su modo de presentación pueda variar considerablemente. Dejando de lado la presencia explícita de lo sobrenatural en el *Coloquio* o la de lo extravagante en *El licenciado Vidriera* o *El celoso extremeño*, la manifestación más frecuente de la maravilla es el suceso anómalo resultado la casualidad, cristalizado en la anagnórisis y propiciado por la voluntad divina. Las *Ejemplares* están repletas de esas alambicadas jugadas del azar organizadas a modo de progresiva averiguación, de enigma que tiene en el reconocimiento su punto culminante. De ahí que en las novelas cervantinas se haya querido ver la común estructura del laberinto, el planteamiento de un problema

enrevesado para el que al final siempre termina encontrándose la salida. La metáfora nos retrotrae a la comparación con los trucos que emplea el propio Cervantes en el prólogo: “Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos,...”. La forma del laberinto, como la del enigma, implica el consciente juego de la información integrado en la función comunicativa que asume el juego literario cuando se propone cautivar la atención del lector.⁷⁰

Pero el repertorio de la mesa de trucos va más allá de la estrategia en el diseño argumental. La necesidad de integrar adecuadamente la presencia de lo maravilloso en un entorno creíble implica el uso de un variado número de recursos cuya finalidad no es otra que inducir la ilusión de lo verosímil. Helena Parcas Ponseti⁷¹ ha revisado algunos de esos recursos a partir de su exitosa aplicación en *El Quijote* para concluir que "el lector constituye una variante en el grado de verosimilitud de la ficción literaria." El punto de vista lectorial determina en efecto el uso de unos procedimientos entre los que la autora sitúa el perspectivismo, la alternancia de variantes lingüísticas, los aparentes descuidos u omisiones y el que más directamente atañe al caso que nos ocupa, la introducción de una instancia narrativa ficticia: "El recurso de hacer entrar a un supuesto autor en la novela o el cuento tiene por objeto el acercamiento entre lector y personajes mediante la obliteración del verdadero autor. como intermediario, creando la ilusión, en el lector, de estar frente a personajes vivos y no ficticios".⁷² Aunque en *La fuerza de la sangre* no se llega al extremo de identificar directamente a la voz mediadora, tal y como ocurre en *El Quijote*, es evidente que la instancia narrativa sufre una paulatina personalización a medida que se desvela su anclaje en la realidad histórica. En *La fuerza de la sangre* la posición ambigua de la instancia narrativa resulta determinante para propiciar justamente el encuentro entre una realidad fabulosa ante la que despliega sus ilimitados atributos y una histórica ante la que reconoce su humilde individualidad. Tanto este como otros elementos configuradores del discurso que hemos tenido ocasión de repasar al comienzo del capítulo (alternancia entre

⁷⁰

añadir que lo característico del laberinto es poseer una salida, del acertijo tener una solución. (Juan María D. Taboada, "La estructura de las *Novelas Ejemplares*", *Anales Cervantinos*, XVIII, 1979-1980. pp. 87-105).

⁷¹

⁷²

omnisciencia y aparente limitación,...) contribuyen a la figuración de un entorno ficcional creíble y verosímil. La crítica ha abundado en el efecto de profundidad y verismo que gana la escritura cervantina gracias a esta clase de juegos, así como en el hecho de que su radical modernidad consiste en que asumen que el valor del texto se mide en su efecto.⁷³ Pero lo que las *Ejemplares* en general y *La fuerza de la sangre* en particular ponen especialmente de relieve es la importancia que recibe en este proceso la mezcla de géneros. El reto que proponen las *Ejemplares* a su creador no es otro que la conciliación entre un universo que estimula la presencia de lo maravilloso y una realidad extratextual que la desmiente, entre una ilusión de realidad que sumerge y cautiva al lector con su ilusión de realidad y un mundo ficcional que despliega sus límites mucho más allá de la estampa costumbrista de la novela picaresca. Es cierto que el lector moderno tendrá serias dificultades para ver cumplidamente satisfecha esta síntesis en algunos de los relatos de la colección, incluido el que nos ocupa.⁷⁴ Pero no puede tampoco pasarse por alto que la coherencia del mundo ficcional está decisivamente condicionada por los códigos de las tradiciones genéricas asimiladas. El universo imaginativo que Cervantes quiere ganar para la literatura culta es el de la novela de caballerías, la pastoril o el cuento, es un universo en definitiva cuyas pautas de funcionamiento han sido fijadas por siglos de tradición. Como Gadamer y después Jauß han mostrado, entrar en el juego de ecos y afinidades del texto implica aceptar las reglas de partida que proponen los códigos vigentes, la suspensión de la credibilidad en el lector dependerá por lo tanto del horizonte contextual que asuma de partida, de lo que pueda ser aceptado por la idea de “literatura” imperante en su momento. La verosimilitud no puede deslindarse entonces como problema estético del de la tradición genérica.

Si el género entraña una determinada idea de lo verosímil, la mezcla de géneros conlleva un inevitable replanteamiento de la misma.⁷⁵ Los encuentros, desencuentros y reconocimientos en textos como *El amante liberal* o *Las dos doncellas* no se entienden

⁷³

⁷⁴

o la del mismo Agustín G. Amezúa y Mayo (*Cervantes creador de la novela corta española*, vol II, pp. 218-220) intentan sostener que la satisfacción que se deriva de su lectura se debe a que en realidad el relato responde a una lógica común de la experiencia similar a la de los relatos costumbristas.

⁷⁵

sin aceptar ley que rige las novelas bizantinas, el argumento que lleva a su protagonistas tras toda suerte de pruebas y obstáculos a un desenlace feliz a través del matrimonio (*La Gitanilla*, *La ilustre fregona*) no se comprende sin ingresar en el ámbito de credibilidad que exige el cuento popular.⁷⁶ En *La fuerza de la sangre* tanto la tradición cuentística como la de la novela griega condicionan la mecánica que articula el argumento. Hemos subrayado ya la relevancia del modelo bizantino en el uso de la anagnórisis como elemento fundamental en la resolución de la trama. El encuentro más inaudito, el reconocimiento más inesperado responden a sus propias consignas de funcionamiento de modo que lo que escapa a la lógica de la experiencia se impone en la lógica del relato. La introducción de un objeto de reconocimiento necesariamente exige su regreso para certificar la identidad de su poseedor. La existencia de señales incongruentes en un personaje garantizan que su identidad terminará revelándose en contra de la apariencia. También otros rasgos estructurales ya señalados como el arranque abrupto -tan caro a los modernos defensores de la *unerhörte Begebenheit*- deben también su presencia a la impronta bizantina. Por otra parte, la tradición cuentística demuestra su protagonismo en la formación de un mundo cerrado regido por leyes de causalidad propias y vinculado al pasado. Al cuento se debe también la presencia de lo extraordinario, del azar, de la resolución de la trama en un inesperado final feliz que culmina en el matrimonio entre sus protagonistas.

La particularidad de la narración cervantina consiste en que tanto el modelo cuentístico como el bizantino son proyectados sobre una realidad que, lejos de emplazarse en un remoto universo espacio-temporal, resulta perfectamente reconocible por parte del lector. El trasfondo en el que se desarrollan los hechos es la ciudad de Toledo, la época no tan lejana como para que la mención de las familias no pudiera dañar su honra y los personajes pertenecen al imaginario social del momento, con unos hidalgos humildes que se conservan en la dignidad de la sangre el elemento distintivo y unos nobles enriquecidos que se aprovechan de su situación de poder para transgredir la ley con

76

humanos por la convención de los géneros literarios, al barajar con la vida de Don Quijote todas estas historias, presentadas dentro de marcos novelísticos establecidos". Así pues, la introducción de *El curioso impertinente* en *El Quijote* produce una fricción de realidades similar a la que produce el encuentro de niveles narrativos en *La fuerza de la sangre*.

impunidad. La difícil juntura entre una realidad fabulosa conformada por las tradiciones romances y otra extraída de la experiencia más inmediata, se vale como estrategia narrativa del marco compositivo. Emplazando una instancia mediadora entre el nivel interno en el que se desarrollan los acontecimientos y el externo que enlaza directamente con la experiencia del lector, el relato busca conciliar dos códigos de causalidad distintos, e incluso excluyentes, con la intención de superar las limitaciones de ambos. El objetivo, tal y como no se ha dejado de reiterar en la crítica desde los más diferentes planteamientos, es renovar por un lado la validez de las tradiciones romances acercándolas a un horizonte de experiencia asimilable por el lector y elevar por la otra la materia inmediata de la experiencia a una forma de representación reservada a la literatura culta.⁷⁷ Es en esta reelaboración de la experiencia inmediata en la que cabría entender cabalmente el valor ejemplar de la colección. La situación argumental de la que parte por ejemplo *La fuerza de la sangre* podría haber sido materia para una comedia grotesca, un cuadro satírico o un relato licencioso, pero la voluntad de Cervantes es quebrar justamente esta asignación de materia y forma insertando en la historia de la violación de Leocadia un inesperado modelo compositivo. El efecto que provoca esta asociación en el lector moderno es ambivalente. Produce estupefacción y aun desconcierto tanto la forzada decantación de la historia hacia un desenlace feliz como la idealización de un asunto que pasa por alto el carácter ciertamente poco "ejemplar" de sus protagonistas. Pero al mismo tiempo el relato consigue instalar al lector en su propio código de convenciones hasta el extremo de que la solución que termina proponiendo es la que el lector juzga satisfactoria. Resulta oportuno a este respecto recuperar un fragmento de Pabst que en cierta medida amplía lo observado en *La fuerza de la sangre* a la práctica totalidad de las *Ejemplares*;

Da müssen nicht nur Prüfungen bestanden, zurückgehaltene Gefühle als gereift erkannt und Geheimnisse der Geburt aufgedeckt sein, sondern es müssen rechtzeitig Mitwisser auftreten, merkwürdigerweise alle Beteiligten an einem Ort vereinigt sein, plötzlich lange verschwiegene Wahrheiten oder langsam herangereifte Einsichten geäußert werden. Nur durch das Zusammentreffen mehrerer Faktoren kommen die Beziehungen der Protagonisten in die ideale Lage. Darum haftet den Ausgängen der 1., 2., 4., 6., 8., 9. und 10. Novelle etwas Unwahrscheinliches, aber doch im tieferen Sinne

⁷⁷

de los perros las posibilidades que le brindaba la novela corta como género.

Zufriedenstellendes an wie gewissen Komödienschlüssen, oder etwas Irreales und doch Wahrhaftiges wie glücklichen Märchenausgängen.⁷⁸

Aunque no se detiene en analizar sus causas, Pabst asocia claramente el "elemento satisfactorio" de lo aparentemente inverosímil con la forma genérica de la que se nutre al relato. La construcción literaria está sometida a un proceso de adecuación que juega con la credibilidad del lector para acercar ilusión de realidad y entorno idealizado sin provocar tensiones. El cuento se aplica como modelo a una situación argumental en la que se ponen en juego roles y conflictos sociales de la época, pero la forma literaria armoniza los opuestos y reconcilia los contrarios para minimizar todo conflicto entre forma y materia. El narrador gobierna demiúrgicamente un mundo de sentido cerrado, donde apariencia y esencia se reencuentran obviando el conflicto; el matrimonio es la aceptación social de Leocadia, pero es también su salvación como individuo. Finalmente, la resolución de la trama es posible gracias a mecanismos narrativos que sólo las leyes causales del cuento tolera. En definitiva, *La fuerza de la sangre* es un testimonio incomparable de cómo Cervantes encaminó su quehacer creativo a la consecución de una nueva forma de literatura que aunaba la tradición imaginativa de formas ya popularizadas con la voluntad de acercar la literatura a la realidad de su tiempo. Semejante proyecto pasa por la consecución de un nuevo principio de verosimilitud literaria que no se cimenta sólo en el conjunto de convenciones que regulan los géneros o en una fidedigna reduplicación de la realidad histórica. El nuevo garante de la verosimilitud depende de la habilidad del narrador para inducir una determinada ilusión de realidad, no se deriva tanto de su objeto de imitación como de su destinatario. El repaso de los principales elementos configuradores del discurso cervantino ya puso de manifiesto de qué modo esa preocupación por la atención lectora se traduce en toda una serie de estrategias narrativas que hacen ingresar al lector en el sistema de convenciones propio de las tradiciones romances sin perder el referente de su realidad inmediata.

Llegados a este punto bastaría dar un sólo paso para concluir que lo que confiere a Cervantes la posibilidad de ese logro en el caso de *La Fuerza de la sangre* no es otra

78

cosa que el modelo genérico de la *Novelle*. El recurso del marco narrativo permite conciliar dos universos heterogéneos funcionando a la vez como límite diferenciador y como umbral de transición. La concentración de la materia narrativa en un sólo acontecimiento da al argumento el carácter excepcional del acontecimiento inaudito, del hecho fabuloso insertado en un contexto cotidiano y reconocible. El *Wendepunkt* y la *Pointe* que se concretan en las dos agniciones confieren a la trama su naturaleza polisémica, interpretable a un tiempo como imposible casualidad o como predestinación divina. Desde luego, la sintonía entre el modelo genérico de la *Novelle* y el propósito estético de Cervantes sólo tiene el valor de una casualidad para la crítica cervantina ya que, como sabemos, el modelo no formaba parte del repertorio de tradiciones al que el autor hubiera podido echar mano, sino que es fruto de una construcción metatextual muy posterior.⁷⁹ Pero, desde el punto de vista de nuestro enfoque genérico, la coincidencia entre la identidad del modelo genérico y el proyecto de realidad literaria al que apunta la obra cervantina puede resultar revelador para explicar en parte que el relato terminara mereciendo la consideración de texto ejemplar para los autores alemanes. En efecto, no puede pasarse por alto que el dilema entre formas de representación "realistas" e "idealizantes" que Cervantes se propone superar, es reeditado bajo otro nombre en el tránsito del siglo XVII al XIX hasta el punto de plantear de hecho un problema estético del que forzosamente debía partir cualquier consideración sobre los géneros literarios. Particularmente interesante a este respecto resulta el caso de un subgénero romántico como la *Märchenovelle*, forma en la que Eichendorff, Tieck o Hoffmann entre otros intentaron aunar la tradición del cuento maravilloso con la visión más apegada a la experiencia inmediata que imponía el relato breve. Cuando dos siglos después de Cervantes los románticos alemanes intentan una forma de síntesis similar a la suya es sólo para poner de manifiesto sus ya insalvables contradicciones.

79

II. *DIE MARQUISE VON O...*: LA INMEDIATEZ COMO OCULTACIÓN

En la historia de la Novelle Kleist se presenta de forma generalizada como el autor clásico que, casi simultáneamente, funda los presupuestos esenciales del género y los lleva a su culminación, a un grado de perfección después del cual sólo cabe esperar la decadencia. De entre sus relatos *Die Marquise von O...* ha merecido especialmente el rango de texto-modelo, de arquetipo que encarna las señas identificativas del género.¹ Por encima de las cualidades intrínsecas del relato, una de las razones que han podido contribuir a su protagonismo en la historia de la Novelle debe buscarse en sus fuentes. En *Die Marquise von O...* la crítica encuentra uno de los pocos casos probados de continuidad formal y temática respecto a un antecesor de la novela corta románica. No sólo concreta el relato de Kleist todos los elementos del modelo ideal del género, sino que además los comparte con la narración en la que más directamente se inspira, *La fuerza de la sangre*.² La comparación entre ambos relatos contribuiría, según este extendido punto de vista, a destacar las nuevas connotaciones filosóficas y estéticas de la variante alemana respecto a la románica.³

Resulta innegable que, pese a haber eludido cualquier clase de mención de la Novelle como concepto genérico, Kleist tenía presente la colección de Cervantes al publicar sus narraciones y había leído sin duda con interés la traducción de Soltau de 1801. Dado

¹ Tampoco faltan sin embargo los intentos de caracterizar los relatos de Kleist por su transgresión de los fundamentos de la Novelle. E.K. Benett (*A History of the german Novelle*, op. cit., pp. 44) se expresa en esos términos aludiendo a la ausencia de relato-marco (aspecto que trataremos más adelante) y de función social.

² No es de extrañar que las varias de las principales obras del periodo normativista se detengan en la comparación entre *La fuerza de la sangre* y *Die Marquise von O...*: Hermann Pongs, "Grundhaltungen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts", op. cit., p. 161, Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., pp. 2 y 37, Josef Kunz, "Die Thematik der Daseinsstufen in Kleists dichterischem Werk", en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, Wege der Forschung*, vol. 147, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, pp. 672-706 y *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*, op. cit., pp. 146-150. Debe destacarse además el trabajo de Gerhar Dunhar "Kleist's Marquise von O. and Its Literary Debt to Cervantes", *Arcadia*, num. 10. 1975, pp. 147-157.

³ Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., p. 37.

que el motivo del embarazo inconsciente tiene una presencia secundaria en el texto cervantino, es probable que Kleist se inspirara para su recreación en otras fuentes, principalmente en el relato de Madeleine Angélique de Gomez *L'Amant Rival et confident de Lui Mesme* incluido en las *Cent Nouvelles Nouvelles* y en la anécdota de Montaigne extraída del *Ensayo sobre la ebriedad* (1588).⁴ La influencia de *La fuerza de la sangre* va no obstante más allá de la transmisión de la anécdota que está en el origen del suceso inaudito. Como es sabido, en un principio la recopilación de sus relatos debía llevar el significativo título de *Moralische Erzählungen*⁵ y en el caso de *Die Marquise von O...* la existencia del referente cervantino es indudable en todos los niveles de intertextualidad, desde las analogías estructurales hasta el préstamo directo de motivos. Basándose en esta filiación pudo llegar a postularse una suerte de “modelo cervantino” de *Novelle* que, a través de su influencia en Kleist, habría marcado la tradición alemana de forma mucho más determinante que el “modelo boccaciano”.⁶ Dejando de lado lo que supone la incongruencia de un “modelo” en dos colecciones tan heterogéneas como el *Decamerón* y las *Ejemplares*, lo cierto es que en *La fuerza de la sangre* la crítica normativa encuentra realizada la perfecta culminación del género. Subrayando la relación entre el texto arquetípico románico y el alemán se apuntala la identidad del modelo genérico ideal. El vínculo entre *La fuerza de la sangre* y *Die Marquise* se erige así en auténtico soporte del género literario *Novelle*.⁷ Teniendo en cuenta que la

⁴ Richard Maria Werner ("Kleists *Novelle Die Marquise von O...*", *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte*, num. 3, 1890, pp. 483-500) es el primero en indicar la posibilidad de que Kleist conociera el relato de Cervantes a través de su versión francesa como *La force du sang* (en la colección de Madeleine Angélique de Gomez, *Les Journés amusantes, dédiés au Roi*, vol. 7, Amsterdam), pero a la vez desdena una influencia real del relato cervantino en *Die Marquise von O...* Las otras fuentes mencionadas por Werner son, además del mencionado relato de Madeleine Angélique de Gomez *L'Amant Rival et Confident de Lui Mesme* (*Les Cent Nouvelles Nouvelles*, vol. 19, novela 97, Pierre de Houdt, La Haya, 1739, pp. 184-278), parcialmente reproducida en su artículo en su traducción alemana, una anécdota de Pitaval que Kleist habría conocido por la obra de consulta clínica *Eros oder Wörterbuch über die Psychologie und über die Natur- und Culturgeschichte des Menschen in Hinsicht auf seine Sexualität* (Berlín, August Rücker 1823, p. 322), la *Novelle Amalia Berg* de Caroline von Ludecus, donde una mujer es violada en el transcurso de un asalto militar aunque su desvanecimiento se produzca con posterioridad, la narración *William Lowell* de Ludwig Tieck, donde una mujer es violada por el hombre que la salva de un incendio y queda encinta sin que se termine de esclarecer la paternidad, y el relato de Heinrich Zschokkes, *Tantchen Rosmarin oder alles verkehrt*, incluida en *Erheiterungen* (1812).

⁵ Hugo Aust recuerda que la pretensión de Kleist de titular su colección *Moralische Erzählungen* pierde valor si efectivamente accedió a la colección de Cervantes a través de la versión alemana de Soltau, que éste tradujo como *Lehrreiche Erzählungen*. Por lo demás Aust también se pregunta por la pertinencia de dar a Kleist el magisterio sobre un género en vías de formación (Hugo Aust, *Die Novelle*, op. cit., pp. 77-81).

⁶ Ver II - Introducción.

⁷ También aquí la nota discordante la ponen los romanistas y comparativistas. Gerhart Hoffmeister es tajante en su juicio: "...eine motivistische Parallele liegt in der Bahandlung der Vergewaltigung eines ohnmächtigen Weibes vor (*La fuerza de la sangre-Die Marquise von O...*), doch

Navoelle ha sido caracterizada como un género de modulación analógica, el consenso del horizonte lectorial de la crítica resulta más relevante que las probadas relaciones de influencia entre ambos relatos para indagar su mutua filiación genérica y justificaría por sí solo el estudio comparativo de Cervantes y Kleist. Al regresar una vez más al estudio comparativo de estos dos textos no nos guía ni la búsqueda de rasgos comunes temático-formales, ni las diferencias que plantea el paso de una cosmovisión renacentista a una decimonónica, ambas vertientes han sido ya desarrolladas y exceden el marco de este trabajo. El ámbito de nuestro estudio se limita a la búsqueda de variantes estructurales en la composición de la instancia narrativa: la particularidad de la voz narrativa en Kleist y de su modo de presentación será revisada a la luz del referente cervantino. Al recuperar el análisis de los rasgos configuradores del discurso en *Die Marquise* (uno de los relatos formal y estilísticamente más minuciosamente analizados de la literatura alemana), sólo se pretende destacar el que es su rasgo más identificativo, la inmediatez, para contraponerlo al referente cervantino. Uno de los aspectos más veces subrayado del Kleist narrador es el efecto de inmediatez que consiguen despertar sus relatos desde su mismo arranque. El lector tiene la impresión de estar asistiendo directamente al desarrollo de los acontecimientos, se siente instalado en el presente de los mismos y arrastrado por un torrente de sucesos que se encadenan sin dejar momento al reposo.⁸ Todos los elementos configuradores del relato están encaminados a la producción de este efecto, que determina claramente la relación del lector con la historia.

2. 1. La inmediatez del discurso

sind die Unterschiede in Charakterisierung und Formgebung eklatant. Obgleich Hoffmann noch einmal das gleiche Motiv aufgriff (*Das Gelübde*, 1817), bleiben die tatsächlichen Kontakte deutscher Novellisten zu Cervantes recht spärlich" (Gerhart Hoffmeister, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Erich Schmidt, Berlin, 1976, p. 124).

⁸ Wolfgang Kayser había caracterizado la neutralidad épica de Kleist mediante el símil de la presentación escénica, afirmando que en sus relatos el narrador se coloca de espaldas al público. (Wolfgang Kayser, "Kleist als Erzähler", en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist*, op. cit., pp. 230-243). Karl Otto Conrady señala acertadamente que el efecto provocado por la objetividad del discurso es más el bien el contrario: "In Wahrheit zieht die kleistsche Erzählweise mit Hilfe der angedeuteten Stilmittel den Leser gerade in den Ablauf des Geschehens hinein". Resulta más problemático sin embargo seguir su razonamiento cuando extiende la misma intención al análisis estilístico y, sobre todo, cuando pretende identificar la actitud del lector y el elemento moralizante de las narraciones (Karl Otto Conrady, "Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft", en *Ibidem*, pp. 707-735.)

2. 1. 1. *La transparencia de la instancia narrativa*

Común a los relatos de Kleist es la ausencia de todo nivel narrativo externo al de la misma historia. Desde su impersonalidad la voz narrativa no deja marca alguna ni de su procedencia ni de su destinatario. Ni el nivel del narrador ni el del lector obtienen representación explícita en el relato y, en consecuencia, el modelo del marco narrativo tradicionalmente atribuido a la *Novelle* y regido por la relación apelativa entre enunciador y destinatario, obtiene aquí su perfecta inversión. En las *Novellen* de Kleist nadie cuenta nada a nadie, los hechos se imponen por sí solos desde el inicio hasta la resolución de la fábula.⁹ La exclusión de un nivel narrativo externo pone de manifiesto el propósito de adelgazar hasta su mínima expresión el filtro narrativo de la historia y de minimizar la huella de la instancia narrativa. En la antítesis del narrador cervantino, que en lugar de ocultar la mediación superpone las voces narrativas, en la antítesis también de la tradición oral asociada a la novelística romance, las *Novellen* de Kleist instalan al lector desde su arranque en el mismo lugar donde se precipita la historia.

Como en otras narraciones del autor se reserva la única indicación de un nivel extratextual al subtítulo: “Nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden”.¹⁰ La frase tiene su equivalente en el “Aus einer alten Chronik” de *Michel Kohlhaas* o el “Eine Legende” de *Die heilige Cäcilie*, y a la vez muestra en comparación con éstas una clara voluntad de indeterminación.¹¹ No una crónica ni una leyenda, sino una historia verdadera acredita el origen de la narración sin que el relato añada ningún dato más preciso al respecto. El carácter “verdadero” de la historia prepara al lector para el estilo del cronista, indicación que será luego en parte traicionada por la omisión de nombres propios. En un relato que

⁹ El inicio de todos los relatos sigue invariablemente el mismo modelo: la primera frase introduce las coordenadas espacio-temporales junto con algún elemento que se revelará esencial en el desarrollo de la historia y que sitúa ya al lector desde el comienzo en el centro de la tensión narrativa. Así en *Michael Kohlhaas*: “An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Rosshändler, namens Michel Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.” (Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Helmut Sembler (ed.), vol. 2, Carl Hanser, Munich, 1970, p. 9) Los dos calificativos que describen a Kohlhaas proporcionan el vector principal de su conducta y son equiparables al “eine Dame von vortrefflichem Ruf”.

¹⁰ *Ibidem*, p. 104.

¹¹ Heinz Politzer se apoya en el subtítulo para hacer una reconstrucción histórica y geográfica del escenario del relato al tiempo que cuestiona la validez de la misma (Heinz Politzer, “Der Fall der Frau Marquise”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 57, 1977, pp. 98-128).

imita la crónica tanto en su estilo como en su apariencia de autenticidad destaca además la ausencia de cualquier mención sobre el origen o la fuente de la historia y sobre el modo en que pudo el narrador ser conocedor de los hechos que se relatan. Se prescinde de los recursos más tipificados para legitimar la autenticidad de los hechos, como el del narrador-testigo o el del manuscrito encontrado.¹² Los relatos de Kleist parten de una doble renuncia: renuncia al recurso del narrador-personaje y renuncia a la distancia del narrador tradicional. La sucesión vertiginosa de los acontecimientos encadenados impedirá al lector tomar la distancia suficiente como para interrogarse por la autenticidad de lo referido. En *Die Marquise* la ilusión de verdad pasa ante todo por hacer olvidar al lector que alguien le cuenta una historia, por crear la ilusión de que se está asistiendo a ella en su mismo acontecer.

Se ha señalado la presencia del narrador/autor en procedimientos más sutiles que los mencionados. Es el caso por ejemplo de la ironía, que en *Die Marquise* hace su presencia de forma solapada pero evidente. La ironía se entiende tradicionalmente como forma de complicidad establecida entre narrador y lector por encima de los personajes. Dado que toda intervención explícita del narrador en la historia queda excluida, la ironía sólo puede hacerse palpable de forma indirecta a través de las palabras y los gestos de los mismos personajes. La sorpresa que suscita en el seno de la familia el apremio del conde por desposar a Julietta provoca al comienzo una crítica unánime con más connotaciones de las quisieran sus interlocutores: "Alle kamen darin überein, daß sein Betragen sehr sonderbar sei, und daß er Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt scheine".¹³ La intención irónica se hace aún más evidente cuando la madre de Julietta justifica su proceder:

Die Mutter war derselben Meinung und behauptete, daß zuletzt das Wagstück nicht allzugroß wäre, indem bei so vielen vortrefflichen Eigenschaften, die er in jener Nacht, da das Fort von dem Russen erstürmt ward, entwickelte, kaum zu fürchten sei, daß sein

¹² Alain Muzelle (*L'écriture de Kleist comme élaboration progressive du discours. Une étude stylistique des nouvelles*, Peter Lang, Berna, 1989) recuerda la excepcionalidad de las dos frases que cierran *Michael Kohlhaas* y *Die heilige Cäcilie*: "Hier endigt die Geschichte vom Kolhaas" / "Hier endigt diese Legende". Los términos *Geschichte* y *Legende* indican la procedencia de los textos, pero el narrador ni concreta la misma ni va más allá de estas dos lacónicas afirmaciones. Con todo, Muzelle acierta al considerar estas frases marcas del narrador que enlazan con una fórmula de la tradición cuentística. Cabe añadir además que estos dos finales abren momentaneamente un segundo nivel narrativo exterior a la historia y por otra parte demuestran que, como veremos más adelante, la inmediatez narrativa en Kleist responde sólo a una estrategia narrativa.

¹³ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 114.

übriger Lebenswandel ihnen nicht entsprechen sollte.¹⁴

El principal mérito del conde y lo que le hace merecedor de confianza pese a su inexplicable comportamiento no es otra cosa que el origen de su vergüenza y la causa de futuras calamidades para Julietta. Este no por discreto menos apreciable tamiz irónico de la narración, no desvirtúa la impresión de inmediatez que produce la reducción de la distancia entre lector e historia. En su estudio sobre la ironía en Kleist Wolfgang Moehring¹⁵ entiende que si los contemporáneos de Kleist juzgaban escandalosamente explícito un tono del que hoy destacamos su voluntad de discreción y ocultamiento se debe a que ellos habrían apreciado mejor la voluntad irónica del estilo. La distancia del tono reposado y firme vendría a parodiar el habla del círculo social aristócrata al que pertenece Julietta, marcado por el pundonor y la actitud inmovible del *Weltmann*. De este modo Kleist dota a todas y cada una de sus palabras de un doble sentido, una *Zweideutigkeit* marcada por la ambivalencia entre lo que se enuncia y lo que con ello se desea omitir, y reproduce así la práctica eufemística de los ambientes aristocráticos. Proporcionando al lector ya en las primeras páginas la comprensión indirecta de lo que realmente ha sucedido, facilita el sobreentendido que ridiculiza a los personajes mediante un recurso típico por otra parte de la comedia. Pero el silenciamiento de la instancia narrativa, la falta de una interpelación directa al lector, es lo que ha terminado dificultando la percepción de la ironía en Kleist. Borrando las marcas de su presencia, el narrador no puede dejar una huella directa de su complicidad con el lector, necesita que sean los personajes por una parte y la parodia de su habla en el narrador por la otra los que denoten la intención irónica de manera indirecta. Al mismo tiempo, la ausencia de mediación narrativa es la causa de que las diferentes clases y gradaciones de ironía (incluida la trágica cuando el conde obtiene un efecto fatalmente contrario al perseguido con su visita e incluso la sarcástica cuando el doctor que inspecciona a Julietta expresa su deseo "daß sie immer zum Scherz so wenig aufgelegt gewesen wäre, wie jetzt"¹⁶) se den de forma indistinta y simultánea y exijan un esfuerzo especial del lector actual para ser diferenciadas. Todos estos obstáculos no desdican sin embargo nuestra pretensión de ver en la ironía una señal de la instancia narrativa, no lógicamente al modo convencional de los humoristas anglosajones del XVIII cuando se regodean en

¹⁴ *Ibidem*, pp. 117-118.

¹⁵ Wolfgang Moehring, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, Fink, Munich, 1972, pp. 231-292.

¹⁶ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 120.

contemplar el objeto de su burla desde la altura que comparten con el lector, no por lo tanto como huella o marca textual explícita, pero sí como intención, como voluntad que marca un principio de distancia en el relato y que, de acuerdo con Nehring,¹⁷ resultaba más perceptible para los coetáneos de Kleist que para el lector actual. Una señal que no aminora sin embargo la impresión general que se impone al lector desde que la frase inicial del relato le priva de toda distancia respecto a lo narrado forzándole a aceptar sin preámbulos la evidencia de unos hechos incontestables a la vez que inauditos.¹⁸

2. 1. 2. *Sumario escénico y escena sumaria*

El a menudo destacado carácter dramático de la Novelle responde en primer lugar al preponderante uso del relato escénico. La concentración de la acción en las escenas rompe la habitual alternancia con el sumario del relato convencional, donde la escena se reserva a los momentos más destacados en la inflexión de la trama, los nudos argumentales u otro momento relevante que justifique la demora de la historia. En *Die Marquise* la práctica totalidad del relato se desarrolla en el encadenamiento de escenas y con frecuencia el paso de una a otra ignora cualquier marca textual como el cambio de párrafo. Así ocurre por ejemplo al concluir el reencuentro entre madre e hija, que sin solución de continuidad nos lleva al hogar paterno y la escena de reconciliación entre Julietta y su padre:

Die Marquise suchte sie mit Liebkosungen und Beschwörungen ohne Ende zu trösten; doch der Abend kam heran, und Mitternacht schlug, ehe es ihr gelang. Am folgenden Tage, da sich der Affekt der alten Dame, der ihr während der Nacht eine Fieberhitze zugezogen hatte, ein wenig gelegt hatte, fuhren Mutter und Tochter und Enkel, wie im

¹⁷ Basándose en el libro de Gernot Müller (*Kleist und die bildende Kunst*, Francke, Tübingen, 1995) sobre la función del arte pictórico en la obra de Kleist, Thomas Friedrich señala otra dimensión más de la ironía en las alusiones que la Novelle hace de imágenes marianas famosas en la época, lo que vendría a reforzar la tesis de Nehring (Thomas Friedrich, "Ein Scandalum durch Anspielung auf das Mysterium (...) erklären" Zur Mariensymbolik in Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...*", Beiträge zur Kleist-Forschung, 2002, pp. 259-282).

¹⁸ Bernd Fischer relaciona la ironía en Kleist con la inversión de los códigos del *Märchen* (Bernd Fischer, "Der Ernst des Scheins in der prosa Heinrich von Kleists: Am Beispiel des *Zweikampfs*", Zeitschrift für deutsche Philologie, num. 105-2, 1986). Aplicar el esquema del *Anti-Märchen* a *Die Marquise* (el príncipe que, tras pasar una noche con la doncella, la busca para desposarse) podría plantear otro paralelismo con el relato cervantino, donde como vimos la impronta cuentística es evidente. Ambas narraciones mantendrían una relación análoga con el esquema tradicional confiriéndole funciones opuestas: Cervantes tiende un puente entre el mundo del cuento y el real a través de la instancia narrativa, Kleist desmonta los presupuestos del *Märchen* al introducirlo en la realidad. La ironía actúa en ese caso como otra forma de revelar la precariedad de la "Einrichtung der Welt".

Triumph, wieder nach M... zurück¹⁹.

La feliz conclusión del encuentro entre las mujeres no se refleja en una pausa de la lectura, el conector "Am folgenden Tage" emplaza directamente al lector ante un nuevo momento crítico con el regreso de la marquesa a casa. El párrafo como unidad textual no se adecua a la estructuración episódica de la historia incumpliendo su función tradicional. Así queda patente cuando comprobamos donde se produce el siguiente punto y aparte, cercenando la escena de reconciliación entre la marquesa y el comandante:

...die Mutter selbst schien, da er sich ganz konvulsivisch gebärdete, ihre Standhaftigkeit verlieren zu wollen. Doch da der Kommandant sich endlich, auf die wiederholten Anforderungen der Tochter, niedergesetzt hatte, und diese ihm, mit unendlichen Liebkosungen, zu Füßen gesunken war: so nahm sie wieder das Wort, sagte, es geschehe ihm ganz recht, er werde nun wohl zur Vernunft kommen, entferne sich aus dem Zimmer, und ließ sie allein.

Sobald sie draußen war, wischte sie sich selbst die Tränen ab, dachte, ob ihm die heftige Erschütterung, in welche sie ihn versetzt hatte, nicht doch gefährlich sein könnte, und ob es wohl ratsam sei, einen Arzt rufen zu lassen?²⁰

Ninguna inflexión de la historia, ninguna elipsis de la acción justifica que el texto sea interrumpido aquí por una marca tipográfica cuando no lo había sido anteriormente. La secuencia de la reconciliación aún no ha concluido, viendo que padre e hija necesitan intimidad y que el primero ha recuperado la compostura, la madre abandona la habitación aún emocionada preguntándose si sería conveniente llamar al médico. En definitiva, ninguna línea principal o secundaria del relato se ha cerrado para dar paso a otra unidad episódica, la continuidad queda por el contrario asegurada por el pensamiento de la madre. Pero Kleist necesita retirar a la madre de la habitación para que el momento de mayor patetismo en la reconciliación entre Julietta y su padre sea sólo mostrado parcialmente y desde la distancia cuando la madre se asoma poco después de nuevo a la puerta. El ejemplo ilustra cómo el punto y aparte recibe para Kleist una función dramática antes que épica en la división del relato: el cambio de párrafo no marca la inflexión de la trama sino la salida y entrada de los personajes.²¹ La

¹⁹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 136.

²⁰ *Ibidem*, p. 138.

²¹ Alain Muzelle analiza también la división en párrafos como una última marca de presencia del narrador, junto con las intervenciones y las anticipaciones. Muzelle constata la disminución progresiva de párrafos en los últimos relatos de Kleist y lo relaciona con el afianzamiento del narrador-cronista (Alain Muzelle, *L'écriture de Kleist*, op. cit., pp. 88-94).

falta de coincidencia entre unidades textuales y unidades episódicas, entre la organización de los párrafos y la división de la trama, contribuye al particular efecto de encadenamiento que arrastra el proceso de lectura de un cuadro a otro eludiendo los remansos.

La alternancia entre sumario y escena permite distinguir tres bloques en el relato:

Sumario: publicación del anuncio y antecedentes familiares

1. Escena: asalto al fuerte

Sumario: restitución de la vida doméstica

2. Escena: visita del conde y manifestación del embarazo

Sumario: Julietta asume su maternidad, abandona M y publica el anuncio

3. Escena: acercamientos del conde y de la madre a Julietta, reconciliación, reconocimiento del conde y rechazo de la marquesa

Sumario: paulatina aceptación del conde por Julietta hasta que un segundo matrimonio certifica el restablecimiento del orden familiar.

Tenemos por lo tanto cuatro segmentos de relato sumario situados en otras tantas posiciones destacadas de la estructura del relato: inicio, conclusión y transición entre las partes. En todos los casos el relato sumario desempeña funciones tradicionales: situar el contexto de la historia (el fuerte, el hogar familiar), marcar un salto en el relato y resolver los cabos pendientes de la trama. Entre los fragmentos de relato sumario la narración se desarrolla como un encadenamiento ininterrumpido de escenas, un bloque de cuadros en constante movimiento que hacen saltar la historia de un escenario al siguiente a través de réplicas, contrarréplicas, acciones o gestos, siempre manteniendo el acontecer de la trama en su manifestación concreta y rehuyendo el fácil atajo del resumen sumario. Uno de los rasgos más característicos del Kleist narrador es un uso graduado del relato escénico en el que se integran frases o fragmentos narrativos apenas destacados del trasfondo dramatizado. El resultado es una medida combinación del discurso que permite simultanear la narración panorámica y la inmediatez de la distancia escénica. La huida de la marquesa y su madre de la fortaleza al comienzo de la narración es frustrada por la súbita irrupción del ejército ruso. Mientras se hacen los preparativos de la retirada las tropas enemigas bloquea la salida del edificio. La acción

se sucede con un ritmo precipitado que normalmente requeriría su escenificación dramática. En lugar de ello la secuencia es incorporada a la continuidad del discurso mediante una construcción sintáctica envolvente que equipara en la misma oración las razones que debate la familia para decidirse por la huida con la consecución de la fatalidad incontestable que supone el sitio de la fortaleza.

Doch ehe sich die Abschätzung noch, hier der Bedrängnisse, denen man in der Festung, dort der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte, auf der Waage der weiblichen Überlegung entschieden hatte: war die Zitadelle von den russischen Truppen schon berennt, und aufgefordert, sich zu ergeben.²²

Si en este caso vemos realizada la integración de una secuencia dramática al estilo sumario de la crónica épica, serán frecuentes las ocasiones en que podamos presenciar el fenómeno contrario: la fijación a la inmediatez escénica de un suceso que por lo general requeriría el resumen narrativo. Es significativo a este respecto el modo en que se describe la adaptación de Julietta a su nueva vida como madre soltera en la casa de V... El proceso de su transformación interior no es referido como una abstracción que resume su quehacer diario, sino a través de una imagen concreta de la cotidianidad ("...saß in der Gartenlaube, und dachte, während sie kleine Mützen und Strümpfe für kleine Beine strickte, wie sie die Zimmer bequem verteilen würde"²³). La voluntad de mantener el relato en la inmediatez del acaecer alcanza niveles de auténtico virtuosismo en el conjunto de instantáneas que describen el surgimiento de diferencias entre el comandante y su mujer.

Als der zweite Brief des Grafen F... ankam, hatte der Kommandant befohlen, daß er nach V... zur Marquise herausgeschickt werden solle, welche ihn, wie man nachher durch den Boten erfuhr, bei Seite gelegt, und gesagt hätte, es wäre gut. Die Obristin, der in der ganzen Begebenheit so vieles, und besonders die Geneigtheit der Marquise, eine neue, ihr ganz gleichgültige Vermählung einzugehen, dunkel war, suchte vergebens, diesen Umstand zur Sprache zu bringen. Der Kommandant bat immer, auf eine Art, die einem Befehle gleich sah, zu schweigen; versicherte, indem er einst, bei einer solchen Gelegenheit, ein Porträt herabnahm, das noch von ihr an der Wand hing, daß er sein Gedächtnis ihrer ganz zu vertilgen wünsche; und meinte, er hätte keine Tochter mehr. Drauf erschien der sonderbare Aufruf der Marquise in den Zeitungen. Die Obristin, die auf das lebhafteste darüber betroffen war, ging mit dem Zeitungsblatt, das sie von dem Kommandanten erhalten hatte, in sein Zimmer, wo sie ihn an einem Tisch arbeiten fand, und fragte ihn, was er in aller Welt davon halte?²⁴

²² Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 104.

²³ *Ibidem*, p. 126. Tan plástica y concreta resulta la imagen que contradice su supuesta repetición a lo largo de la estancia en la casa y produce la misma impresión de suceso único.

²⁴ *Ibidem*, p. 131.

El fragmento, que prolonga sin interrupción la escena posterior a la marcha de Julietta, salta a lo largo de varios momentos de disensión entre el matrimonio, de situaciones análogas en su discurrir, y lo hace relacionando siempre gestos, objetos y palabras concretos. Dicho de otro modo, compone un cuadro de la tensión que se origina entre el comandante y su mujer, pero en lugar de hacerlo extrayendo rasgos generales de su conducta, se ciñe a la plasticidad del detalle individual y significativo, se trata de no desdibujar en ningún momento la visualización de la historia. Ejemplar en la conjunción de lo singular y lo general es la combinación de “immer” y “einst” en la misma frase, donde un acto repetido varias veces, el silenciamiento del comandante de toda conversación en torno a Julietta, se apoya en un momento único cuando descuelga su retrato de la pared. Asimismo, la reacción que provoca la aparición del anuncio en la ya inquieta madre de Julietta no se describe en lo que sería una interrupción del relato, se refleja en su decisión de ir al despacho de su marido. En definitiva, el fragmento que funciona como puente entre dos secuencias es a su vez un mosaico compuesto de fragmentos de otras secuencias intermedias.²⁵

Con ello Kleist está contraviniendo la principal función atribuida al relato sumario, el resumen. Son excepcionales las frases que sintetizan mediante una observación general un segmento prolongado de tiempo (“Mehrere Wochen, in welchen die Familie, mit sehr verschiedenen Empfindungen, auf den Ausgang dieser Sonderbaren Sache gespannt war, verstrichen”²⁶). El apego del relato a la acción única, concreta e individual va más allá de los límites de la escena: cuanto ocurre ocurre una sola vez y nos remite de inmediato al acto siguiente. Toda la narración se teje sobre una red de acciones no necesariamente conectadas de manera lógica. Esta característica del relato sumario en Kleist debe entrecruzarse con otra que singulariza el relato escénico: la ausencia de descripciones. No se ofrecen detalles ni del aspecto de los lugares ni del carácter de los personajes, cuanto de ellos sabemos es lo que revela su actuar. La ilusión dramática de la escena se logra en el movimiento, no en la imagen, el relato no debe detenerse bajo

²⁵ A propósito de esta peculiaridad del relato sumario cabe recordar ese rasgo distintivo de estilo que Emil Staiger señalaba ya: “Die Unselbständigkeit der Teile, die Funktionalität des Einzelnen, die so stark in der Syntax ausgeprägt ist, behauptet sich auch in der Auswahl und Beleuchtung des Gegenständlichen. Nichts gilt an sich” (Emil Staiger, “Heinrich von Kleist *Das Bettelweib von Locarno*. Zum Problem des dramatischen Stils”, en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist*, op. cit., pp. 113-129). Esta mutua dependencia entre los elementos del relato se debe a la red de causas y efectos que arrastra el proceso de lectura.

²⁶ Heinrich von Kleist, *Gesammelte Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 119.

ningún pretexto.

2. 1. 3. *La mirada selectiva*

La preponderancia del relato escénico, su pretensión de visualizar el suceso en su inmediatez, condiciona como es lógico la elección de la perspectiva. Como en la mayoría de los relatos de su autor, dicha elección es el resultado de un doble proceder. Por una parte la historia está presentada desde una focalización externa: el narrador no se identifica con ninguno de los personajes y se sitúa fuera de ellos, les acompaña sin adoptar su visión y sin permitirnos acceder a su interioridad. Por la otra el narrador renuncia a la visión panorámica del narrador omnisciente. Sólo se sabe lo que está ocurriendo en el presente inmediato y sólo cuanto nos permite conocer el actuar de los personajes.²⁷ Con ello el relato emula la forma de representación teatral, pero la inmovilidad del escenario dramático es sustituido por un escenario en perpetua traslación que coloca a narrador y lector en la posición de espectadores y el receptor del texto es situado ante el cuadro de la escena cuando no dentro de la misma.

La focalización externa pura como absoluta inmediatez es desde luego una entelequia por la misma naturaleza del acto enunciativo. Su primer obstáculo es la linealidad de la lectura, que impone una forma de selección. Tan engañoso como pueda resultar el término cinematográfico “posición del foco” aplicado a un relato literario, no deja de resultar oportuno relacionarlo con la escritura de Kleist para hacer referencia a sus pretensiones de inmediatez escénica. Esta posición nos permite distinguir tres partes en la *Novelle*, dependiendo de la cercanía que el relato mantiene respecto a la marquesa.

1. Asalto a la ciudadela: la perspectiva omite la violación
2. Vida en M. hasta la expulsión de Julietta: la perspectiva se mantiene junto a la marquesa, el lector ve y conoce lo mismo que ella.
3. Tras el establecimiento en V. la perspectiva se aleja de la marquesa desplazándola a un segundo plano.

El paso de la segunda a la tercera parte está marcado por el fragmento en el que el

²⁷ Las anticipaciones épicas tienen en Kleist un alcance limitado y se confunden a menudo con hipótesis desmentidas por el mismo relato (Alain Muzelle, *L'écriture de Kleist*, op. cit., pp. 84-88).

narrador abandona por única vez sin tapujos la focalización externa para dar cuenta del cambio que se opera en la conciencia de la marquesa: el desprecio extremo que su padre ejerce en ella cuando ni siquiera respeta sus derechos de maternidad provoca el despertar de su dignidad y su voluntad de sobreponerse a la adversidad. Resulta muy significativo que este cambio de focalización, realizado por su aislamiento en el relato, se produzca precisamente antes de que la perspectiva se aleje de la marquesa. Como veremos, nos habla de la voluntad del narrador de seleccionar la información relativa a lo que acontece en el interior del personaje. Dicha selección viene dictada por el deseo de utilizar la omisión como medio expresivo. La omisión es una forma de silencio y el silencio está en el centro de una poética que Kleist articula para hacer referencia a lo inexpresable. Así se pone de manifiesto ya en la escena del asalto a la ciudadela, donde la perspectiva elude la mención del hecho central. La elipsis que marca la violación de la marquesa y que queda registrada solamente por el famoso signo gráfico del guión conlleva también un cambio del foco narrativo, que se traslada de la marquesa al conde. "Hier - traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich sobald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück".²⁸ El narrador aprovecha el momento de inflexión que le ofrece el desmayo de Julietta para desplazar el foco con la mirada del conde al exterior del edificio y permitirnos ser testigos de su comportamiento en el campo de batalla. Un comportamiento repleto de pistas que apuntan a la acción que acaba de cometer, pero que sólo ganan pleno valor al relacionarse con el primero de los gestos equívocos, el acto de calarse el sombrero cuando es encontrado por las mujeres. Los dos momentos que el relato no puede omitir son la significativa capitulación del comandante, situada justo en el momento de la violación, y el sofocamiento del incendio, en el que el conde se emplea con un celo inaudito ("..und leistete selbst hierbei Wunder der Anstrengung, als man seine Befehle nicht mit dem gehörigen Eifer befolgte"²⁹). La conducta del conde termina de delatarse a sí misma cuando recibe las felicitaciones de su superior y es exhortado a denunciar a los agresores de la marquesa:

Nachdem er ihm zuvörderst wegen seines eignen edelmütigen Verhaltens eine kurze Lobrede gehalten hatte: wobei der Graf über das ganze Gesicht rot ward; schloß er, daß er die Schandkerle, die den Namen des Kaisers brandmarkten, niederschießen lassen wolle; und befahl ihm, zu sagen, wer sie seien? Der Graf F... antwortete, in einer

²⁸ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 106.

²⁹ *Ibidem*, p. 106.

verwirrten Rede, daß er nicht im Stande sei, ihre Namen anzugeben, indem es ihm, bei dem schwachen Schimmer der Reverberen im Schloßhof, unmöglich gewesen wäre, ihre Gesichter zu erkennen.³⁰

Una reacción tan ilógica y un proceder tan ambiguo sólo pueden significar para el lector la evidente manifestación de una culpa, una culpa que aunque no pueda todavía ser concretada, se mantendrá como sospecha tras la figura del conde hasta que el desarrollo de la historia exija su confirmación. La perspectiva se mueve por lo tanto silenciando el hecho principal y a la vez buscando el dato pertinente que apunta al mismo. Al concluir la escena del asalto, al lector no se le ha mostrado lo sustancial pero sí lo suficiente como para intuir la naturaleza de lo que se le está hurtando.

Tras la reanudación de la vida familiar en M., el foco narrativo se instala junto a la marquesa, lo que el lector ve y va conociendo es lo mismo que ella percibe, pero no por ello el nivel de información que poseen personaje y lector es equivalente, el lector sabe menos que la marquesa desde el momento en que sus pensamientos no le son accesibles. La incógnita de hasta qué punto Julietta es conocedora de la realidad de los hechos no admite una respuesta unívoca, sólo a través de su comportamiento, tanto de sus gestos y palabras como de sus omisiones y silencios, se trasluce la sombra de su conciencia. El relato no quiere que perdamos detalle de sus movimientos que, como en el caso del conde, tienen claro valor de indicios, de ahí que el foco narrativo se mantenga junto a ella durante toda esta primera parte hasta que abandona la casa. Tras el tumulto que provoca la llegada del conde, la marquesa muestra una discreción difícilmente conciliable con el sentimiento que originalmente despertara en ella el oficial.

Sie fragte sie halblaut, während der Vater auf und niederging, ob sie begreife, was aus dieser Sache werden solle? Die Marquise antwortete, *mit einem schüchtern nach dem Kommandanten gewandten Blick*: wenn der Vater bewirkt hätte, daß er nach Neapel gereist wäre, so wäre alles gut. Nach Neapel! rief der Kommandant, der dies gehört hatte. Sollt ich den Priester hollen lassen? Oder hätt ich ihn schließen lassen und arretieren, und mit Bewachung nach Neapel schicken sollen? - Nein, antwortete die Marquise, aber lebhaft und eindringliche Vorstellungen tun ihre Wirkung; und sah, *ein wenig unwillig*, wieder auf ihre Arbeit nieder.³¹

Tanto el temple como la indolencia de la marquesa en una situación extrema señalan el

³⁰ *Ibidem*, p. 107.

³¹ *Ibidem*, pp. 115-116 (cursiva nuestra).

ambiguo discurrir de sus pensamientos,³² una duplicidad que se repite cuando su hermano le pregunta directamente por la impresión que le merece el conde: “Die Marquise antwortete, mit einiger Verlegenheit; er gefällt und mißfällt mir”.³³ Cuando se presentan los síntomas del embarazo la sospecha se cierne también sobre las reacciones de la marquesa. Hay un momento especialmente reseñable por ser el único en esta primera parte en que la protagonista no es mostrada en interacción con otros personajes, sino en su absoluta intimidad. Tras recibir la visita del médico Julietta debe empezar a ceder paso con espanto a la evidencia.

Die Marquise stand, wie vom Donner gerührt. Sie raffte sich auf und wollte zu ihrem Vater eilen; doch der sonderbare Ernst des Mannes, von dem sie sich beleidigt sah, lähmte alle ihre Glieder. Sie warf sich in der größten Bewegung auf den Diwan nieder. Sie durchlief, gegen sich selbst mißtrauisch, alle Momente des verflommenen Jahres, und hielt sich für verrückt, wenn sie an den letzten dachte.³⁴

El fragmento excede claramente los límites de la focalización externa permitiendo al lector atisbar las dudas que atormentan a la marquesa. La imposibilidad del suceso le hace recorrer mentalmente los últimos meses “gegen sich selbst mißtrauisch” y por vez primera se insinúa la amenaza de la locura como respuesta a la ausencia de un orden explicativo. Pero la expresión “hielt sich für verrückt” es lo bastante ambigua como para admitir más de una motivación: ¿cree enloquecer porque no recuerda nada que pueda explicar lo sucedido o porque sí cree recordarlo? Aunque la perspectiva sobrepasa el límite de la focalización externa mantiene parcialmente oculta la conciencia de la marquesa, una vez más el lector sabe y ve menos que el personaje. Ello no es óbice para que sepa administrar la información de que dispone con mayor eficiencia gracias a la selección de datos que impone el foco narrativo sobre la materia diegética. Gracias a dicha selección despertó su primera sospecha en torno al conde y gracias también a ella una elemental inferencia le permitirá comprender quien está ahora detrás del inexplicable suceso. La certeza alcanzada por el lector alcanzará sin embargo sólo la explicación del embarazo, no el conocimiento que del mismo pueda

³² No sólo los gestos de la marquesa adquieren el valor de indicios, la falta de compostura del comandante es interpretable también en clave de una reacción de celos sin que uno sólo de sus gestos deje de proyectar la sombra de la ambigüedad. Buena parte de esa ambigüedad que vertebra los relatos de Kleist se logra cediendo el protagonismo al lenguaje gestual de la escena (Klaus Müller-Salger, “Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen”, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 92, 1973, pp. 185-211).

³³ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 117.

³⁴ *Ibidem*, pp. 120-121.

tener la marquesa.

El interludio que sigue a la expulsión de Julietta impone el cambio que por un momento nos permite vislumbrar sin obstáculos su interioridad. Este momento conlleva también un cambio en el uso del foco narrativo: si hasta ahora el relato había mantenido a la marquesa en el centro como portadora del secreto indecible, la tendencia se invierte tras la ruptura familiar. Julietta es desplazada al trasfondo de la escena, al esconderse de sus familiares y amigos en la casa de V. se aparta también de la mirada del lector. De este modo Julietta pasa de sujeto a objeto y se erige en fortaleza que debe ser reconquistada. Los sucesivos asaltos del conde y la madre son también la única manera para el lector de acercarse al personaje. A la opacidad de la perspectiva externa se suma la distancia física que impone el desplazamiento en la escena. Es particularmente revelador el caso del conde. Si hasta ahora su figura aparecía como interrogante, como el extraño que aborda el ámbito hogareño de lo conocido (es decir, tal y como lo percibía la propia marquesa), ahora es su propia perspectiva la que nos sirve para acceder a la marquesa en un asedio de claras connotaciones militares. Tras ver cómo el guardián le cierra el paso, el conde rodea la casa en busca de una entrada hasta dar con la puerta del jardín:

Er trat durch eine Pforte, die er offen fand, in den Garten, durchstrich die Gänge desselben, und wollte eben die hintere Rampe hinaufsteigen, als er, in einer Laube, die zur Seite lag, die Marquise, in ihrer lieblichen und geheimnisvollen Gestalt, an einem kleinen Tischchen emsig arbeiten sah.³⁵

La mirada del lector se fusiona con la del conde en este furtivo acercamiento a la marquesa. El primer rechazo de Julietta, cuya negativa a escuchar el testimonio del conde tiene casi el valor de una confesión, no debilita su propósito, pero sí le hace optar por una vía indirecta escribiendo la respuesta al anuncio de prensa. Tras el fracaso del primer asaltante se cede el paso a la madre, la única figura que puede salvar las defensas de la marquesa por su función de intercesora y aglutinadora del orden familiar. El foco narrativo regresa momentáneamente a M. para mostrar en el fragmento antes citado las disensiones entre el comandante y su mujer a través de una serie de escenas. Al fin la madre toma la resolución de ir al encuentro de su hija y, aunque también es rechazada por el guardia, consigue que la marquesa salga a su encuentro para propiciar con su abrazo el principio de la reconciliación. Superada la artimaña con que su madre

³⁵

Ibidem, p. 128.

pretendía ponerla a prueba, recuperada no ya sólo la estima, sino incluso la adoración de su madre, Julietta regresa a casa para que el orden de la vida familiar pueda reanudarse. No obstante un último y esencial obstáculo debe superarse antes, la reconciliación con el comandante. Es otra vez la madre quien actúa como puente provocando el radical cambio de postura en el padre seguido de su arrepentimiento. Somos entonces de nuevo testigos de cómo la perspectiva es usada una vez más para propiciar el ocultamiento. La madre abandona a su marido y a su hija entre la vergüenza del primero y el ofuscamiento de la segunda. Preocupada por el estado del comandante, su mujer se dedica a cocinar para él y acondicionar su cuarto, cuando regresa al lugar donde le dejara con la marquesa, sorprende a ambos en una actitud que delata las oscuras pulsaciones de la relación paternal: el comandante sostiene en su regazo a Julietta mientras la besa en la boca. El lector asiste a esta escena impúdica y a la vez no exenta de un halo místico con la misma secreta impunidad que la madre.

Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige; ungesehen, wie sie hinter seinem Stuhle stand, säumte sie, die Lust der himmelfrohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder geworden war, zu stören. Sie nahte sich dem Vater endlich, und sah ihn, da er eben wieder mit Fingern und Lippen in unsäglicher Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt war, sich um den Stuhl herumbeugend, von der Seite an.³⁶

La escena es un claro ejemplo de disociación entre visión e impresión: si bien el lector descubre con la madre la imagen incestuosa, su reacción será con toda seguridad muy diferente a la de la madre, quien más bien parece actuar como agente propiciatorio. Por lo que a la perspectiva se refiere, siguiendo a la madre el relato ha querido marginar del foco lo indecible, en este caso la manifestación de un vínculo incestuoso.³⁷ Pero si la omisión inicial había sembrado la semilla de la ruptura del orden establecido, esta segunda parece ser el necesario tabú sobre el que el orden se reconstruye.

El citado pasaje donde el conde descubre en el jardín a la marquesa muestra que la pretendida objetividad de la focalización externa está jalonada de excepciones. Julietta es vista “in ihrer lieblichen und geheimnisvollen Gestalt”, se puede deducir que los dos adjetivos responden exclusivamente a la visión que el conde tiene de ella, a la impresión

³⁶ *Ibidem*, pp. 138-139.

³⁷ Para Heinz Politzer la escena de la reconciliación entre padre e hija se caracteriza porque el narrador muestra abiertamente lo prohibido en oposición al ocultamiento de la violación (Heinz Politzer, op.cit., p. 114). Politzer se refiere a la descripción detallada del abrazo entre ambos, pero no tiene suficientemente en cuenta cómo se hurta al lector por medio de la perspectiva el importante lapso de tiempo desde que la madre abandona la habitación.

que su imagen produce en él. A menudo un comentario o incluso un simple epíteto bastan para distorsionar la mirada del relato, se trata de movimientos tan rápidos e integrados en el discurrir de la escena que pueden pasar desapercibidos. Tras ser examinada por el doctor Julietta debe enfrentarse a la evidencia del diagnóstico y a las primeras sospechas de la madre. Sólo un error o la mala fe del médico podrían explicar la situación. "Die Obristin sagte ein wenig spitz: und gleichwohl muß es doch notwendig eins oder das andere gewesen sein. Ja! versetzte die Marquise, meine teuerste Mutter, indem sie ihr, mit dem Ausdruck der gekränkten Würde, hochrot im Gesicht glühend, die Hand küßte: das muß es!".³⁸ Quien ve en el rostro de la marquesa la expresión de la dignidad herida no es obviamente el narrador, sino la madre, aunque ninguna marca textual lo explicita. Estos fogonazos de focalización interna, en lugar de teñir de subjetividad la historia, contribuyen a subrayar el efecto de realidad merced al multiperspectivismo. Lo realmente singular para la narrativa de la época es que los cambios de perspectiva se hagan en el interior de la voz del narrador. La impresión de la madre de Julietta no se traduce ni en estilo directo ni en indirecto, sino en una auténtica anticipación del estilo indirecto libre. El narrador se puede permitir de ese modo introducir juicios y visiones sesgadas sin traicionar su voluntad de transparencia en el relato. De cara al lector, estos tenues movimientos de perspectiva integrados en el discurrir del relato no hacen sino acentuar la ilusión de inmediatez.

Con la mención del estilo indirecto libre abandonamos el uso de la perspectiva para volver a la distancia en la traslación del discurso. La particular alternancia de estilo directo e indirecto en los relatos de Kleist es otro lugar común señalado con frecuencia por la crítica. En el relato tradicional, y así tuvimos también ocasión también de verlo en *La fuerza de la sangre*, la palabra se cede a los personajes en función de la relevancia de su contenido. Se reserva el estilo directo a aquellas intervenciones de los personajes que por su importancia merecen trasladarse íntegramente, mientras que el estilo indirecto traslada a menudo de forma resumida las palabras y los pensamientos de menor trascendencia. Esta jerarquía parece casi invertida en los relatos de Kleist. En *Die Marquise* es preponderante el estilo indirecto del cronista que recoge las réplicas de los personajes y esporádicamente aparecen frases restituidas en estilo directo cuyo contenido informativo es prácticamente nulo. Un ejemplo de ello es el momento en que

³⁸

Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., pp. 121-122.

la madre de la marquesa traslada a su hija el estado de ánimo del comandante al conocer la inocencia de Julietta:

Hab ich nicht eine Seigerstunde gebraucht, ihn zu überzeugen. Aber nun sitzt er, und weint. Wer? fragte die Marquise. Er, antwortete die Mutter. Wer sonst, als wer die größte Ursache dazu hat. Der Vater doch nicht? rief die Marquise. Wie ein Kind, erwiderte die Mutter; daß ich, wenn ich mir nicht selbst hätte die Tränen aus den Augen wischen müssen, gelacht hätte, so wie ich nur aus der Tür heraus war. Und das wegen meiner? fragte die Marquise,...³⁹

La trascendencia de la escena radica en el dramatismo del momento, no en el valor de lo que se dice. La banalidad de las frases destaca más aún por la disciplinada selección de material que impone el relato. Ese criterio selectivo parece desvirtuarse cuando el narrador decide no omitir ninguna de las réplicas entre madre e hija (“aber nun sitzt er und weint. Wer? Er”). Contrasta con ello el desenlace de la Novelle, donde pese a la importancia de las palabras finales de la marquesa (“er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre”⁴⁰), el discurso del personaje se mantiene en estilo indirecto. El uso del estilo directo no atiende al valor intrínseco de las palabras (como sí ocurre en *La fuerza de la sangre*, donde se reserva a los momentos de reconocimientos), sino que persigue otros efectos en la lectura. En el caso concreto del diálogo entre la marquesa y su madre, el diálogo ralentiza la escena, adelgaza la mediación del narrador y pone en relieve el dramatismo del momento. Las palabras importan no por su sentido sino por su oportunidad, por su intención y porque denotan todo aquello que no se dice. Es fácil ver esta desvalorización de la palabra como producto del escepticismo de Kleist hacia la función comunicativa del lenguaje.

2. 1. 4. *El tiempo del cronista*

El análisis de los fenómenos de frecuencia y perspectiva muestra claras analogías a un nivel estructural. En la alternancia entre escena y sumario vimos cómo la primera se impone introduciéndose incluso en el uso esporádico del sumario. Asimismo hay un único momento donde el relato sumario domina con claridad el relato, que abarca desde la expulsión de la marquesa de M. hasta la publicación del anuncio Por lo que respecta a

³⁹ *Ibidem*, pp. 136-137.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 143.

la perspectiva la focalización externa se mantiene de forma homogénea en todo el relato. También aquí la excepción la marca el fragmento-sumario central con el paso de una visión externa de los acontecimientos a una introspección psicológica en la protagonista. Además, este momento marca un punto de involución en la perspectiva, que deja de privilegiar la presencia de la marquesa haciendo que pase de sujeto a objeto de la narración. El desplazamiento del foco responde a un criterio selectivo (búsqueda de los elementos pertinentes que tienen valor de indicio) y a uno omisivo (ocultación de lo indecible).

A la división que imponen el uso de la escena y del foco narrativo se superpone el de la estructura temporal. Repudiada por sus padres, la marquesa se refugia en V. y hace publicar el anuncio que solicita la aparición del padre desconocido. Con ello se recupera el inicio de la Novelle y pone fin a la analepsis inicial que cubre toda la primera parte. La anteposición del anuncio en el orden de la historia, además de querer ganar la atención del lector con el reclamo del *unerhörte Ereignis*, consigue un efecto de inmediatez análogo al que produce el uso del relato-escena y la perspectiva. El paso del momento presente (“In M..., einer beudeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O... (...) bekannt machen...”⁴¹) al pasado del relato sumario (“Die Dame...war die Tochter”) se realiza sin transición. Pero más abrupto aún es el paso de este fragmento introductorio al inicio propiamente dicho de la trama.

Hier hatte sie die nächsten Jahre mit Kunst, Lektüre, mit Erziehung, und ihrer Eltern Pflege beschäftigt, in der größten Eingezogenheit zugebracht: bis der... Krieg plötzlich die Gegend umher mit den Truppen fast aller Mächte und auch mit rüssischen erfüllte. Der Obrist von G..., welcher den Platz zu verteidigen Order hatte, forderte seine Gemahlin und seine Tochter auf...⁴²

La vida de la marquesa entregada al retiro y el estallido de la guerra están sólo separados por dos puntos. La mención del ejército ruso que se extienden por el país antecede inmediatamente a la aparición del comandante en el momento de dar una orden a su familia. En una construcción sintáctica característica del autor, a la posición primera del sujeto dentro de la oración sigue una subordinada intercalada que explica su súbita aparición, antes de que el predicado le sitúe realizando una acción ya comenzada. Las implicaciones temporales del estilo paratáctico de Kleist se manifiestan en el

⁴¹ *Ibidem*, p. 104.

⁴² *Ibidem*, p.104.

encadenamiento de la trama, que hace sucederse los acontecimientos sin dejar tomar distancia al lector.

La analepsis de la primera parte debe recorrer los sucesos de los últimos meses hasta recuperar el momento inicial del anuncio con información suficiente para entender las motivaciones que hayan podido llevar a una dama “von vorterrflichem Ruf” a un acto tan incongruente. Esa expectativa se cubre sólo en parte, dado que la dualidad del personaje pertenece a la naturaleza del universo ambiguo que construye la Novelle y la tensión que genera se mantiene hasta el desenlace. Lo remarcable en todo caso es que un recurso épico como la anticipación, asociado generalmente a un efecto de “extrañamiento” y distancia en la lectura, consigue aquí el efecto contrario: el suceso inaudito es un golpe de sorpresa que sustrae la atención del lector y, sin dejarle espacio para cuestionarlo, le inserta en el curso de los acontecimientos.

El análisis narratológico de la Novelle forzosamente tiene que destacar la marcha de la marquesa con sus hijos a V., como el punto central en el desarrollo del relato. El momento segmenta la historia en dos partes claramente diferenciadas, una en la que el lector busca con la marquesa una explicación, otra en la que busca la explicación en la marquesa. Además recupera la anticipación inicial de la Novelle y prepara lo que será su desenlace, el reconocimiento del conde. Parte de la crítica se ha mostrado reticente a reconocer la centralidad de este momento porque no coincide forzosamente con la evolución interior del personaje.⁴³ Es cierto que el gesto de la marquesa de “elevarse sobre si misma” no conlleva ni con mucho una definitiva toma de conciencia respecto a su situación, como muestra su comportamiento posterior y sobre todo el estallido final de la crisis.⁴⁴ Cabe preguntarse sin embargo si resulta pertinente usar la conciencia de la

⁴³ Walter Müller-Seidel, “Die Struktur des Widerspruchs in Kleists *Marquise von O...*”, en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays*, op.cit., pp. 244-268; Dorrit Cohn, “Kleist’s *Marquise von O...*”, Monatshefte, num. 67, 1975, pp. 129-145; Heinz Politzer, “Der Fall der Frau Marquise”, op. cit.

⁴⁴ Friedrich Kroch (*Heinrich von Kleist. Bewußtsein und Wirklichkeit*, Metzler, Stuttgart, 1963, pp. 105-110) había desautorizado ya la visión heroica de la marquesa según la cual el “hob sie sich plötzlich, wie aus ihrer eigenen Hand” resolvía definitivamente la escisión trágica del individuo. Koch insiste en que la marquesa, lejos de superar el conflicto entre intuición y razón, se limita a desplazar el centro de interés a su papel como madre. En los hijos encuentra un nuevo centro de sentido para dirigir su vida, a ello respondería su decisión de publicar el anuncio. El conflicto central permanece sin embargo larvado e irresoluble y resurge en cuanto la marquesa se ve confrontada con la verdad. A pesar de todo, el planteamiento de Koch demuestra que, aunque no se puede hablar de una superación de la escisión trágica en Julietta, la salida de M. si marca un punto de involución en su actitud.

marquesa como criterio estructurador de la Novelle habida cuenta del ambiguo tratamiento que recibe su perspectiva durante todo el relato.

2. 2. La inmediatez como ocultación

2. 2. 1. Límites del lenguaje discursivo

La crítica nunca ha considerado la inmediatez narrativa en Kleist como una característica meramente formal de sus relatos. Se relaciona directamente con la crisis de los valores absolutos cuya fecha de aparición oficial en la obra del autor es la carta del 22 de Marzo de 1801 a Wilhelmine von Zenge, exponente de la conocida *Kant-Krise*: el descubrimiento de la *Kritik der Urteilkraft* aborta el proyecto ilustrado de conocimiento del joven Kleist, su parcial lectura de Kant le transmite la certeza del valor relativo de cualquier verdad. El calado de la crisis espiritual del autor sólo se entiende por la radicalidad de sus iniciales aspiraciones. Siendo imposible alcanzar un conocimiento absoluto del mundo, cualquier verdad limitada se desvaloriza:

Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr - und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich -.⁴⁵

Al ser inaccesible la verdad total lo es también la idea de su representación. Queda desautorizado en consecuencia el papel del narrador tradicional que domina la historia desde una posición demiúrgica dotándolo de sentido completo e iluminando todas sus partes. Por el contrario, el relato tratará de reproducir la parcialidad de todo conocimiento humano desmontando la visión panorámica del narrador. Éste limita su esfera de percepción (y con ella la del lector) a los hechos en su representación externa y en su presente inmediato, al incognoscible torrente del acaecer que se llama azar o destino. La inextricable confusión que gobierna el mundo de las apariencias carece de una voz a modo de autoridad ordenadora. Desde este punto de vista la inmediatez es ocultación de un orden superior que en caso de existir resulta del todo inalcanzable al conocimiento humano.

⁴⁵ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 634 (cursiva del autor).

En la paradoja *Von der Überlegung* Kleist refleja su desconfianza hacia la eficacia de la reflexión pura recurriendo al símil de la lucha libre para ilustrar el combate que la vida de cada hombre mantiene con el destino. El luchador que se detiene un momento a pensar en el movimiento más adecuado sucumbe al que se deja guiar por el instinto. La reflexión entra en juego después del combate, cuando se trata de extraer conclusiones y enseñanzas del resultado obtenido. La acción más certera no es la que se deriva de la reflexión, sino la que la antecede ("Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher *nach* als *vor* der Tat"⁴⁶) y lo que es aplicable a la relación entre pensamiento y acción lo es también al vínculo entre reflexión y lenguaje:

Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht.⁴⁷

En *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* Kleist denomina ese instante que antecede a la reflexión para transformarse en acción o palabra "eine gewisse Erregung des Gemüts".⁴⁸ En este conocido texto Kleist insiste en la idea de que la expresión más certera es la que acompaña al pensamiento en su desarrollo y no la que resulta de su previa concepción. El sujeto parte de una vaga relación entre el objeto perseguido por el pensamiento y una oscura concepción ("irgend eine dunkle Vorstellung"⁴⁹) que antecede al acto reflexivo. Espoleado por un estímulo externo que generalmente proviene de su interlocutor, el sujeto desarrolla su enunciación, que coincide con la progresiva iluminación del concepto, hasta que el final del periodo aporta la revelación definitiva. El lenguaje no es una herramienta al servicio de la reflexión, más bien pierde su potencial y brillantez cuando se le quiere subsumir al dictado previo del pensamiento. Muy al contrario, el lenguaje alcanza su mayor transparencia y poder persuasor cuando el concepto que expresa surge y se desarrolla con la misma espontaneidad que las palabras, como una segunda rueda del proceso cognitivo:

Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und

⁴⁶ *Ibidem*, p. 337 (cursiva del autor).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 338.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 323.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 319.

ihrer Bezeichnungen gehen neben einander fort, und die Gemütsakten für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse.⁵⁰

La genial réplica de Mirabeau que decidió el desarrollo de la revolución francesa nunca habría sido posible si su protagonista no hubiera ignorado lo que se proponía decir. Fue por una parte el estímulo externo de la situación hostil en la que se encontraba, y por la otra la dinámica propia que imprimían sus palabras, lo que le empujó a cerrar su discurso con el llamamiento que decidió el destino de una nación, el lenguaje sigue en este caso leyes semejantes a las que guían la conducción de la electricidad entre los cuerpos físicos. Y si la expresión más aguda es la que no es preparada por el pensamiento, puede afirmarse a la inversa que la reflexión más acabada sólo podrá ser torpemente trasladada al lenguaje. De todo ello colige Kleist la necesidad de mantener una permanente cercanía entre el pensamiento abstracto y su verbalización: "In solchen Fällen ist es um so unerläßlicher, daß uns die Sprache mit Leichtigkeit zur Hand sei, um dasjenige, was wir gleichzeitig gedacht haben, und doch nicht gleichzeitig von uns geben können, wenigsten so schnell, als möglich, auf einander folgen zu lassen".⁵¹

Semejante concepción del lenguaje trasluce tanto la fe en su potencial creativo como la falta de convicción en su valor comunicativo y en el poder de la razón para dominar sus resortes. Podemos reconocer el escepticismo de Kleist respecto al poder comunicador de la palabra como instrumento del pensamiento en el valor marginal que recibe la expresión verbal en sus relatos. Hasta el momento nuestro examen de *Die Marquise* nos ha aportado dos datos reveladores al respecto:

-La presentación escénica conlleva también una preponderancia del gesto sobre la palabra. El gesto es portador de un mayor grado de información respecto a todo aquello que el relato silencia y reclama al mismo un tiempo un mayor grado de atención, sólo a través del gesto puede aventurarse una unidad de sentido tras la aparente incongruencia

⁵⁰ *Ibidem*, p. 322.

⁵¹ *Ibidem*, p. 323. "Und überhaupt wird jeder, der, bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vorteil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen als er ins Feld führt" (*Ibidem*, p. 323). La recurrencia del simil militar en los escritos de Kleist refuerza la idea de una elemental hostilidad entre el espacio interior de la conciencia (pensamiento) y el exterior de los fenómenos (expresión). En *Die Marquise* la metáfora belicosa se prolonga en la figura de la protagonista cuando su conflicto se exterioriza en la imagen de una fortaleza sitiada.

que plantean los acontecimientos.

-La desvalorización de la palabra hablada en la Novelle queda destacada por el uso anómalo del discurso directo e indirecto cuando se trasladan palabras fútiles y se marginan las que encierran un sentido trascendental. El relato asume de ese modo que la resolución del conflicto se lleva a cabo en un nivel ajeno al de la comunicación verbal.

No es que la expresión verbal pierda toda función comunicativa, pero resulta más efectiva para el personaje y más elocuente para el lector cuando no se la toma en consideración por lo que dice y se la interpreta más bien por lo que denota, es decir, cuando se equipara su valor al del lenguaje gestual. La palabra deja de ser resultado de un acto reflexivo para manifestarse como acto reflejo que dice más con lo que calla que con lo que enuncia.⁵² Al igual que la expresión verbal resulta más adecuada si no se deriva de la reflexión, el gesto deviene tanto más acertado cuanto menos supeditado está a la conciencia. Tal es como es sabido el asunto que aborda Kleist en la oscura disquisición que contiene *Über das Marionettentheater*. El texto refiere el encuentro entre el narrador y un conocido bailarín, en el que el segundo trata de demostrar cómo el movimiento mecánico de la marioneta se muestra superior en gracia y habilidad al del más virtuoso artista. El secreto de la marioneta radica en la simplicidad y exactitud de su constitución, todos los movimientos del muñeco dependen de un sólo punto de gravedad que actúa como péndulo, cuando se ejerce sobre él una mínima fuerza todas las articulaciones de la marioneta responden al unísono. Toda la habilidad del tramoyista se concentra en el ínfimo impulso que imprime al punto de gravedad, un impulso que resulta ser a la vez sencillo en su trayectoria y complejo en su penetración, por lo que exige del maquinista que lo ejecute como si estuviera bailando. El gesto que activa el punto de gravedad de la marioneta "wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Machinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h., mit andern Worten,

⁵² Hasta qué punto Kleist desconfiaba para sí mismo del lenguaje como vehículo transmisor del pensamiento queda patente en la carta que dirige a Ulrike von Kleist el 5 de Febrero de 1801: "Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben, weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht *alles* zeigen kann, nicht *kann*, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden" (*Ibidem*, p. 626, cursiva del autor).

tanzt".⁵³ La articulación del muñeco se produce pues a través de una serie de infalibles leyes de transformación que traducen un ínfimo gesto en el dedo del tramoyista en una infinidad de movimientos precisos en la marioneta "etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel."⁵⁴ Tal es la convicción del bailarín en este principio que si le fuera posible construir un ingenio mecánico de acuerdo con la fórmula que resume todas esas leyes, obtendría una máquina perfecta con la que no podría medirse el más dotado bailarín. La mejora respecto al modelo humano se reflejaría en todos los aspectos: "Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit - nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte".⁵⁵ Pero las ventajas del danzante artificial sobre el humano se derivarían sobre todo de su falta de conciencia. Pues es la falta de coincidencia entre el espíritu y el punto de gravedad lo que provoca el temblor en el bailarín humano, el mecánico no sujeta sus articulaciones al caprichoso vaivén de la conciencia, sino a un infalible punto de gravedad que controla el conjunto sin posibilidad de error.⁵⁶ Otra ventaja añadida para la marioneta es su libertad respecto al dictado de la gravedad. No teniendo que usar el suelo como punto de impulso para elevarse ("Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben"⁵⁷), la marioneta renuncia a lo más accesorio de su arte y alcanza un estado de gracia que escapa a la esfera de lo humano.

La traslación de la antítesis entre movimiento consciente o reflexivo y movimiento inconsciente al ámbito de la escritura resulta problemática y ha provocado opiniones encontradas, como no puede ser menos tratándose de un texto tan abierto en su sentido como contradictorio en sus términos. Los dos ejemplos que cierran el fragmento

⁵³ *Ibidem*, p. 340 (cursiva del autor).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 340.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 341.

⁵⁶ La ventaja del movimiento irreflexivo sobre el consciente se expresa en términos negativos: "¿Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zierte*. -Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkt befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Machinist nun schlechthin, vermittelst des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unser Tänzer sucht" (*Ibidem*, pp. 341-342). Esta caracterización negativa sería trasladable al fracaso de los personajes de Kleist, que actúan basándose en una representación del mundo que no está nunca a la altura de la realidad (G.A. Wellin, "The limitations of knowledge: Kleist's *Über das Marionettentheater*", *The Modern Language Review*, num. 80, 1985, pp. 90-96).

⁵⁷ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 342.

reafirman la supremacía del movimiento inconsciente tanto para la esfera de la estética como para la de la técnica. El narrador relata primero el caso de un joven conocido, cuya belleza emulaba la gracia sublime del arte clásico, el efecto que producía se disipó embargo cuando la vanidad le hizo tomar conciencia de su poder e intentó remedar voluntariamente la imagen ideal. El bailarín por su parte cuenta una anécdota que pretende auténtica en la que él como diestro espadachín se vio incapaz de superar en combate a un oso. El movimiento mecánico del animal resultó hartó más certero que sus habilidosas fintas, el arte de la esgrima no pudo doblegar la reacción instintiva del animal para defenderse. Pese a que los dos ejemplos son referidos como si ilustraran un mismo principio lo cierto es que afectan a aspectos distintos. En el primer caso la inconsciencia se relaciona con la belleza, en el segundo con la habilidad, pero tanto en el ámbito estético como en el técnico el resultado es el mismo, la afección destruye la gracia del mismo modo que la conciencia diluye la precisión: "Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt."⁵⁸ El encumbramiento del gesto irreflexivo en Kleist está en consonancia con el cuestionamiento del poder mediador del lenguaje que se repite tanto en sus relatos como en sus dramas.⁵⁹ El aparente desorden que gobierna el orden de los sucesos imposibilita la comunicación directa y racional entre los individuos, en cuanto la conciencia intenta abrirse paso mediante el lenguaje a través del caos que la rodea fracasa. En vano tratará el individuo de verbalizar la confusión del mundo, usado como calco de un estado reflexivo el lenguaje se revelará un medio tan hostil como el de los mismos acontecimientos. Sólo en el gesto inmotivado o en la reacción irreflexiva puede la conciencia revelar su interioridad y quizás de ese modo salvar el abismo que se ha abierto con el mundo. Para la marquesa son inútiles los intentos de razonar su inocencia, lo que salva el recelo de

⁵⁸ *Ibidem*, p. 345. En el breve fragmento *Die Fabel ohne Moral* (*Ibidem*, p. 325) la práctica de la hípica es valorada también, al igual que la danza para el bailarín o la esgrima para el espadachín, como vano artificio frente a la gracia innata de la naturaleza: "Wenn ich dich nur hätte, sagte der Mensch zu einem Pferde, das mit Sattel und Gebiß vor ihm stand, und ihn nicht aufsitzen lassen wollte; wenn ich dich nur hätte, wie du zuerst, das unerzogene Kind der Natur, an den Wäldern kamst! Ich wollte dich schon führen, leicht, wie ein Vogel, dahin, über Berg und Tal, wie es mich gut dünkte; und dir und mir sollte dabei wohl sein. Aber da haben sie dir Künste gelehrt, Künsten von welchen ich, nackt, wie ich vor dir stehe, nichts weiß; und ich müßte zu dir in die Reitbahn hinein (wovor mich doch Gott bewahre) wenn wir uns verständigen wollten."

⁵⁹ Wenin Karin ("Das Schweigen in der Sprache. Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...*", *Quaderni di lingue e letterature*, num. 23, 1998, pp. 173-184) nos recuerda también la importancia que adquiere la comunicación indirecta a través de mensajes, cartas y anuncios, cuando la comunicación directa ha fracasado.

su madre definitivamente es su reacción inocente cuando intenta hacerle creer que el violador y futuro padre es el criado de la casa. En otras ocasiones el mismo acto de confianza será también un gesto inmotivado, una voluntad irreflexiva y necesaria para recomponer el orden quebrado.

Relevante para nuestro análisis del relato es ante todo de qué modo esa defensa de una expresión libre no instrumentalizada por el pensamiento incide en la elección de un modo de discurso caracterizado como hemos visto por la inmediatez narrativa. Lo singular de la distancia adoptada por la instancia narrativa en *Die Marquise* es que prioriza el lenguaje gestual y la reacción silenciosa y sabe además integrarlo en el estilo épico del cronista. La inmediatez se nos presenta entonces como una forma de representación que, adelgazando al máximo la distancia del filtro narrativo, permite al lector ser testigo del gesto inmotivado y al mismo tiempo valorar su incidencia en la gran trama de acontecimientos. La inmediatez escénica propicia que lector asista a la manifestación externa del conflicto que atraviesa el personaje como lo hace el espectador teatral y que se apoye en la misma para comprender lo que el relato le está hurtando. Nada sería más contrario a los intereses de Kleist que la tradicional correspondencia entre pensamiento y acción que caracteriza al narrador decimonónico, donde la relación entre medio y sujeto se refleja en la alternancia entre descripción e interiorización. Lejos de buscar esta imagen unitaria, la narración de Kleist ofrece un cuadro cercenado, omite recrear la conciencia de los personajes para invalidar la fácil presunción de que sus pensamientos son causa directa de sus palabras y acciones, y emplaza al lector a intuir, desde la manifestación más externa (y por lo tanto la más elocuente) de los comportamientos, el amplio segmento de realidad que el relato le oculta.

Con esa finalidad la *Novelle* practica diversas estrategias de ocultación que fueron puestas en relieve en el repaso de los principales rasgos diferenciadores del discurso narrativo. La *Novelle* omite la mención del secreto pero destaca los elementos que pueden funcionar como indicios del mismo: la presentación escénica permite al lector ser testigo de los personajes en su actuar y retener el valor connotativo de sus gestos mucho más que el de sus palabras.⁶⁰ El uso del foco narrativo elude el hecho central

⁶⁰ El silencio y la ocultación de sentido no tienen que verse forzosamente como obstáculos

pero ofrece suficientes elementos informativos como para poder recomponerlo. Esta característica ha contribuido a que la narración se relacionara a nivel estructural con el relato detectivesco, donde una serie de indicios auténticos o erróneos deben ser la clave para superar la oscuridad inicial que plantea la historia y dar con su resolución.⁶¹ En el capítulo siguiente el relato de Hoffmann nos dará ocasión de volver sobre el tema de la relación entre *Novelle* y relato policial. Aquí se impone sin embargo la cautela, dado que el secreto omitido en *Die Marquise* no puede entenderse como la incógnita argumental de su planteamiento. Para el lector menos avisado la explicación del enigmático embarazo se hace evidente antes incluso de que se manifiesten sus síntomas. No es la incógnita de la identidad del padre lo que origina la tensión narrativa ni la necesidad de su resolución lo que anima el proceso de lectura.⁶² Ello se hace manifiesto si recuperamos el momento central de inflexión en la *Novelle*. Sumida en el fondo de la desesperación la marquesa se reencuentra consigo misma, la publicación del anuncio prueba su voluntad de salir sola de la adversidad. De ningún modo está persiguiendo Julietta con este gesto la revelación de una verdad que en secreto teme conocer, su anuncio guarda otras intenciones. Sin negar sinceridad a su propósito de encontrar un padre para su hijo que le permita fijar la estabilidad de la unidad familiar, el anuncio es ante todo un mensaje dirigido a su propio padre, un manifiesto de inocencia que, aunque rechazado por el comandante, cumple su función al iniciar el proceso que terminará devolviéndola al seno del núcleo familiar y restituyendo el equilibrio perdido.

No es de extrañar que en la escena de la reconciliación con el comandante se haya visto un paralelismo con el primer desmayo de Julietta en brazos del conde,⁶³ cuando, reclinada en el regazo de su padre, la marquesa se finge inconsciente mientras recibe sus besos. Es en este punto donde la *Novelle* recompone la fractura del orden social y

interpretativos del relato, sino más bien como elementos constitutivos de su estructura al modo de las *Leerstellen* de Iser, como veremos más adelante (ver III - 2. 2).

⁶¹ Ver sobre todo la monografía de Rainer Schönhaar *Novelle und Kriminalschemata. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*, Max Gehlen, Ljubljana, 1969, pp. 158-168.

⁶² También Wolfgang Nehring se muestra reacio a la filiación detectivesca de la *Novelle*: "Nicht die Frage nach dem Was geschah? ist es, die Kleist in den Vordergrund stellt (die ist nach zwei, drei Seiten beantwortet), sondern die nach dem Was folgt daraus? -und die esit vielleicht nicht spannender, aber mindestens ebenso erregend wie die bis zuletzt offengelassene Frage nach dem Täter und dem Hergang des Geschehens, um deren Beantwortung es der Familie unablässig zu tun ist" (Wolfgang Nehring, "Ein Scandalum durch Anspielung auf das Mysterium (...) erklären", op. cit., p. 241).

⁶³ Erika Swales destaca esta relación entre las dos escenas para poner de manifiesto la precariedad del orden restablecido y cuestionar, junto con otros autores, la heroicidad de la protagonista (Erika Swales, "The Belaguered Citadel: A Study of Kleist's *Die Marquise von O...*", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 57, 1977, pp. 137-138).

familiar roto y la identidad del violador pasa a un segundo plano.⁶⁴ Vimos sin embargo también cómo esta escena se construye sobre el ocultamiento de lo indecible, relacionado con el vínculo incestuoso. Lo indecible aparece aquí asimilado a la institución familiar, pero su abierto reconocimiento supondría una ruptura del orden social, de ahí que el relato deba ocultarlo. De la misma manera, lo ominoso de la violación no radica en lo enigmático de su explicación, sino en que el desenmascaramiento del agresor invierte para Julietta el orden de valores vigente. La imposible síntesis de dos imágenes irreconciliables, el ángel y el demonio, es lo que la marquesa se niega de antemano a aceptar, como pone de manifiesto su negativa a recibir al conde en el jardín: "Ein einziges, heimliches, geflüstertes-! sagte der Graf, und griff hastig nach ihrem glatten, ihm entschlüpfenden Arm. - Ich *will nichts* wissen, versetzte die Marquise, stieß ihn heftig vor die Brust zurück, eilte auf die Rampe, und verschwand".⁶⁵ La estrategia de ocultación adoptada por el relato reproduce la actitud ambivalente de Julietta y su oscilación entre el conocimiento y la ignorancia.

Por todo ello, la resolución del enigma del agresor no supone en absoluto una resolución de la tensión narrativa ni una restitución del orden original quebrado, sino que, muy el contrario, confirma una imagen del mundo intolerable a ojos de la marquesa donde el bien y el mal pueden confundirse e intercambiar sus papeles, donde los más elementales principios orientadores del individuo quedan cancelados. El desenmascaramiento del conde confirma la recuperación del orden social devolviendo a Julietta su honorabilidad y proporcionando al futuro hijo una unidad familiar estable, pero a cambio supone el desmoronamiento del orden universal. La inminencia del relato reproduce por lo tanto una forma de conocimiento parcial incapaz de penetrar la apariencia contradictoria de un mundo escindido en extremos irreconciliables. La función del fragmento final, cuya pertinencia tantas veces ha sido discutida,⁶⁶ no será

⁶⁴ Bajo ese punto de vista es admisible que en su día Clara Kuoni (*Wirklichkeit und Idee in Heinrich von Kleists Frauenerleben*, Frauen & Co, Leipzig, 1937, pp. 229-230) pudiera ver los besos del comandante a su hija como expresión un amor inocente ("etwas von der übersinnlichen Reinheit erster Liebe"). Inocente es el gesto amoroso no tanto por estar exento de connotaciones sexuales como porque apunta a la restitución del idilio inicial, del paraíso perdido.

⁶⁵ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 129, cursiva del autor.

⁶⁶ Klaus Müller-Salget ("Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen", op. cit., pp. 194-205) destaca la recurrencia del "doble final" en los relatos de Kleist: cuando el desenlace de la tensión parece devolver el mundo a su apariencia de equilibrio, un último suceso socava esa apariencia y sitúa de nuevo el orden recuperado en tela de juicio. El enigma inicial del anuncio en el periódico está resuelto con la aparición del Graf, pero sólo al precio de descubrir un enigma realmente irresoluble, el de la *Doppeldeutigkeit* del mundo. Debe hacerse notar que el "doble final" está ya presente en el relato

otra que la de intentar superar esa última brecha aparentemente insalvable. Aceptando un paulatino acercamiento a su pretendiente, Julietta termina acatando la voluntad de los padres, del imperativo social, pero también de sus propios afectos “um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen”.⁶⁷

La Novelle culmina con la conocida sentencia de la marquesa que nos devuelve al original cervantino por la superposición de imágenes opuestas:

...er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erchienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre”.⁶⁸

Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansímismo me hallé en los brazos de entonces pero honrada.⁶⁹

Ambas citas enfrentan dos secuencias análogas pero opuestas en su sentido. Para la marquesa la polaridad ángel-demonio es complementaria, el conde sólo puede merecer la apariencia de demonio porque su primera aparición se hizo bajo el aspecto de un ángel. Una imagen origina la otra, pero ambas se excluyen radicalmente como muestra el rechazo de la marquesa a aceptar ambas en la misma persona. En Leocadia el elemento común de la comparación es la honra. Dos veces a lo largo de la historia recupera el conocimiento en brazos de Rodolfo, en la primera ocasión éste es el violador que la ha despojado de su honra, en la segunda es el honorable esposo que se la devuelve. La ascensión en Cervantes se ha vuelto caída en Kleist, si en el primer caso el paso del Rodolfo pecador al virtuoso marido provoca la restitución de un orden que para Leocadia sólo se entiende legitimado sobre la honra, en Kleist la revelación del conde como el demonio socava el orden asumido por la marquesa y dentro del mismo su percepción del bien. La resolución del nudo argumental provoca efectos opuestos en las dos narraciones, pero en ambas se lleva a cabo a partir del reconocimiento como recurso elemental de la trama.⁷⁰ En la novela de Cervantes pudimos comprobar que el

cervantino: sólo después de que la trama se ha resuelto en su totalidad con la boda, se produce el último reconocimiento de la historia. Pero, al contrario que Kleist, el relato cervantino no cuestiona la vigencia del orden ganado, antes bien la confirma.

⁶⁷ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 143.

⁶⁸ *Ibidem*, p.143.

⁶⁹ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, vol. 2, op. cit., p. 170.

⁷⁰ Gerhard Neumann ("Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und in Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*", en Gerhard Neumann (ed.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall - Rechtsfall - Sündenfall*, Rombach, Freiburg im Breisgau, 1994, pp. 149-192) compara el

reconocimiento es doble. Luisico, símbolo de la intercesión de un poder superior entre los hombres, permite el descubrimiento de la casa de Rodolfo y de su familia, este primer reconocimiento precipita el restablecimiento de la honra mancillada de Leocadia en cuanto los familiares acuerdan la realización de la boda. El punto de inflexión que marca la aparición de Luisico y la identificación de sus abuelos inicia el proceso de reparación que se completa cuando Rodolfo reconoce a Leocadia. Dicho de otro modo, en *La fuerza de la sangre* conocimiento es sinónimo de esclarecimiento y de restitución. En *Die Marquise* el punto de inflexión que inicia la restauración del equilibrio inicial se produce cuando Julietta abandona el hogar materno asumiendo su maternidad pero, en lugar de culminar este proceso, el reconocimiento del conde viene a invalidarlo. Por el efecto destructivo que dicho momento tiene en la protagonista es lícito considerar su función contraria al reconocimiento esclarecedor de Cervantes.

2. 2. 2. *El rechazo de lo inverosímil*

Para entender el distinto funcionamiento del reconocimiento como elemento resolutorio de la trama es preciso tener presente en qué medida la ruptura del orden inicial difiere en ambos relatos. Así como en *La fuerza de la sangre* la unidad familiar en ningún momento está bajo la amenaza de esa ruptura en *Die Marquise* se convierte en su primera víctima. La razón de esta diferencia está también relacionada con el hecho de que la dimensión social resulta menos determinante en Kleist. La deshonra de Leocadia afecta también a su familia, sus padres saben que deben preservar la unidad familiar como garante de su reputación, a partir de ahí averiguar la identidad del agresor y constatar que se trata de un noble adinerado supone sólo la culminación de sus iniciales aspiraciones. Del mismo modo que la voluntad de Leocadia y su condición de víctima no son tenidas en cuenta al organizarse la boda, tampoco su inocencia es puesta en duda: todos los esfuerzos se encaminan al restablecimiento de una posición social por encima de consideraciones peregrinas sobre la verdad y la mentira.

Precisamente lo contrario sucede en el caso de la marquesa y es la causa de su expulsión del núcleo familiar. El comportamiento ambivalente de Julietta tras ser inspeccionada por el médico no tarda en despertar las sospechas de la madre. Si en un principio niega

distinto efecto que produce sobre las relaciones sociales el mismo acontecimiento en los relatos de Cervantes y Kleist, centrándose también en el momento de reconocimiento.

con toda vehemencia la posibilidad del diagnóstico (“Eher (...) daß die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schoße der Leichen eine Geburt entwickeln wird!”⁷¹), pronto menciona su “inneres Gefühl” como un obstáculo que le priva de la tranquilidad y le impide sincerarse con su madre. La madre no entiende que una mera sensación pasajera pueda tener tanto peso si realmente su conciencia está limpia, menos aún cuando Julietta parece descubrirse al solicitar el servicio de una matrona (“Ein reines Bewußtsein, und eine Hebamme!”⁷²). Como anticipándose a los acontecimientos lanza a la marquesa una advertencia:

Ein Fehltritt, so unsäglich er mich schmerzen würde, er ließe sich, und ich müßte ihn zuletzt verzeihn; doch wenn du, um einem mütterlichen Verweis auszuweichen, ein Märchen von der Umwälzung der Weltordnung ersinnen, und gotteslästerliche Schwüre häufen könntest, um es meinem, dir nur allzugläubigen, Herzen aufzubürden: so wäre das schändlich; ich würde dir niemals wieder gut werden.⁷³

No es la deshonra de una relación ilícita lo que teme la madre, el sistema de valores de la moral familiar está preparado para asimilar esa clase de contingencia por muy dolorosa que resulte. Lo que la madre de la marquesa no está dispuesta a tolerar es que ésta intente hacer pasar por cierto lo que escapa al sentido común más elemental; lo que de ningún modo puede soportar es la mentira entendida como burla o desacato. Por consiguiente, la negativa de la marquesa a reconocer una posible falta y situarse bajo el amparo de la moralidad familiar provoca su expulsión cuando habría bastado con mencionar un nombre para salvarse. Lo que Kleist se pregunta en su narración son las implicaciones de una premisa argumental: qué ocurriría si una mujer de pronto se descubre en estado sin que pueda aportar una causa lógica para ello, cuales serían sus reacciones y las de los que la rodean ante este caso inaudito. Para la propia marquesa la consecuencia es una desesperación rayana en la locura que le lleva a plantearse incluso hipótesis sobrenaturales. Para todos los demás, medico, madrastra y padres, el caso sólo admite la explicación que dicta la experiencia para tantos otros sucesos análogos (“die jungen Witwen, die in ihrer Lage kämen, meinten alle auf wüsten Inseln gelebt zu haben...”⁷⁴).

El pecado puede redimirse cuando es codificable entre las transgresiones ocasionales de

⁷¹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 121.

⁷² *Ibidem*, p. 122.

⁷³ *Ibidem*, p.122.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 123-124.

la moral cristiano-burguesa. Por contra, el intento de violentar el límite de lo aceptable por el sentido común produce el rechazo frontal. Lo que la marquesa reclama en su desesperación es un acto de confianza por encima de toda evidencia, una forma de confianza absoluta como la que obtiene por ejemplo Littegarde de Friedrich en *Der Zweikampf*. Ese gesto no se produce, y el sentimiento interior de la marquesa queda fatalmente escindido de su entorno provocando también un desdoblamiento entre la imagen de la mujer virtuosa que el lector ha conocido y la imagen de la mujer sin moral que los demás creen descubrir en ella. Los padres de Julietta rechazan una posible síntesis de estas dos imágenes como la marquesa rechazará las del ángel y el demonio en el conde. Para que el orden pueda recomponerse la confianza debe poder ser restituida, objetivo que persigue la madre de la marquesa al visitarla. Hasta qué punto la confianza se ejerce aquí en su integridad resulta dudoso teniendo en cuenta los medios que utiliza la madre para comprobar la inocencia de Julietta. En cualquier caso, una vez que la confianza se recompone la predisposición de los padres cambia de un extremo al otro volviendo el desprecio en adoración. Con la reconciliación entre padre e hija puede considerarse definitivamente restablecido el equilibrio. Poco importa que la identidad del padre no se haya descubierto aún, se ha tendido un puente entre el sentimiento individual de la marquesa y su contexto más inmediato.

La desaparición de la confianza está relacionada por consiguiente con el surgimiento del suceso inaudito, que además de insólito es también inverosímil. La diferencia entre realidad y verosimilitud, tópico recurrente en las poéticas del XVIII, tiene una presencia destacada en los relatos de Kleist. En la Anekdote *Unwarscheinliche Wahrhaftigkeiten* un oficial se dispone a relatar tres historias sabiendo de antemano que no podrá ganar el crédito de su auditorio. "Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie warscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit".⁷⁵ Tras referir los sucesos y confirmar las suspicacias de sus oyentes, el oficial apunta la razón por la que Schiller los desestimara como motivos literarios. "...und der Verfasser bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse,

⁷⁵

Ibidem, pp. 277-278.

genötigt sei, dasselbe aufzunehmen.⁷⁶ En estas dos citas se contraponen las exigencias del sentido común con las que impone el oficio literario, en ambos casos la verosimilitud está por delante de la verdad y la verdad inverosímil sólo puede ser asunto del historiador si las fuentes y los testimonios certifican su autenticidad. La distinción aristotélica entre el oficio del historiador y el del poeta no supone de por sí ningún planteamiento novedoso. Lo interesante es que en el caso de Kleist su práctica como narrador parece poner a prueba la validez del tópico. La mayoría de sus *Anekdoten* recogen sucesos de índole inverosímil, demasiado increíbles acaso como para merecer un mayor desarrollo. Pero en muchos casos sus *Novellen* nacen también del planteamiento de un hecho inaceptable para la lógica del sentido común. Así ocurre sin duda en *Der Zweikampf*, la Novelle más a menudo relacionada con *Die Marquise*. En este relato la inocencia de Littagarden es cuestionada por la imposibilidad lógica de que alguien pudiera cubrir en un mínimo tiempo una distancia imposible. En *Die Marquise* la crisis de confianza tiene su origen en el hecho inaceptable del embarazo inmotivado.⁷⁷ Tanto en *Der Zweikampf* como en *Die Marquise* el suceso inaudito está enmarcado en un contexto de verosimilitud y en el choque de ambas lógicas se produce la fractura del relato. *Die Marquise* se propone como la percepción verosímil de un hecho inverosímil, la inmediatez narrativa plantea la anécdota del embarazo inmotivado desde la ilusión de realidad. En esta colisión entre lo verdadero y lo verosímil encontramos una primera base para la refracción del *unerhörte Ereignis* como elemento medular de una poética de la Novelle. En las versiones posteriores del motivo del embarazo inconsciente veremos también desarrolladas las implicaciones de una escisión entre verdad y verosimilitud.

2. 2. 3. *Ocultamiento de la trama*

La crisis de confianza que articula la Novelle no sólo no es resuelta como vimos por el reconocimiento final del conde, sino que se ve redoblada por el mismo. Aunque la confianza de los padres ya había sido ganada con anterioridad y la responsabilidad del

⁷⁶ *Ibidem*, p. 281.

⁷⁷ Paul de Man recuerda que también en *Über das Marionentheater* se tematiza la verosimilitud del relato y la aceptación de lo increíble como tema fundamental de la narrativa, sobre todo de la narrativa orientada a la ilustración de una idea (Paul de Man, "Ästhetische Formulierung: Kleists Über das Marionentheater", *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, pp. 217 y ss). El estudio de Man nos pone sobre la pista de una función tradicional de la Novelle que Kleist asume para sus relatos, el *exemplum*, y que veremos reaparecer con fuerza en Musil.

conde sólo puede hacer buenos sus mejores presagios, la confianza de la marquesa en un orden explicable de los fenómenos se hace añicos al identificar en el violador a su ángel protector. La anagnórisis tiene en Kleist una función inversa a la que recibe tanto en Cervantes como en la comedia tradicional, donde verdad es sinónimo de resolución y restablecimiento. Tal y como se presenta en *Die Marquise* el reconocimiento es el elemento destructivo nuclear de la Novelle. Hasta que el conde responde al anuncio de la marquesa el orden social y familiar habían sido trastocados por la irrupción de lo inaudito, pero se mantenía una última confianza en el orden moral de la creación y en la posibilidad de preservar el bien individualmente simbolizada en la autoafirmación de Julietta. Con la llegada del conde ese fundamento irrenunciable para la orientación del sujeto en un mundo ordenado se desmorona.

En otras narraciones del autor puede reconocerse una función semejante de la anagnórisis. En *Der Fiendling* el oscuro Nausico es confundido por su madrastra con la figura heroica de un antiguo y difunto amante ya muerto. Aunque la mujer muere víctima de la conmoción causada por la imagen imposible de un fantasma, su suerte parece menos terrible que la de su marido. Éste debe reconocer en su ahijado a la criatura demoníaca que le arrebató su patrimonio, a su esposa y finalmente su vida. El descubrimiento provoca una quiebra de su percepción del mundo y de los valores fundamentales semejante a la que sufre la marquesa pero más intensa si cabe: Pichini muere sin recibir el sacramento de la confesión con el sólo propósito de prolongar su venganza en el mismo infierno. Diferente es el caso de *Der Zweikampf* debido fundamentalmente a la existencia de un personaje, Friederich, dispuesto a hacer entrega de una confianza incondicional más allá de cualquier evidencia.⁷⁸ La resolución del nudo narrativo pasa por el desenmascaramiento del conde como asesino de su hermano. Lo que acerca esta Novelle al modelo de *La fuerza de la sangre* más aún si cabe que *Die Marquise* es que ese desenmascaramiento se produzca explícitamente por la intercesión de un poder superior a través del duelo. Los dos hombres creen batirse por la inocencia de Littegarde y en un principio el conde sale vencedor porque en efecto está convencido

⁷⁸ La confianza incondicional de Friedrich es lo que permite a Littegarde vencer la desesperación, mientras que la Marquesa debe recurrir a su propia fuerza interior para aceptar al conde. La importancia del papel de Friederich le vale el calificativo de *göttliche Held* y, para Barbara Belhafaqui, merece encuadrarse bajo los gestos tocados de una gracia absoluta según el *Marionettentheater*, allí donde la entrega consciente total se equipara con la total inconsciencia. (Barbara Belhafaqui, “*Der Zweikampf* von Heinrich Kleist oder die Dialektik von Absolutheit und ihrer Trübung”, *Etudes Germaniques*, 1981, num. 26, 1, pp. 22-42).

de tener la razón de su lado. La inversión del juicio divino al final de la Novelle con la curación inesperada de Friedrich y la muerte del conde hace surgir la verdad bajo la apariencia y muestra que el veredicto divino se dirige en realidad a un crimen anterior y de mayor entidad como es el fratricidio. En *Der Zweikampf*, como en *La fuerza de la sangre*, la mediación de la gracia divina permite llegar donde el esfuerzo del hombre no puede y el reconocimiento final del culpable acarrea la restitución del orden inicial. Lo que propicia el reconocimiento en *Die Marquise* no es desde luego la intervención de un poder sobrenatural. El encuentro con el conde es preparado por los mismos protagonistas de la historia y está ya anunciado desde el inicio de la Novelle. Ninguna extraña casualidad puede atribuirse a la mediación de un poder superior, el conde responde al anuncio de la marquesa fijando los términos de la cita y todo se desarrolla de acuerdo con lo previsto. Los anuncios en el periódico sustituyen la comunicación directa cuando los personajes son incapaces de hacer servir medios más directos para entenderse y en ese sentido toda la narración puede considerarse una basta perífrasis, un largo retardamiento que habría podido evitarse si el lenguaje verbal realizara su supuesta función como instrumento comunicativo. Pese a que la trama y su resolución no transgreden las leyes de causalidad es clara la impresión de que las acciones de los individuos aluden a fuerzas superiores a ellos. Nuestro análisis se detiene aquí, donde se abre el ámbito de la interpretación metafísica, que tan dispares lecturas ha dado de la Novelle.

En el caso de *Die Marquise* el uso del reconocimiento puede ser directamente relacionado con la inmediatez del relato en su forma de representación. La inmediatez implica ilusión de realidad y esta ilusión debe entenderse en el más amplio sentido del término. La reducción de la distancia entre narrador y lector y la forma de presentación escénica crean una ilusión que cabe denominar dramática, una ilusión óptica de estar asistiendo al devenir de los sucesos, en la misma dirección apunta la focalización externa y el uso de la perspectiva. Pero al mismo tiempo, el protagonismo total de la acción singular crea, en detrimento de la descripción y el relato singulativo, otro tipo de ilusión: la ilusión de que los hechos suceden por su propia dinámica, de que ninguna mano externa los organiza y ninguna voluntad demiúrgica los conduce. Recordemos cómo la narración enlaza sin interrupción las acciones incluso en los relatos sumarios, cómo un hecho es interrumpido por el siguiente sin dejar espacio ni al comentario ni al

remanso reflexivo. Con ello el acaecer adquiere una suerte de inmanencia, la historia recibe la apariencia de una cadena de sucesos autónomos que imitan en su arbitraria concatenación un fragmento de realidad. De acuerdo con ello la inmediatez del discurso no oculta sólo el secreto de lo indecible y el orden inescrutable del mundo, fundamentalmente oculta la presencia del narrador que organiza el relato, del tramoyista que articula los hilos de las marionetas. Gracias a la inmediatez el relato emula el carácter inmotivado de los gestos espontáneos y ausentes de afección. El relato ideal sería bajo este punto de vista aquel en el que el narrador desaparece definitivamente, una entelequia para la literatura, que debe conformarse con suscitar la ilusión momentánea de que la instancia mediadora no existe. Mantener esa ilusión se hace particularmente complejo en los puntos de inflexión de la trama, aquellos en los que la intervención del demiurgo organizador es más acuciante y que en el relato tradicional se corresponden con la peripecia y el reconocimiento. En *La fuerza de la sangre* la artificiosidad del relato se hace manifiesta sobre todo en el punto de inflexión que supone el encuentro y reconocimiento de Luisico. Pero Cervantes, el narrador que más y mejor ha explotado el potencial de la mediación narrativa, no disimula en absoluto su condición de tramoyista, antes bien la hace explícita (“permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre”).

Todas las marcas narrativas en Kleist persiguen por contra el ocultamiento de la instancia narrativa. El patrón organizador del relato debe confundirse con una motivación aparentemente natural de los hechos.⁷⁹ Esta apariencia resulta crucial para crear una determinada ilusión de realidad ocultando la mediación del filtro narrativo y el reconocimiento final del conde no escapa a esa ley. Aunque la totalidad del relato apunta a ese momento en que se revelará definitivamente la doblez de los valores tenidos hasta entonces por absolutos, el encuentro con el conde está entretejido en la secuencia narrativa de la Novelle como la lógica respuesta del culpable al anuncio de la marquesa. La inmediatez del relato impide al lector tomar distancia para percibir el dibujo de la historia, pero ese esquema, aunque oculto, es el mismo que el de *La fuerza de la sangre* tras haber sido invertidos sus valores, un esquema que se apoya en el

⁷⁹ O, dicho de otro modo, con la apariencia de que el autor no controla el relato. A propósito de la anécdota del oso que devuelve todos los golpes del espadachín más diestro, Paul de Man remarca la paradoja que conlleva el relato para Kleist: si controla la materia narrativa toda interpretación se hace superflua, si no la controla la interpretación se revela necesaria pero imposible (Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, op. cit, pp. 224-225).

reconocimiento como elemento estructurador y desencadenante de la historia. Para volver por última vez a la imagen de las marionetas, si bien el relato quiere fingir la espontaneidad del movimiento libre de afección, en tanto que obra literaria se trata sólo de un fingimiento donde la premeditación resulta inevitable.⁸⁰ El objetivo sin duda igualmente inalcanzable del relato es entonces el que esboza Kleist al final de su ensayo sobre las marionetas. *Über das Marionettentheater* no se limita a valorar el gesto inconsciente por encima del consciente sino que termina proponiendo un estado ideal superior al de la inconsciencia en el que la gracia y la razón se dan por fin juntas, la conciencia absoluta de la divinidad. No existe sólo la oposición entre un gesto irreflexivo y uno premeditado, sino que, si se penetra la premeditación hasta sus últimas consecuencias, puede alcanzarse ese estado de gracia que une a la divinidad con sus criaturas.

Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein.⁸¹

Sólo la infinita inconsciencia y la infinita consciencia otorgan el estado de gracia anhelado. El ideal estético en el relato de Kleist se cifra en alcanzar la segunda imitando la primera. Kleist emula la improvisación de Maribeu, pero su conciencia artística le permite saber que en el arte la improvisación sólo puede ser una impostura. Por ello, la inmediatez del relato sólo se propone aparentar la ausencia de un principio regulador y un patrón compositivo y perseguir el ideal de una narración donde cada momento esté atravesado por una conciencia absoluta, por una infinita premeditación.

Hemos llegado así a la tercera ocultación operada por la inmediatez narrativa de Kleist; a la omisión de lo indecible (por la limitación del lenguaje) y de lo inescrutable (por limitación de la razón) se suma la ocultación del poder regulador que gobierna la

⁸⁰ Hans Peter Herrmann sostenía que la preponderancia de la *Situation* en Kleist obedece a la tensión creada entre la irrupción del azar y la esfera de la acción individual, ("Zufall und Ich") y extiende incluso esta polaridad a la sintaxis de su estilo (Hans Peter Herrmann, "Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists", Germanisch-Romanische Monatsschrift, vol. XI, 1, 1961, pp. 69-99). Sería legítimo sin embargo plantear una inversión del enfoque y afirmar que la arbitrariedad que rige la serie de acontecimientos y la importancia consiguiente que adquieren los gestos de los personajes son efectos creados por la inmediatez escénica. El relato crea la ilusión del azar y reviste con ello de trascendencia las acciones.

⁸¹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, vol. 2, op. cit., p. 345.

instancia narrativa. Este nivel de ocultación se circunscribe a la relación entre artista y obra, en consecuencia se asume como fingimiento. En el relato de Kleist es el proscenio de la presentación narrativa lo que desaparece a la vista del lector, de forma semejante su autor se refería a la desaparición del marco compositivo en el cuadro *Mönch am Meer* de Caspar David Friedrich: "...und da es (das Bild), in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären".⁸² La pérdida de un emplazamiento estable en el que situarse ante la obra caracteriza al lector de *Die Marquise*. Como al espectador de la obra de Friedrich le ganará la impresión que lo que se le presenta no es una imitación de la realidad sino un fragmento de la misma que se extiende más allá del texto y es susceptible de ser prolongado hasta el infinito. El autor no sugiere el carácter inmotivado de la naturaleza por medio de la improvisación o la espontaneidad del genio creador, muy al contrario su proceder imita el de la divinidad controlando desde la absoluta consciencia la teleología de su composición.

Hemos constatado la pertinencia del programa estético planteado en *Über Das Marionettentheater* para entender las estrategias desarrolladas por el narrador de Kleist. Bajo otro punto de vista, se ha querido aplicar también el modelo de las marionetas al desarrollo de la trama y la evolución de los personajes, lo que origina no pocas divergencias interpretativas relacionadas con la resolución de la historia.⁸³ Si se acepta que los personajes, en su paulatino descubrimiento de los hechos (su progresiva toma de consciencia), siguen los tres estadios de evolución diferenciados por Kleist (primero la absoluta inconsciencia de la vida natural, luego el momento reflexivo que caracteriza la existencia presente del hombre, y por último la absoluta consciencia del futuro paraíso recobrado), la quiebra que supone el reconocimiento del conde respondería al segundo momento, identificado en la vida del Kleist con el fatal estallido de la *Kant-Krise*. Este planteamiento asume que la historia no puede tener aquí un desenlace satisfactorio y, para completar su desarrollo debe culminar en el tercer estadio de la consciencia, marcado por la síntesis entre conocimiento y gracia y representado en el relato por la reconciliación entre la marquesa y su entorno. La conclusión de la Novelle no sería por lo tanto una mera apostilla, sino que se derivaría necesariamente de la lógica que regula

⁸² Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. cit., p. 327.

⁸³ Raimund Belgart, "Kleists Weg zur Wahrheit", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 92, 1973, pp. 161-184.

la trama. Gracias a este final tanto Julietta como su familia son conducidos de su ceguera inicial a la comprensión del “richtige Zusammenhang der Welt”. El análisis estructural demuestra sin embargo cómo todo el relato está construido en función del reconocimiento final del conde, punto hacia el que se orientan todos y cada uno de los elementos narrativos. La estrategia de ocultación practicada por la inmediatez narrativa sólo adquiere pleno sentido si se la valora retrospectivamente desde el descubrimiento de lo ominoso que pretende ser silenciado. Por otra parte, la recuperación de la confianza por parte de la familia sigue un proceso no exento de sombras, basta con recordar la treta con la que la madre pone a prueba la marquesa o las ya mencionadas pulsiones sexuales en el comportamiento del comandante. Por último, no hay ningún indicio textual que permita relacionar la reconversión final de la marquesa con la adquisición del estado divino de conciencia que describe el *Marionettentheater*.

El análisis estructural de los componentes narrativos permite colegir ya cómo plantear una plausible proyección del modelo ideal de la Novelle en el texto. El punto principal de inflexión o *Wendepunkt* de la trama no sería desde luego otro que el gesto de autoafirmación en la marquesa al ser expulsada del hogar paterno. La centralidad de este punto viene confirmada por su directa relación estructural con el otro momento al que se orienta el conjunto de la narración, el reconocimiento del padre en el conde. Al asumir su libertad frente a las penalidades del destino Julietta inicia un proceso de restablecimiento guiado por la aspiración de devolver un principio de armonía al manifiesto desorden de los acontecimientos. Pero el lector sabe de antemano que tal pretensión quedará invalidada con la revelación de la verdad. Su conocimiento de los hechos le permite anticipar la futilidad (y la ironía) que acompaña al intento de Julietta. En abierta oposición al relato detectivesco, el conocimiento del desenlace es aquí necesario para poder apreciar al desarrollo de la trama. Por todo ello el reconocimiento del conde puede entenderse como la justa *Pointe* que cierra la historia, el giro final que pone al descubierto el caos que gobierna el orden de los acontecimientos. Sin duda hay otros lugares del texto que también evidencian la ruptura del precario sistema de valores en el que se ampara Julietta y su familia. Con acierto se ha destacado la escena de reconciliación entre padre e hija porque revela justamente la doblez de las categorías morales sobre las que descansa la institución familiar, lo mismo puede afirmarse no

obstante del momento en que el comandante empuña su arma contra Julietta.⁸⁴ A diferencia de estas momentáneas resquebrajaduras del código ético que protege a la clase social de Julietta, el reconocimiento del conde como su violador implica la anulación de todo baremo moral objetivo. Su directa dependencia del *Wendepunkt* justifica que escojamos este lugar como verdadera *Pointe* de la Novelle y que veamos en el eje estructural entre ambos puntos la proyección del modelo ideal en el texto.⁸⁵ Una comparación con el reflejo del modelo ideal de la Novelle en *La fuerza de la sangre* permitiría constatar lo que en las páginas anteriores ya ha quedado suficientemente claro; que el recurso dramático de la anagnórisis desempeña en ambos casos una labor análoga en la resolución de la trama pero desencadenando un efecto contrario: de restitución en un caso y de destrucción en el otro. En la última parte de la investigación comprobaremos hasta qué punto la proyección del modelo ideal permite ampliar las posibilidades de un análisis comparado de los relatos.

2. 3. Preservación de lo real

Se hace necesario por último trazar los límites del cuestionamiento de la realidad que plantea *Die Marquise*. La aparición final del conde socava los cimientos de una concepción unilateral del mundo basada en conceptos unívocos y absolutos, en una plana división entre el bien y el mal. La coexistencia del demonio y el ángel pone en

⁸⁴ Iris Denneler (“*Denn nie besser ist der Mensch, als wenn er es recht innig fühlt, wie schlecht er ist – Kleist Bankrotterklärung des Erhabenen*”, *Etudes Germaniques*, num. 50.4, Octubre-Diciembre 1995, pp. 713-732) se refiere a la violencia en Kleist como represión del impulso y prueba del fracaso de cualquier intento armonizador como el perseguido por Schiller. Aunque Denneler no lo menciona, el disparo del comandante sería un ejemplo de esa violencia arbitraria ejercida sobre una realidad que se hace incomprensible y que es palpable tanto en el nivel de la moralidad familiar como en los resortes de la maquinaria estatal. Con ello la violencia en Kleist funcionaría como elemento desenmascarador de los límites de la razón ilustrada. El texto de Denneler enlaza pues con el planteamiento más general que hace Lothar Köhn en “*Dialektik der Aufklärung in der deutschen Novelle*” (op. cit.), donde, como vimos, vincula la Novelle con la *Crítica de la ilustración* de Adorno y Horkheimer (ver I 1. 4.).

⁸⁵ La antigua crítica de signo más o menos normativista (Klein, Lockemann, Benett, Kunz) se apoyaba en el perfil heroico de la marquesa y en su efecto redentor para fundamentar como *Wendepunkte* de la Novelle la partida de Julietta y el reconocimiento del Graf: “Die Wendung wird nicht tragisch, weil die Marquise von der Höhe ihrer Freiheit aus verzeihen kann und weil auch der Graf dank der Reinheit der Frau eine Wandlung erfahren hat, die ihn dieser Verzeihung wert macht” (Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlung der deutschen Novelle*, op. cit., p.70). Por muy dudosa que sea la superación de la dimensión trágica y la supuesta libertad conquistada por la marquesa, hemos intentado demostrar que puede mantenerse la validez de este *Wendepunkte* si la estructura del relato se separa de la evolución personal de la protagonista, pero sobre todo si se tiene presente el carácter virtual del *Wendepunkt* como componente del modelo ideal.

entredicho la capacidad del individuo para servirse de una visión de la realidad predeterminada y provoca al mismo tiempo la incertidumbre acerca de si el orden de valores anterior al estallido de la crisis es tan sólido como aparenta. Muchos de los gestos que hasta entonces tenían el valor de indicios adquieren con la llegada del conde y la reacción de la marquesa la categoría de certezas. Sin embargo, para el orden lógico de los acontecimientos, el reconocimiento del conde supone por el contrario toda una garantía. Con el descubrimiento de su culpabilidad no sólo se aclara el origen del embarazo, sino también muchos de los comportamientos que hasta entonces parecían regidos por la arbitrariedad. Ello explica la espontánea expresión de alivio de la madre. En efecto, la autoría del conde devuelve la tranquilidad a los padres tanto por la dignidad social del futuro marido (un noble con rango de militar) como porque, con su identificación, el orden explicativo de los acontecimientos se ciñe a las leyes de causalidad de la naturaleza: a la satisfacción social se une la seguridad existencial.

Pero si los padres deben esperar hasta el final para ganar esa certeza, para el lector cualquier vestigio de duda desaparece como sabemos pocas páginas después de iniciarse el relato. La duda sobre si el embarazo de la marquesa responde a causas naturales o sobrenaturales nunca llega a producirse en el transcurso de la narración, cuando la madrastra insinúa el ejemplo de la virgen es ya con claras connotaciones irónicas. A pesar de ello *Die Marquise* ha sido revisada también como texto fantástico a la luz de la definición de Tzvetan Todorov.⁸⁶ Petra Perry,⁸⁷ que es consciente de la ausencia de ambigüedad perceptiva en los relatos de Kleist, fundamenta su planteamiento reformulando las premisas del teórico. Para que se de una “situación fantástica” no sería necesaria la existencia del elemento sobrenatural, bastaría con que la irrupción del azar provoque la total desorientación del personaje respecto al sistema ético-moral que le gobierna y que esa desorientación se traslade al nivel extra-textual del lector.⁸⁸ Cabe preguntarse por la pertinencia de una desviación semejante respecto al punto de partida original de Todorov. Éste, en su *Introducción al género fantástico*, insiste en considerar la ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural un requisito

⁸⁶ En Tzvetan Todorov, *Introducción al género fantástico*, Buenos Aires, Barcelona, 1982.

⁸⁷ Petra Perry, *Möglichkeit am Rande der Wahrscheinlichkeit. Die “fantastische Situation” in der Kleistschen Novellistik*, Böhleau Verlag, Köln, 1989.

⁸⁸ Petra Perry vincula pues una condición semántica y una pragmática para caracterizar la presencia de lo fantástico en Kleist y a continuación expone esa presencia de forma gradual en su obra. Si *Die Verlobung in St. Domingo* se limita a la dimensión social y *Die Marquise* la amplía a la interpersonal, *Der Zweikampf* lleva el ámbito de la incertidumbre a una lectura metafísica.

irrenunciable para el género. Además, establece una categoría para el tipo de relato que, pese a lo inaudito de la trama, responda a una explicación natural de los hechos; lo extraño. En la categoría de lo extraño tienen cabida todas las alambicadas jugadas del azar y las inusitadas alteraciones de la costumbre siempre que al final puedan atribuirse a un producto de la casualidad y no a una anulación de las leyes de la naturaleza. En el capítulo siguiente será comentado con más detalle tanto el texto de Todorov como sus posibilidades para un análisis contrastivo. De momento baste adelantar que también *La fuerza de la sangre* se ajusta a la categoría de lo extraño: el encuentro de Luisico con su abuelo es un suceso fortuito aunque el narrador lo vincule la mediación de una voluntad divina. En *Die Marquise* la sombra de poderes superiores se proyecta también sobre los personajes, pero la resolución de la trama responde al final exclusivamente a actos humanos. Puede decirse que, dentro de la categoría de lo extraño, los dos relatos representan modalidades distintas, dado que en Cervantes la anécdota está condicionada por el influjo mágico del cuento y en *Die Marquise* ha sido pasada por el cedazo de la verosimilitud psicológica sobre todo en lo que a la figura de la protagonista se refiere. Sin embargo la relación de las dos narraciones con lo sobrenatural se presenta análoga y no será hasta la versión de Hoffmann cuando, como veremos, se plantee la ambigüedad perceptiva como requisito de la dimensión fantástica.

La preservación de la causalidad natural en *Die Marquise* afecta también a la dimensión hermenéutica del relato. Con frecuencia la Novelle ha sido analizada partiendo de sus *Leerstellen* y asumiendo, con Iser, que la nivelación de los mismos por parte del lector sólo es posible en términos relativos.⁸⁹ El inicio del relato, con la publicación del anuncio por parte de una dama “von vortrefflichem Ruf“, plantea ya un primer vacío cuya nivelación se presenta como reto al lector. Los otros dos principales puntos críticos serían el signo gráfico del guión que sustituye a la violación y la escena de reconciliación entre Julietta y su padre, los dos momentos donde las estrategias de ocultación alcanzan su máximo exponente. Todos estos lugares sitúan al lector ante la difícil tarea de hacer encajar elementos aparentemente irreconciliables para cerrar el sentido del texto: cómo es posible que una mujer virtuosa confiese desconocer el padre de su hijo, que un heroico soldado cometa una violación y que un respetable padre de

⁸⁹

Wenin Karin, “Das Schweigen in der Sprache”, op. cit., p. 184.

muestras de un comportamiento libidinoso con su hija.⁹⁰ La tarea hermenéutica se ve comprometida por la ausencia de una instancia narrativa que relacione los segmentos del texto bajo un todo unitario. Pero, en lugar de hacer hincapié en las conocidas y múltiples penalidades que debe atravesar el lector de Kleist, puede remarcarse para concluir el límite que no traspasan los vacíos interpretativo de su relato El lugar en el que el lector puede guarecerse con la seguridad de que no será alcanzado por la incertidumbre no es otro que la causalidad de las leyes naturales. En ningún momento se plantea en la narración la disyuntiva entre una explicación natural y una fantástica de los hechos. La duda, de existir, se relega a los personajes, el lector posee de antemano las claves que la descartan. Podemos hablar pues de una preservación del orden natural en los relatos de Kleist como último puente tendido hacia el lector. Esta última marca es la que se propone rebasar Hoffmann en su recreación de la historia.

⁹⁰ Para quienes defienden la importancia de este momento la violación podría incluso encontrar el atenuante e factores circunstanciales como el comportamiento habitual de la soldadesca en tiempos de guerra.

III. DAS GELÜBDE: EL RELATO COMO ARTEFACTO

Con sus dos primeras colecciones de relatos, *Fantasiestücke* y *Nachtstücke*, E. T. A. Hoffmann había dejado ya constancia de su doble faceta como narrador. Por una parte el autor digresivo, jocosos y diletante de *Kreisleriana* o *Nachricht von den neuesten Schicksalen*, por la otra el creador de ficciones férreamente urdidas como *Der Magnetiseur* o *Das Majorat*. De entre las dos modalidades narrativas *Das Gelübde* se emplaza sin lugar a dudas en la segunda, pero no sin presentar características que diferencian netamente esta Novelle¹ no sólo de los otros relatos de la colección, sino incluso del quehacer habitual del autor. Responsable de ello es en buena medida la deuda contraída en este caso con el texto que inspira el relato, *Die Marquise von O...*, y con un narrador como Kleist cuyas señas de identidad pueden en muchos sentidos considerarse contrarias a las de Hoffmann. Poco tiene que ver el estilo dramatizado en el que abundan las narraciones de Hoffman con la preeminencia de la inmediatez escénica en Kleist. Lo que para el segundo es como vimos requisito irrenunciable de una determinada forma de concebir la creación poética, en Hoffmann se reduce a simple recurso para dotar de viveza y agilidad a sus historias o provocar la ilusión realidad. Pero, acaso fascinado por las posibilidades que ofrece la inmediatez de la instancia narrativa para la silenciosa ocultación del suceso en *Die Marquise*, Hoffmann parece haber optado por abordar el motivo de la partenogénesis remedando por momentos la forma de representación más característica de Kleist. Desde las primeras páginas de la Novelle, resulta clara la intención de convertir al lector en espectador directo de la acción despojando al relato de una voz explicativa y presentando los acontecimientos como mudos portadores de un misterio. Sin duda esta forma abrupta de posicionar al lector frente a los hechos se encuentra en abierta oposición con la marcada mediación de la instancia narradora en los relatos de

¹ En el conjunto de la crítica escasea el uso del concepto genérico aplicado a los relatos de Hoffmann, acaso porque él tampoco lo usara para designar sus narraciones. Ursula Orłowsky (*Literarische Subversion bei E.T.A Hoffmann Nouvelles Sandmann*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1988, pp. 31-43) se plantea si esa omisión no puede deberse a que las connotaciones artísticas del género no encajan con el carácter popular con que se asocian los cuentos el autor.

Hoffmann y, efectivamente, el relato no tarda en abandonar su deriva inicial para recuperar las señas de identidad narrativa más propias de su autor. La conciliación de estas dos escrituras antitéticas es propiciada por una estructura característica de la *Kriminalnovelle*, en la que el motivo del embarazo inmotivado se plantea como el desvelamiento de un enigma. La estructura detectivesca del relato acentúa la función organizativa de la información en el narrador, le convierte en una suerte de demiurgo invisible que dispone y gradúa los elementos constitutivos del relato para incentivar o retardar el conocimiento del misterio. El resultado final será, como veremos, la aparición de una ambigüedad narrativa que difiere de la ambigüedad implícita planteada por Kleist abriendo el tema central de la *Novelle* a través de la imagería romántica al terreno de lo fantástico.

3. 1. La construcción del enigma

Hoffmann ha trasladado la acción a Polonia durante el periodo de las guerras napoleónicas. Hermenegilda, una joven aristócrata a la que singulariza su abnegado patriotismo, se enamora del conde Stanislaus pero rechaza entregarse a él en matrimonio hasta que éste consiga alzarse con una ya imposible victoria contra el enemigo invasor. Sólo tras caer Stanislaus prisionero despierta en Hermenegilda la conciencia de culpa sumiéndola en la desesperación y el desvarío, desvarío que aumentará cuando, al recibir la visita de Xaver, primo de Stanislaus y su compañero de armas, no pueda evitar confundir a ambos. Xaver se enamora de Hermenegilda y aprovecha su confusión para acercarse a ella sustituyendo la figura de Stanislaus. La suplantación culmina el día en que, sumida en un completo delirio, Hermenegilda cree asistir a su boda con Stanislaus en el frente, cuando es Xaver el que en realidad le entrega su anillo y con el que consuma su enlace imaginario. Xaver desaparece y, cuando meses después comienzan a manifestarse los síntomas de un embarazo, Hermenegilda insiste en la paternidad de Stanislaus, provocando la ira de su padre y el desprecio de cuantos la rodean. Sólo el regreso de Xaver permitirá aclarar lo sucedido, la revelación supone sin embargo la definitiva enajenación de Hermenegilda, que decide velar su rostro petrificado por el horror tras un velo a modo de voto. Su padre decide enviarla a casa del alcalde para que de a luz al niño antes de iniciar una vida de

expiación. Tras el nacimiento Xaver reaparece para raptar al niño provocando accidentalmente su muerte. Hermenegilda ingresa en un convento donde pasa sus últimos días, su padre fallece en Varsovia desentendido del mundo y Xaver acaba recluyéndose en un monasterio atormentado por los recuerdos.²

Siendo este el orden lineal de los acontecimientos que componen la trama, el relato se complace en trastocarlo para ofrecernos una secuencia dislocada de los hechos que pretende oscurecer o retardar el conocimiento de lo sucedido. Ya *Die Marquise* adelantaba el anuncio en la prensa del embarazo para acentuar el carácter anómalo y transgresor de la acción. La estructura analítica encuentra empero una más clara aplicación en la *Novelle* de Hoffmann, que comienza presentando en su mismo desenlace una historia enigmática para desde ahí reconstruir los antecedentes del misterio. Como el relato de Kleist, también *Das Gelübde* arranca su exposición por el momento en el que la acción se presenta más sorprendente e inexplicable al lector, con la aparición en casa del alcalde de una mujer embarazada que cubre su rostro con un velo. Aunque el comienzo abrupto está claramente inspirado en la *Novelle* de Kleist, la alteración de la linealidad temporal tiene aquí un más amplio alcance. Podemos hablar de cuatro segmentos de la historia reensamblados en el orden del discurso:

1. Hermenegilda se separa de Stanislaus, es violada por Xaver y embarazada abandona el hogar paterno.
2. Hermenegilda llega como Cölestine a casa del alcalde para dar a luz, tras nacer, el niño es raptado por Xaver.
3. Muerte del niño y reclusión de Xaver en un monasterio.

² Siendo el principal referente para E. T. A. Hoffmann la *Novelle* de Kleist, el cotejo de los textos demuestra claramente que también tuvo presente el relato de Cervantes y por tanto era consciente de la continuidad en la transmisión del motivo. Comparando las narraciones de Hoffmann y Cervantes localizamos varios elementos que ambas comparten y no están presente en *Die Marquise*: 1. El asalto de Xaver a la casa cuando la familia regresa de un bucólico paseo guarda un claro paralelismo con el asalto de Rodolfo en la narración cervantina. 2. Leocadia y Hermenegilda son dos adolescentes al comienzo de la historia, la marquesa es una viuda con hijos. Más importante aún, Leocadia y Hermenegilda comparten el tópico del *puer senex*. 3. El paralelismo de los desmayos: el despertar de Hermenegilda en manos de Xaver es la inversión del despertar de Leocadia en brazos de Rodolfo. 4. El carácter violento y el egoísmo de Xaver emulan al joven Rodolfo con la diferencia de que él no evoluciona con la historia como el personaje cervantino. El oficial de *Die Marquise* nunca da muestras de una personalidad que pudiera explicar su falta, ésta se debió a un simple momento de debilidad. A estos cuatro elementos temáticos se suma uno más relevante que merecerá nuestra atención más adelante: la lectura trascendental que se hace de los acontecimientos para interpretarlos en el caso de Cervantes como una intervención divina, en el de Hoffmann como una injerencia demoníaca.

4. Nepomuk, padre de Hermenegilda, fallece en Varsovia tras cambiar su testamento, su hija lo hace poco después vistiendo el hábito.

Partiendo de esta división el reordenamiento de los segmentos en el discurso seguiría el orden 2-4-1-3, donde ninguna parte coincide con el orden lineal de la historia. Preservar el desconocimiento del misterio central es la función básica de esta disposición temporal, disposición que sirve además para patentar la estructura narrativa elemental sobre la que se levanta el relato. Así, los segmentos 3 y 4 son partes de transición donde prima el relato sumario, siendo las partes 1 y 2 las que abarcan la casi totalidad de la Novelle y evidencian su división en dos partes muy bien diferenciadas. El segmento 2 que abre la Novelle privilegia claramente el relato mostrativo, la narración se sitúa entre los personajes como si de uno más de ellos se tratara registrando en su inmediatez la sucesión de acontecimientos. Es este el tipo de relato elegido para la presentación del misterio: el narrador se identifica con el sujeto colectivo de la comunidad donde recae la misteriosa Cölestine. Mediante el uso de la focalización múltiple el lector se suma al progresivo acercamiento del conjunto de los personajes (la familia del alcalde y los otros vecinos del pueblo) al enigma que encierra la mujer. El recurso de la focalización externa y el relato escénico hacen de esta parte la más directamente marcada por la Novelle de Kleist. La segunda parte, compuesta por el segmento 1 de la historia, introduce un cambio lo bastante sustancial en la constitución del discurso narrativo como para permitirnos hablar de dos relatos de naturaleza distinta. Se abre con un narrador omnisciente que introduce primero el marco general de la historia y luego la acción en casa de Hermenegilda. La complicación de la trama con la aparición de Xaver supone sin embargo una suerte de escisión en la omnisciencia narrativa que aumenta progresivamente la zona de sombra en torno a Hermenegilda para propiciar el desarrollo del enigma. La separación de la Novelle en dos relatos heterogéneos se confirma también en el contenido, pues aunque no resulta difícil trazar la línea complementaria que los une (no otra es la función de los segmentos de transición) la segunda parte se inicia sin hacer mención ninguna a la primera, como efectivamente si se tratara efectivamente del principio del relato.

El análisis de la narración vendrá a confirmar lo que aquí ya se adelanta: tanto la alteración de las secuencias temporales como la alternancia de los focos narrativos y

las modulaciones de distancia en el discurso persiguen una cuidada dosificación de los datos, un juego de ocultación que articula todo el relato y nos permite equiparlo con la estructura de los relatos de detectives que el autor llevaría a su culminación en *Fräulein Scuderi*. Las razones que contribuyen a aceptar en *Das Gelübde* la analogía con el relato detectivesco que descartábamos para *Die Marquise*, deberían ser claras. Es cierto que en el caso de la Novelle de Kleist advertimos también una elaborada estrategia de ocultación basada principalmente en la variación de la distancia narrativa, pero dicha estrategia no tenía por objeto el esclarecimiento de un enigma ni explotaba los recursos de la estructura analítica para situar al lector ante un proceso de indagación. En *Die Marquise* la incertidumbre no afecta a la explicación del suceso, que guarda desde el principio pocas incógnitas para el lector, sino al grado en que la protagonista es conocedor del mismo. Por la misma razón la incertidumbre, que es de orden ético en Kleist porque atañe al comportamiento de los personajes, deviene metafísica en Hoffmann porque afecta a la misma constitución de la realidad.

3. 1. 1. *Presentación del enigma: el sujeto colectivo*

Si entrecruzamos los elementos de voz, tiempo y perspectiva, fácilmente advertiremos en *Das Gelübde* el surgimiento de un modelo compositivo atento en primer lugar a la disposición informativa. Tanto la distribución temporal de los hechos en la sucesión del relato como su modo de presentación se someten a la necesidad de hilvanar la narración en torno al misterio y su presupuesto, la ocultación. La división de la Novelle en dos relatos evidencia asimismo una clara estrategia que explota las posibilidades de la focalización narrativa en la presentación y desarrollo del enigma. En lo que respecta a la presentación, el narrador hace uso de una perspectiva colectiva que identifica al lector en su posición inicial con la comunidad que recibe a Cölestine. Más adelante tendremos ocasión de comentar las reminiscencias teatrales de este recurso que une a lector y personajes en la posición de un sólo espectador intrigado por el suceso inquietante que necesita ser aclarado.

La Novelle se inicia con la irrupción del *unerhörte Ereignis* destinado a alterar un orden previo; en este caso la apacible vida del alcalde y su familia. La localización es a la vez concreta y anónima: la casa del alcalde en la ciudad polaca fronteriza de L. en

el día de San Miguel. Un coche hace alto de pronto, de él se apean una mujer madura y otra más joven cubierta con un velo. En la corta escena que se desarrolla en el vestíbulo todo contribuye a sustentar el halo misterioso en torno a la joven; su silencio, la reticencia en retirar el velo, el hábito de su acompañante, el aparte que las dos hacen en una lengua extraña, la actitud reverencial de la más joven. Se baja el equipaje de la dama cubierta y la acompañante desaparece en el coche sin dar más explicación. La mujer del alcalde intenta en vano averiguar por él lo que sucede, a su natural sorpresa se suma por una parte el hecho de que la desconocida se encuentre embarazada, por la otra y, ante todo, que en un gesto desprevenido, y pese al celo puesto en impedirlo, ha dejado entrever el color de su rostro bajo el velo, pálido e inexpresivo como el de un muerto. Pero su marido se ha limitado a atender un encargo del conde Nepomuk de F. por el que, a cambio de una remuneración, deben acoger a la mujer hasta el momento en que nazca el niño, circunstancia que hace ya vaticinar a la esposa del alcalde futuras calamidades (“So müssen wir (...) vielleicht ärger Sünde, wie sie die Vornehmen treiben, die Hand bieten”³). La primera decisión de Cölestine consiste en instalarse en una cámara menuda que habita como celda de castigo y ello, unido al severo y devoto régimen de vida que adopta, provoca las habladurías, los murmullos y las primeras interpretaciones en torno a su identidad.

Todos los elementos que componen esta introducción desempeñan una misma función narrativa; crear el aura de incertidumbre en torno a la abrupta irrupción del suceso inaudito. La existencia del misterio presupone la de la ignorancia y el desconocimiento de lo que sucede es una constante reiterada en el arranque de la *Novelle*. Nada conocen los habitantes de la casa sobre la identidad de Cölestine, los motivos que la han traído ahí y las razones que la llevan a ocultar su rostro. Las estrategias autoriales van a ir encaminadas precisamente a identificar la ignorancia de los personajes con la del lector para crear en éste su misma inquietud y necesidad de saber. No de otro modo se entiende la conformación de los rasgos definidores del relato en esta secuencia: el narrador en tercera persona es minimizado a las acotaciones de lo que va sucediendo. El tiempo escénico, el relato mostrativo, en definitiva, la elección de una forma de presentación claramente dramática es la causa de que la acción se presente al lector en una inmediatez que imita la vivencia del testigo. Si ante el escenario el espectador ve

³ E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, en *Fantasie- und Nachtstücke*, Winkler, Munich, 1967, p. 562.

reducida su esfera de visión y conocimiento a lo que ven y conocen los personajes del drama, en esta secuencia el narrador omite las informaciones que exceden el marco visual concreto de lo que está teniendo lugar. Por mucho que la similitud con la inmediatez escénica de Kleist sea grande la diferencia es asimismo notoria: el narrador en Kleist es una suerte de infatigable registrador del devenir, un anotador de las acciones humanas en su imparable curso. Lo que el narrador de Hoffmann hace en la primera parte de la *Novelle* es identificar la percepción del lector con una suerte de conciencia colectiva formada por cuantos rodean y acompañan a Cölestine y al secreto que oculta su velo.

El proceso de acercamiento a Cölestine se realiza por lo tanto a través de todas las figuras que la acompañan durante su estancia en casa del alcalde. También aquí es fácil establecer un paralelismo con el movimiento centrípeta de los personajes en torno a la marquesa en Kleist, que convierte a la mujer en símil de la fortaleza a conquistar. En *Das Gelübde*, sin embargo, el cerco está exclusivamente orientado, no a lograr la persuasión del personaje, sino al descubrimiento de lo oculto, y comienza cuando el lector se asoma con la mujer del alcalde a la puerta del dormitorio de Cölestine: “Ohne gerade zu horchen, blieb denn doch die Hausfrau an der Tür des Zimmers stehen, indessen wurde italienisch gesprochen, und selbst dies machte für sie den ganzen Auftritt geheimnisvoller und vermehrte die Beklommenheit, welche ihr den Mund verschloß”.⁴ La perplejidad de la escena que se despliega ante ella sume a la mujer en el desconcierto, el comportamiento de la desconocida y su acompañante concede a la escena un aire entre siniestro y grotesco que inspira a la mujer del alcalde los peores presagios. La narración aspira igualmente a suscitar en el lector la impresión de una sombría amenaza con la sola descripción de las acciones externas:

Die verschleierte Dame sank nieder auf die Knie, die Äbtissin legte die Hände auf ihr Haupt und sprach leise Gebete. Als diese geendet, schloß sie, indem häufige Tränen ihr über die Wangen rollten, die Verschleierte in die Arme und drückte sie heftig wie im Übermaß des Schmerzens an die Brust, dann gab sie gefaßt und würdevoll der Faminlie die Benediktion und eilte, vom Alten geleitet, rasch in den Wagen, vor dem die frisch angelegten Postpferde laut wieherten.⁵

El abrazo desconsolado entre la desconocida y la abadesa, las bendiciones que esta

⁴ *Ibidem*, p. 561.

⁵ *Ibidem*, p. 561.

dirige a la familia del alcalde y su vertiginosa marcha conforman las partes de una muda secuencia de desosiego que permite la desaparición de ese narrador habitualmente inclinado a la adjetivación y el juicio valorativo en Hoffmann. La atmósfera siniestra se consolida cuando la mujer del alcalde consigue atisbar el color del rostro velado: “die Gesichtszüge konnte ich unter den dünnen Schleiern gar nicht deutlich erkennen, aber wohl die Totenfarbe, ach die grauliche Totenfarbe”.⁶ El tono cadavérico es el primer rasgo ofrecido del semblante de Cölestine, el segundo nos lo proporciona una criada que casualmente pasa ante ella en el momento en que un golpe de viento le levanta el velo permitiéndole vislumbrar una imagen del rostro instantánea pero suficiente para distinguir el brillo anómalo de la mirada: “...ein marmorweißes Antlitz (...), aus dessen tiefen Augenhöhlen es seltsam hervorblitzte.”⁷ El uso de un sujeto colectivo en el acercamiento a Cölestine es un recurso que posibilita por una parte la momentánea sustitución de la mirada omnisciente por una mirada plural pero limitada, por la otra una medida dosificación de las pistas que acercan al conocimiento del misterio. Pero lo entrevisto, lo averiguado, tiene la facultad de suscitar el desconcierto y de multiplicar la incógnita antes que de satisfacerla. Ya sea por lo efectivamente constatado o por lo adivinado, el misterio tiene un efecto nefasto en el juicio que los demás van conformando sobre Cölestine, incluso el propio alcalde tardará en desear con ansiedad que llegue el día en que desaparezca para que su casa deje de ser el centro de las habladurías de la ciudad.

Para afianzar la impresión de que el lector no sabe ni más ni menos que los burgueses de L., se da cuenta tanto de lo que el conjunto de la comunidad piensa e imagina como de lo que cada uno de sus miembros averigua. La escena entrevista por la mujer del alcalde o la mirada atisbada por la criada conforman el conjunto de indicios sobre los que se comienza a trazar un imagen de la mujer para el lector igual que para los personajes. Pero además de ver reducida su información a lo que le transmiten quienes desde dentro del relato asisten a la aparición del misterio, el lector se ve obligado a acompañarles también en su interpretación, en las hipótesis que cabe extraer de los hechos conocidos:

Dieses strenge klösterliche Leben, hielt es auch jeder im Hause für die Buße

⁶ *Ibidem*, p. 562.

⁷ *Ibidem*, p. 564.

begangener Sünde, erweckte doch zu gleicher Zeit inniges Mitleiden und tiefe Ehrfurcht, wozu denn auch der Adel ihrer Gestalt, die siegende Anmut jeder ihrer Bewegungen nicht wenig beitrug. Was aber diesen Gefühlen für die fremde Heilige etwas Schauerliches beimischte, war der Umstand, daß sie die Schleier durchaus nicht ablegte, do daß keiner ihr Gesicht zu erschauen vermochte.⁸

En la primera oración el “jeder im Hause” explicita la focalización utilizada y el predicado contiene la interpretación de todas las evidencias mostradas hasta el momento, del estricto modo de vida se infiere la expiación de una falta. La disciplina y austeridad asumidas por Cölestine, unidas a la nobleza y distinción que permiten adivinar sus maneras, despiertan un “inniges Mitleide und tiefes Ehrfurcht” que inevitablemente se suma al misterio del rostro velado en la figuración de una imagen global de la desconocida. Su insistencia en no librarse del velo impide sin embargo la plena desaparición del componente siniestro en su presencia. En la superposición de impresiones contradictorias la comunidad que rodea a Cölestine y el lector quedan equiparados como intérpretes.

A medida que el relato avanza, las averiguaciones de los personajes también evolucionan paralelamente al conocimiento del lector. No tarda en surgir entre los habitantes de la casa una pregunta que éste se está formulando también:

Niemand kam in ihre Nähe, als der Alte und der weibliche Teil seiner Familie, und diese, niemals aus dem Städtchen gekommen, konnten unmöglich durch das Wiedererkennen eines Gesichts, das sie vorher nicht gesehen, dem Geheimnis auf die Spur kommen. Wozu also die Verhüllung?⁹

El acto de encubrir información recibe su valor en función de la mirada para la que se oculta. De ahí que no pueda dejar de chocar el papel que desempeña el velo, pues ocultar la identidad sólo puede ser relevante de cara a quien pudiera conocerla de antemano. Al formular las dudas lógicas que plantea la presentación del secreto, se avanza un indicio de que lo que el velo oculta es algo más, algo capaz de sorprender u horrorizar a cualquier persona más allá de la revelación de una identidad concreta. En este punto empiezan a oírse las interpretaciones de las mujeres como hipótesis lanzadas al lector, en las que se adelanta ya la presencia del elemento demoníaco: “Die geschäftige Fantasie der Weiber erfand bald ein grauliches Märchen. Ein fürchterliches

⁸ *Ibidem*, pp. 563-564.

⁹ *Ibidem*, p. 564.

Abzeichen (so lautete die Fabel), die Spur der Teufelskralle, hatte das Gesicht der Fremden gräßlich verzerrt...”¹⁰ La hipótesis de una intervención demoníaca es un tópico de Hoffmann, en sus cuentos suele ser aludida al plantearse el misterio, no como hipótesis explícita, sino como comentario marginal que contribuye a crear la amenaza de lo infernal. Esta forma de insinuar lo satánico resulta por lo demás independiente del desenlace alcanzado por el relato. En *Das öde Haus*, por ejemplo, la resolución lógica y natural de la trama no es óbice para el inicial planteamiento de una plausible presencia diabólica, mientras en *Der Sandmann*, por mencionar otro ejemplo de los *Nachtstücke*, el ambiguo final de la narración podría verse como una confirmación del aura infernal que acompaña a la infancia del protagonista. En el caso que nos ocupa, la mención de lo satánico se produce a través de las habladerías de los lugareños, pero no por ello deja de tener consecuencias en el acercamiento al misterio merced a la identificación que el relato hace entre el imaginario colectivo y la posición del lector. Por otra parte, el desenlace de la Novelle vendrá en gran medida a corroborar la fantasía popular cuando, una vez descubierta la violación de Xaver, el cura que asiste a Hermenegilda explique lo sucedido como una suerte de injerencia infernal y la decisión de portar el velo como un acto de expiación con el que preservarse del maligno. La resolución de la Novelle confirmará pues en cierta medida la interpretación fabulosa surgida de la superstición con un giro irónico característico del autor. La superstición debe no obstante también ser vista como reacción contra el efecto nocivo del misterio, la reacción propia de un orden social incapaz de tolerar la presencia del misterio en su seno. Pero el relato no deja de reservar a la superchería un cierto valor explicativo que se mantendrá a lo largo de todo el relato. Así, cuando los habitantes de la ciudad comienzan a llamar a Hermenegilda, por sus frecuentes visitas al monasterio, “des Bürgermeisters schwarze Frau, womit freilich sich von selbst die Idee einer spukhaften Erscheinung verband”,¹¹ están anticipando la asociación entre enlace matrimonial y aparición fantasmal con que se resuelve el relato.

Ante el pernicioso halo misterioso de Cölestine se interpone el nacimiento del niño, que aparece como el imprevisto puente capaz de salvar el vacío creado por la mujer a su alrededor (“Der Knabe schien, wie ein sühnender Mittler, Cölestinen dem

¹⁰ *Ibidem*, p. 564.

¹¹ *Ibidem*, p. 564.

Menschlichen wieder näher zu bringen”¹²). Se olvidan las preocupaciones por el buen nombre de la casa, el matrimonio recibe al bebé como a un miembro más de la familia y a punto están de salvarse definitivamente las reticencias hacia la extraña, pero su obstinación en no desprenderse del velo impide que el proceso se complete. Una tercera mujer, la nodriza, consigue ver también la cara de Cölestine, esta vez de forma directa y con su consentimiento, y sólo para hacerle jurar que en caso de perder el conocimiento bajo ningún concepto consentirá que se le retire el velo. La experiencia de la nodriza imprime una variación relevante, al contrario de lo sucedido con la mujer del alcalde y la criada, en esta ocasión no se hace al lector directamente partícipe de lo descubierto. Por primera vez se le hurta lo averiguado por un personaje con la finalidad de retardar la revelación del rostro y acentuar la expectativa de lo terrible. La nodriza se limita a estimular con un lacónico comentario la ansiedad de conocer el rostro oculto (“Die arme junge Dame muß sich ja wohl so verhüllen!”¹³). Un efecto similar produce la entrevista secreta que Cölestine mantiene con el monje de las carmelitas:

Seine Unterhaltung mit Cölestinen, niemand durfte zugegen sein, dauerte länger als zwei Stunden. Man hörte ihn eifrig sprechen und beten. Als er fortgegangen, fand man Cölestinen im Lehnstuhl sitzend, auf dem Schoße den Knaben, um dessen kleine Schultern ein Skapulier gelegt war, und der ein Agnusdei auf der Brust trug.¹⁴

El *niemad* de este párrafo alude al mismo sujeto que el *jeder* de la cita anterior; el conjunto de vecinos de L. implicado con el lector en la indagación de Cölestine. Fuera de su ámbito queda el monje, que puede acceder directamente al conocimiento de la verdad. Se omite con su perspectiva el contenido de su conversación con Cölestine y el relato se limita a registrar los datos de los que tienen constancia los otros personajes: la duración del encuentro y la entrega del escapulario.

Al mantener el rostro cubierto Cölestine conseguirá que a la larga ni siquiera el elemento disuasor del niño pueda interponerse al intimidador del misterio. Se trata de un estado difícilmente postergable y, en efecto, cuando la tensión generada por el misterio resulta ya insostenible, se produce el punto de inflexión que cierra el paréntesis abierto por la abrupta llegada de Cölestine a la casa. En la rápida secuencia

¹² *Ibidem*, p. 565.

¹³ *Ibidem*, p. 565.

¹⁴ *Ibidem*, p. 565.

que sigue a la llegada de Xaver, con su violenta entrada en la habitación de Cölestine y el forcejeo por el niño, se produce de forma por abrupta inesperada la caída del velo: “Im Ringen riß der Offizier den Schleier herab - ein todstarres marmorweißes Antlitz, von schwarzen Locken umschattet, blickte ihn an, glühende Strahlen aus den tiefen Augenhöhlen schießend”.¹⁵ Lo que nos muestra la ansiada revelación del rostro oculto no añade en realidad mucho a lo que ya se había entrevisto: el semblante inerte y los ojos de un brillo cegador. Se manifiesta de forma abierta algo también anticipado ya, el horror que produce la rigidez mortal de esa fisonomía para cualquiera que la contempla: “Und bei diesen Jammertönen regte sich keine Muskel, regten sich nicht die Lippen des Totenantlitzes, so daß dem Alten, der Hausfrau - allen, die ihm gefolgt, vor Grauen das Blut in den Adern stockte”.¹⁶ El ámbito siniestro que envolvía el secreto, lejos de aclararse, se confirma con la visión, el velo cae sólo para descubrir en el rostro una máscara inerte. Levantar el velo ha sido la finalidad de la primera parte del relato, descubrir lo que oculta la máscara precisa el cambio de foco narrativo con que se inicia la segunda. La conclusión de esta escena, con las palabras del oficial afirmando ser el padre del niño, su partida, que deja a Cölestine en estado de shock, y la llegada inmediata de la carroza que se la lleva, siembra las últimas incógnitas que la segunda parte del relato deberá retomar: “Dem Alten, der ganzen Familie war so zu Mute, als erwachten sie nun erst aus einem bösen spukhaften Traum, der sie sehr geängstet”.¹⁷ Todo lo sucedido hasta el momento presente vuelve a la conciencia de la familia como una pesadilla de la que acabaran de despertar. Sólo ahora son conscientes de en qué medida han tolerado la irrupción de un elemento desestabilizador en la pauta que fija su existencia.

Los habitantes de la casa abandonan aquí el relato, pero al lector se le permite continuar acercándose a la zona del enigma que la primera parte, lejos de aclarar, sólo ha ido incrementando. Todos los elementos presentados hasta el momento conformaban el entorno del secreto polarizando hacia éste la atención lectora merced a una cuidada dosificación informativa que tiene en el relato escénico y en la focalización múltiple su principal baza. Ya la inicial aparición de Cölestine pretende simultáneamente atraer el interés hacia el enigma y estimular la búsqueda de su

¹⁵ *Ibidem*, p. 566.

¹⁶ *Ibidem*, p. 566.

¹⁷ *Ibidem*, p. 567.

explicación mientras se afianza en torno a la incógnita el clima de lo siniestro. Al finalizar esta primera parte el enigma sólo ha obtenido como respuesta otro interrogante aún más insondable, bajo el velo sólo se ha encontrado la máscara, bajo una ocultación otra de apariencia más terrible. Pero la imagen de la doble ocultación puede asimismo proyectarse hacia adelante, como indicio o señal de que las expectativas suscitadas acaso tampoco se vean satisfechas al final, de que el planteamiento del misterio no garantiza su resolución.

3. 1. 2. *Desarrollo del enigma, el sujeto escindido*

Una vez presentada la acción como incógnita la resolución del enigma exige la recuperación de los antecedentes, la reconstrucción de la trama que subyace a los interrogantes lanzados por la secuencia inicial. Si la primera parte de la *Novelle* privilegia la presentación espacial para la escenificación del enigma, la segunda se centra en la dimensión diacrónica del relato. Tras la muerte de una monja que las habladoras identifican con la condesa Hermenegilda y la llegada del padre de ésta a Varsovia para modificar su testamento, negándose a hacer comentarios sobre el “*besondere Verhängnis*” que habría convertido a su hija en mártir, el relato salta hacia atrás para referir los dramáticos sucesos sobrevenidos en casa de los condes de P. La correspondencia entre la primera parte de la *Novelle* y la historia de Hermenegilda no se hace sin embargo explícita, la segunda parte de la narración ignora la anterior, se inicia como si del principio de la narración se tratara, y presenta a Hermenegilda prescindiendo de su anterior aparición en casa del alcalde como Cölestine. Sólo la continuidad del discurso nos permite inferir que ambos personajes son el mismo y que la narración de los últimos acontecimientos vividos por Hermenegilda no es otra cosa que el intento de esclarecer el secreto de Cölestine. Situado en esta perspectiva el lector entenderá todo lo que le sea transmitido en la segunda parte del relato como indicios que le permitan entender lo acontecido en la primera.

El paso de la primera a la segunda parte de la *Novelle* evidencia la rápida transición del relato hacia una correlación de elementos que nos devuelven ya plenamente al narrador habitual en los *Nachstücke*. Se ha abandonado la narración escénica, el relato singulativo cede paso al iterativo y un narrador omnisciente se acomoda

definitivamente como instancia mediadora. Las consecuencias evidentes son por una parte el incremento de la información merced a la ampliación del foco, y por la otra el aumento de la distancia con la desaparición del relato dramatizado, la recuperación en suma de un narrador tradicional que ordena y da sentido al conjunto de lo relatado. Mas, en contra de lo que podría creerse, ello no implica la desaparición de la incertidumbre sino, muy al contrario, su afianzamiento en el centro mismo de la narración. A partir de un momento determinado la omnisciencia del narrador se ve menoscabada cuando la conciencia de Hermenegilda desaparece de su influjo. Que esa escisión de la omnisciencia coincida con las primeras manifestaciones de la locura en Hermenegilda no es desde luego casual. Al vedarse el acceso a su conciencia se preserva en la sombra el único juicio que podría dilucidar la naturaleza de los acontecimientos, proyectando en la omnisciencia esa laguna narrativa el relato alimenta el desarrollo del enigma. Diremos pues, en resumen, que si en la primera parte de la *Novelle* la incertidumbre se deriva de los límites informativos de la focalización múltiple, en esta segunda viene propiciada por la transición del foco narrativo de una omnisciencia total a una parcial. Dado que toda la segunda parte se mueve en torno a la confrontación entre la visión subjetiva de Hermenegilda y su desmentido por el mundo factual, la transición del foco narrativo puede entenderse como una estrategia más encaminada a dosificar la información y multiplicar la ambigüedad. Una estrategia pues que demuestra cómo la configuración del discurso narrativo es una extensión de la materia que alimenta el relato, de su conflicto central. Esta perfecta correspondencia entre forma y contenido se corrobora contrastando el proceso de enajenación en Hermenegilda con la progresiva transición de la omnisciencia narrativa, una transición en la que pueden distinguirse tres fases de un mismo proceso: escisión, disociación y confrontación.

Escisión

Siendo Hermenegilda el origen del enigma la imagen que se proporcione de ella marcará las condiciones para abordar el secreto. La recuperación de la omnisciencia narrativa en la segunda parte de la *Novelle* facilita que en un principio esa imagen resulte completa. El relato presenta a la protagonista como “ein Engelsbild vom

Himmel gesendet”,¹⁸ una criatura celestial dotada empero de un especial sentido común para su corta edad (“eine Meinung, die von dem außerordentlichsten Scharfsinn, von der klarsten Umsicht zeigte und die mehrenteils den Ausschlag gab”¹⁹), que le permite entender con lucidez la situación que atraviesa el país y la aproxima a otra figura que destaca por su talento y abnegación, el conde Stanislaus. Pero cuando todo parece favorecer la unión de la pareja, una súbita reacción de Hermenegilda no sólo tuerce el curso de los acontecimientos, sino que es el primer elemento que contradice su supuesta clarividencia. Tras regresar Stanislaus herido del frente, le reprocha haber abandonado su puesto y jura no unirse a él hasta que se imponga la causa de la patria, aun sabiendo que la contienda está irremediamente perdida: “...es war, als wenn sie in törichtem Wahnsinn den Brautigam für einen jener Paladine der fabelhaften Ritterzeit gehalten, dessen Schwert allein Armeen vernichten konnte”.²⁰ La frase denota una capacidad fabuladora de tintes quijotescos que la continuación del relato revelará como un primer indicio de desajuste psíquico. El desequilibrio se hace patente cuando, apenas Stanislaus parte de nuevo al frente, Hermenegilda se siente vencida por el dolor de la separación y por la culpa: “Gleichgültig sah Hermenegilda den Brautigam scheiden, aber kaum waren einige Tage vergangen, als sie sich von solch unaussprechlicher Sehnsucht befangen fühlte, wie sie nur die glühendste Liebe erzeugen kann”.²¹ El proceso culmina cuando Hermenegilda conoce las últimas palabras pronunciadas por Stanislaus antes de caer derribado por una bala (“Vaterland - Hermenegilda!”²²) y su dolor de vuelve desesperación. Sus invocaciones nocturnas en el parque preludian ya los síntomas de la enajenación:

Man sagt den polnischen Frauen nach, daß ein eignes launisches Wesen sie auszeichne. Tiefes Gefühl, sich hingebender Leichtsinn, stoische Selbstverleugnung, glühende Leidenschaft, todstarre Kälte, alles das, wie es bunt gemischt in ihrem Gemüte liegt, erzeugt das wunderliche unstete Treiben auf der Oberfläche, das dem *Spiel* gleicht der in stetem Wechsel fortplätschernden Wellen des im tiefsten Grunde bewegten Bachs.²³

Los afectos y padecimientos de la heroína se muestran aquí todavía con plena

¹⁸ *Ibidem*, p. 568.

¹⁹ *Ibidem*, p. 568.

²⁰ *Ibidem*, p. 569.

²¹ *Ibidem*, pp. 569-570.

²² *Ibidem*, p. 570.

²³ *Ibidem*, p. 569, cursiva del autor.

transparencia. La intervención del narrador en este fragmento de la narración llega incluso a apuntar como causa del comportamiento inestable el particular carácter de la mujer eslava como recurso caracterológico convencional. La equiparación del temperamento de la mujer polaca con la imagen del arroyo, donde la quietud de la profundidad se contradice con la superficie revuelta, y el carácter exaltado se entrecruza con una inhumana indolencia, nos remite por una parte a una imagen convencional del femenino romántico, pero también a una idea estereotipada de lo eslavo que merece ser destacada no sólo porque en este caso sirva como encarnación para una determinada *Sehnsucht* romántica, sino sobre todo porque reaparece significativamente en las diferentes reelaboraciones del motivo que nos ocupa. En *Die Marquise von O.* La vimos prefigurada en el origen ruso del príncipe, portador de los principios contrapuestos de lo angelical y lo demoníaco y agente destructor del orden imperante. En *Tonka* el mito de la mujer eslava recibe un marcado protagonismo como concreción del ser elemental y de una forma de conocimiento intuitivo no deformada por el pensamiento racional. El ideal finisecular del ser elemental está ya adelantado sin embargo en el ideal romántico que representa Hermenegilda. Aunque, a diferencia de Tonka, Hermenegilda goza no sólo de una refinada formación propia de su rango social, sino también de una agudeza natural que el relato no se cansa de recalcar, tanto su educación como su inteligencia están en última instancia supeditados al componente más fundamental e irrenunciable de su carácter, esa marcada inestabilidad y fluctuación entre extremos contrarios dictados por oscuras pulsaciones internas que el relato se atreve a caracterizar como un rasgo racial.

Al volverse tan contradictorio e impulsivo, el comportamiento de Hermenegilda pierde la correlación unívoca con su pensamiento y el narrador debe atemperar el tono tajante de sus juicios. A partir de este momento, y a medida que se va haciendo más y más evidente la existencia de un grave trastorno en la protagonista, el relato se aleja de su interioridad y renuncia a la exposición directa de sus pensamientos para limitarse a describir su comportamiento. La traslación del foco narrativo pretende trazar progresivamente un cerco de oscuridad en torno a su conciencia que hurte al lector de un diagnóstico definitivo sobre su estado mental. Siendo la locura de Hermenegilda el factor determinante para conceder una explicación a los acontecimientos ulteriores, la preservación de la ambigüedad narrativa exige que el dictamen sobre su estado

permanezca en vilo. El abandono de la conciencia de la protagonista se produce como un lento alejamiento o un pausado eclipse que tiene su primer punto de inflexión en la frase “Hermenegildas überreizter Zustand schien übergehen zu wollen in wirklichen hellen Wahnsinn”.²⁴ El verbo *scheinen* se repite a partir de este momento para expresar el paso de certeza a apariencia en cualquier predicado referido a la interioridad del personaje. El avance y los estragos de su desequilibrio mental se presentan ya como una inferencia abierta al lector, no como una evidencia. Así sucede por ejemplo con la alternante aceptación y rechazo de Xaver, dependientes de su predisposición para aceptarlo como un sustituto de Stanislaus: “so sehr ihr ganzes Wesen auch von dem Andenken an Stanislaus erfüllt schien, es sich doch gefallen ließ, daß Xaver mehr und mehr sich ihr annäherte mit eigner Bewerbung”.²⁵ Al reducir la imagen de Hermenegilda a su observación externa, el relato oculta la formación de una realidad interna progresivamente cercana a la esquizofrenia y emancipada de la realidad de los hechos que presenta el relato. Ambas realidades, una objetiva y otra subjetiva, una mostrada y otra sugerida, marcan la distancia en cuyo centro se erige el enigma de la historia.

La traslación del relato desde la conciencia de Hermenegilda hacia su esfera de comportamiento, desde su visión individual hacia el modo en que ella es vista por los demás, supone sólo en cierta medida la vuelta a la narración escénica que abre la Novelle y debe entenderse antes que nada como una estrategia elemental para dosificar la información relativa al núcleo del enigma que articula la historia, una estrategia por lo tanto típica del relato detectivesco que necesariamente juega con el ámbito de conocimiento de los distintos personajes relacionándolo con el ámbito del lector. La conciencia de Hermenegilda es de hecho el único testimonio que puede dilucidar la autenticidad de lo ocurrido o acompañar con la indeterminación de su estado la indeterminación en la que reposa el desenlace de la trama.

Disociación

El proceso de separación entre la realidad fáctica y la que va conformándose en la

²⁴ *Ibidem*, p. 570.

²⁵ *Ibidem*, p. 575.

conciencia de Hermenegilda tiene su punto de arranque y su catalizador en la superposición de las identidades de Stanislaus y Xaver. El desarrollo de su enajenación es parejo al proceso de progresiva aceptación del uno en el otro y las diferentes etapas que jalonan esa sustitución marcan el enfrentamiento que se produce entre la interpretación de los hechos que establece la percepción de Hermenegilda y el desmentido de los mismos por la realidad referencial que va construyendo la ficción. La posibilidad de proyectar la imagen del prometido en la de Xaver abre la puerta a la conformación de un entorno ilusorio que irá ganando en consistencia hasta culminar en la visión final del enlace. El proceso de suplantación es discontinuo, sufre avances y retrocesos que reflejan el fluctuante estado interior de Hermenegilda. La disociación entre su percepción individual de los hechos y la que comparte el resto de personajes se corresponde con la ahora completa disociación entre la omnisciencia narradora y la mirada del personaje. Desde que el relato abandona la descripción de su interioridad, su contradictorio comportamiento con Xaver debe entenderse como el único indicador de la paulatina transformación de su orden interior y, en consecuencia, como el único baremo que determine el alcance de su enajenación. En el tema del doble, abordado aquí desde un claro psicologismo perceptivo, encontramos por lo tanto la piedra de toque para conocer y evaluar la distorsionada relación del personaje con su entorno.

Tras la crisis histérica producida por la marcha de Stanislaus al frente y la asunción de su responsabilidad, Hermenegilda parece recuperarse asistida por la ayuda médica, pero la mejora queda desmentida en la importante escena que antecede a la llegada de Xaver. Hermenegilda juega con un muñeco al que acostumbra a tratar como si fuera su amante, hablándole y abrazándole. De pronto interrumpe bruscamente su pasatiempo, arroja el muñeco al fuego porque no es capaz de cantar y corre a encerrarse en su habitación. Una significativa casualidad hace que en ese momento Xaver, que acaba de llegar a la casa por primera vez, entre en la habitación. Su gran parecido con Stanislaus provoca el absoluto desconcierto de Hermenegilda, que cae desmayada en sus brazos. Los desmayos de la protagonista reciben una función estructural en el relato que evidencia una vez más la huella de Kleist. El primer contacto con la mujer inconsciente provoca ya el surgimiento en Xaver de un deseo apenas dominable:

Er drückte sie fest und fester an sich, und indem er Hermenegildas Herz an seiner Brust schlagen fühlte, mußte er sich gestehen, daß dies eins der entzückendsten

Abenteuer sei, das er je erlebt. Sekunde auf Sekunde verging, der Offizier ganz entzündet vom Liebesfeuer, das in tausend elektrischen Funken der holden Gestalt, die er in seinen Armen hielt, entströmte, drückte glühende Küsse auf die süßen Lippen.²⁶

La descripción está muy lejos de ser ociosa si tenemos en cuenta que será en circunstancias muy semejantes como se produzca la violación. Dado que la escena central de la Novelle no será nunca mostrada directamente, su anticipación con este primer desmayo permite hacerla plausible en la imaginación del lector gracias sobre todo a que la reacción psicológica de Xaver es descrita en detalle. La proyección por analogía de un momento presente en uno futuro supone una estrategia más de ocultación además de otro recurso para inducir la sugestión de lo terrible. La irrupción de Nepomuk en la habitación obliga a Xaver a recuperar la compostura y persuadir a padre e hija de su verdadera identidad. Pero para Hermenegilda su figura quedará en adelante ya irremediabilmente supeditada a la sombra de Stanislaus. El muñeco arrojado al fuego justo antes de su llegada funciona como elemento de transición en el paso de Stanislaus como concreción de una autenticidad anhelada a Xaver como mera representación o copia. El muñeco adelanta además la necesidad de Hermenegilda de encontrar un sustituto para su deseo, respecto al muñeco inerte el primo de Stanislaus es sin duda una réplica mejorada capaz de responder a sus estímulos, de “cantar” al son de su batuta. Respecto al original, la figura de Xaver no tardará sin embargo en mostrar sus marcadas imperfecciones.

La confusión de Hermenegilda y Nepomuk concede a Xaver la oportunidad de representar el papel de su primo para intentar alcanzar el objeto de su deseo. Su actitud inicial es vacilante, pero irá decantándose a medida que compruebe que es la única vía que se le ofrece para acercarse a Hermenegilda. Ésta ha recaído tras el desengaño sufrido en su ostracismo, sólo con la promesa de entregarle una carta de su prometido y hablarle de él consigue Xaver superar sus reservas. Durante ese segundo encuentro el juego de afinidades con la figura de Stanislaus se multiplica y tiene tres momentos de creciente intensidad. El primero se produce con la postura, de auténtica postración suplicante, que adopta Xaver frente a Hermenegilda: “aber indem er sich herabbeugte von dem Stuhl, kniete er mehr vor Hermenegilda, als daß er saß, und so flehte er in den rührendsten Ausdrücken, mit einem Ton, als habe er sich des unverzeihlichsten

²⁶

Ibidem, p. 571.

Verbrechens anzuklagen.”²⁷ Se trata, como en el caso de la escena anterior, de una proyección hacia el futuro y hacia la culpa que Xaver está por cometer. Pero acto seguido es el mismo Xaver quien hace explícita la identificación con Stanislaus para disculpar la reacción impulsiva de Hermenegilda: “...nicht auf sein Haupt möge sie die Schuld des Irrtums laden, der ihn die Seligkeit des geliebten Freundes empfinden lassen. Nicht ihn, nein Stanislaus selbst habe sie in der Wonne des Wiedersehens umarmt”.²⁸ A medida que avanza en el relato de los últimos días vividos en compañía de Stanislaus, a medida que comprueba cómo gana el interés de su interlocutora, Xaver pierde distancia respecto a su historia, y cuando Hermenegilda le interrumpe para escuchar de su boca una confesión amorosa de Stanislaus, el gesto de Xaver tiene el valor de una auténtica suplantación:

Da ergriff Xaver, ganz ermutigt, Hermenegildas Hand, die er haftig an seine Brust drückte. "Höre ihn selbst, deinen Stanislaus!" so rief er, und nun strömten die Beteurungen der glühendsten Liebe, wie sie nur dem Wahnsinn der verzehrendsten Leidenschaft eigen, von seinen Lippen. Er war zu Hermenegildas Füßen gesunken, sie hatte ihn mit beiden Armen umschlungen, aber indem er, schnell aufgesprungen, sie an seine Brüst drücken wollte, fühlte er sich heftig zurückgestoßen. Hermenegilda sah ihn mit starrem seltsamen Blick an und sprach mit dumpfer Stimme: "Eitle Puppe, wenn ich dich auch zum Leben erwärme an meiner Brust, so bist du doch nicht Stanislaus, und kannst es auch nimmer werden!"²⁹

Hermenegilda se muestra sensible al hechizo que provocan las palabras de Xaver cuando le toma en sus brazos, pero en seguida las reconoce como lo que son, una ilusión, un mero remedo del original ausente, y rechaza su contacto. En este punto la conciencia de la protagonista es ya pura incógnita, sus pensamientos e intenciones han sido totalmente enmudecidos y el lector sólo puede apoyarse en las constantes oscilaciones de su comportamiento para inferir el avance de su enajenación. De manera recurrente Hermenegilda aceptará y rechazará la cercanía de Xaver en un juego de acercamiento y alejamiento donde el propósito de ambos personajes parece buscar un imposible punto de intercesión. Hermenegilda rechaza y hasta desprecia a Xaver cuando percibe la insalvable distancia con el modelo imitado, pero le tolera ante la perspectiva de verse privada de la copia que le permite recordar a Stanislaus. Así se pone de manifiesto cuando se dirige a Xaver como al muñeco sin vida que acaba de arrojar al fuego. Sus palabras parecen transmitir la lucidez de quien es consciente de

²⁷ *Ibidem*, p. 572.

²⁸ *Ibidem*, p. 572.

²⁹ *Ibidem*, p. 573.

que la ilusión del parecido depende antes que nada de su propia voluntad para dotarle del aliento del original (“wenn ich dich auch zum Leben erwärme an meiner Brust...”). Pero al rechazo sigue un repentino cambio de parecer cuando comprende que Xaver está dispuesto a abandonar definitivamente la casa. Como si nada hubiera sucedido corre a su encuentro para evitar su partida y le suplica que se quede para poder seguir oyéndole hablar de Stanislaus. Nuevamente el comportamiento exterior de Hermenegilda, en este caso su indolencia, es el indicio de un desequilibrio interior. En su propósito de retener a Xaver se adivina no sólo el deseo de mantener el recuerdo de Stanislaus, sino también la posibilidad de permitir que el suplantador culmine efectivamente el engaño.

Por su parte Xaver, plenamente consciente ya de su amor hacia Hermenegilda, no puede dejar de ceder a sus ruegos y frecuentar de nuevo su compañía, pero en lo sucesivo su acoso estará guiado por una inconsciente astucia, limitarse a alabar el nombre de Stanislaus e introducir detrás de ese nombre sus propios atributos:

Nur von Stanislaus, von seiner unaussprechlichen Liebe zur süßen Braut sprach er, aber durch die volle Glut, die er dann entzündet, wußte er geschickt sein eignes Bild durchschimmern zu lassen, so daß Hermenegilda in arger Verwirrung selbst nicht wußte, wie beide Bilder, das des abwesenden Stanislaus und das des gegenwärtigen Xaver, trennen.³⁰

El paso dado por Xaver equivale a abandonar cuanto de espontáneo y personal había en su cortejo para servirse sin miramientos del recurso que la suerte ha querido poner en sus manos. Utilizando la imagen de Stanislaus y la viva impresión que provoca en Hermenegilda Xaver irá cuidadosamente intercalando sus propios rasgos de forma similar a como en otros relatos de Hoffmann los hipnotizadores se sirven de sus artes para modificar las secretas inclinaciones de sus víctimas. Hasta qué punto Hermenegilda colabora o propicia el proceso de suplantación es algo que el relato se cuida mucho de explicitar. Lo cierto es que la estrategia de Xaver, calculada o no, comienza a obtener sus frutos, y Hermenegilda termina habituándose a su trato hasta permitir incluso que su pretendiente empiece a desprenderse de la máscara. El proceso de sustitución parece estar a punto de culminar y para terminar de propiciarlo el padre de Nepomuk se muestra también favorable a que Xaver ocupe el lugar en la familia

³⁰ *Ibidem*, pp. 574-575.

que estaba destinado a Stanislaus. El Hoffmann más irónico se pone de manifiesto a la hora de caracterizar a Nepomuk, quien en su obtusa visión considera beneficiosa la compañía de Xaver si ha servido para que su hija deje de hablar con muñecos: “Ohne Hermenegildas inneres Wesen zu ahnen, hielt er es für gut, daß sie endlich die Püppchen, die bei ihrem törigten wahnsinnigen Treiben den Geliebten vorstellen mußten, mit einem lebendigen Jüngling vertauscht,...”³¹

Confrontación

Lo que se inició como una confusión derivada del parecido físico entre los primos ha evolucionado hasta la efectiva identificación que resulta cuando Xaver eclipsa el recuerdo de Stanislaus. El proceso evoluciona al amparo de todos los personajes, pero muy especialmente de quien fue su instigadora. Sólo en la conciencia de Hermenegilda la suplantación puede hacerse totalmente efectiva hasta el extremo de conceder a uno la identidad del otro, de ahí que sea precisamente su conciencia el espacio silenciado por el relato, de ahí que el episodio que decanta el conflicto entre el personaje presente y el ausente también vaya a ser ocultado.

En el momento en el que ningún obstáculo parece impedir el encuentro entre Hermenegilda y Xaver, el segundo abandona súbitamente la casa sin mediar explicación y anunciando su propósito de no volver a ver nunca a la mujer que deja sumida en una nueva crisis nerviosa. Nepomuk asiste consternado a la marcha de Xaver y al enclaustramiento de su hija justo cuando más sólido parecía el puente tendido por ésta con su entorno. Tanto Nepomuk como el lector ignoran que el acontecimiento central, el que decide de forma irreversible la suerte de los personajes, se acaba de producir. El primer indicio le llega no obstante cuando días después Hermenegilda abandona su encierro para confesar a su padre una experiencia reciente que se resiste a definir taxativamente como vivencia real o como sueño. Refiere cómo, encontrándose al atardecer en el pabellón del parque, con todo su pensamiento y atención dirigidos hacia Stanislaus, se vio sumida en un estado singular que el lector identificará como sonambulismo: “nicht in Schlaf, nein, in einen seltsamen Zustand

³¹ *Ibidem*, p. 575.

versank ich, den ich nicht anders nennen kann als waches Träumen”.³² Hermenegilda se ve emplazada en pleno campo de batalla en compañía de Stanislaus, quien la conduce bajo el fuego enemigo a una capilla cercana donde reciben el sacramento del matrimonio. Tras haberse unido a él, Hermenegilda describe cómo se entrega a las caricias de su amado con un arrobamiento que revelará de nuevo la ironía trágica de Hoffmann cuando, más adelante, comprobemos que lo que estas líneas describen no es otra cosa que una violación: “Die Seligkeit, mit der ich nun aufs neue den Gatten umarmte, war unbeschreiblich; nie gefühltes namenloses Entzücken des beglückten Weibes durchbebte mein Inneres”.³³ Pero al momento idílico sigue la visión horrorizada de la caída de Stanislaus en manos enemigas y la impresión de lo referido es tan intensa que Hermenegilda cae nuevamente inconsciente. Igual que el primer desmayo, este segundo es el resultado de una aparente disrupción del orden natural. La función desempeñada por la pérdida de conciencia es pues similar a la que recibe en el relato de Kleist, como espacio de fuga o paréntesis, allí donde la irrupción del caos se vuelve intolerable. Se acentúa además algo también prefigurado en la Novelle de Kleist, que la irrupción del caos resulta del choque entre un orden externo y uno interno. Frente a esa irreconciliable confrontación, más de orden ético en Kleist y más de tipo perceptivo en Hoffmann, la inconsciencia del desmayo se erige bien como refugio ocasional bien como anticipo de que la contradicción radical sólo podrá encontrar solución en la muerte.

Frente al relato delirante de Hermenegilda cobra carta de autoridad el parecer de Nepomuk que toma la historia como la última manifestación de su desvarío. Se presenta no obstante al propio Nepomuk y con él al lector un indicio material que no encaja con la hipótesis de la enajenación: Hermenegilda posee ahora un anillo que afirma haber recibido de Stanislaus como alianza de boda y que no había sido visto nunca antes por su padre. Se trata acaso de la única prueba que aboga a favor de su testimonio, pues eso es antes que nada lo ofrecido al lector con las palabras de Hermenegilda, un primer testimonio del suceso angular cuya veracidad deberá ser contrastada con testimonios posteriores. La única, aunque destacable, diferencia respecto al esquema más clásico del relato detectivesco es que el testimonio antecede a la presentación del enigma, presentación que se inicia al evidenciarse los primeros

³² *Ibidem*, p. 577.

³³ *Ibidem*, p. 577.

síntomas del embarazo en Hermenegilda. Por lo demás el relato de Hermenegilda recibe un valor perfectamente análogo al del testigo de un crimen que en este caso es además su víctima. El hecho de que la lucidez del testigo haya sido previamente puesta en tela de juicio y su relato sea interpretado como una alucinación no invalida la aplicación del esquema, más bien la traslada a la dimensión de lo fantástico, en la que lo que está en juego no es tanto la resolución lógica de un suceso inexplicable, sino la disyuntiva entre el orden natural basado en leyes de explicación empíricas y el sobrenatural que legitima la alteración de las mismas.

No será pues hasta las primeras manifestaciones físicas del embarazo cuando el enigma como tal comience a remitir al suceso central ya acaecido. La manifestación del embarazo tiene también múltiples paralelismos con la secuencia de Kleist, las semejanzas se hacen aún más evidente cuando el narrador introduce a la figura de la princesa de Z. para suplir la ausencia de la madre de Hermenegilda y tender el puente de confidencialidad con la marquesa que está restringido a los hombres. El tacto de la princesa se pone de manifiesto cuando elude contrariar la convicción de Hermenegilda en lo referente a su visión, es sin embargo también ella la primera en advertir: “läge es nicht im Reich der Unmöglichkeit, daß sie sich vergangen haben könnte, so würde ich überzeugt sein, daß sie sich in guter Hoffnung befinde”.³⁴ Su parecer coincide con la intuición de Nepomuk y se ve pronto ratificada por el veredicto de la matrona primero y del médico después. La confirmación del embarazo desemboca en el consecuente escándalo y la ruptura del orden doméstico, un escándalo percibido no obstante de forma dispar por los distintos personajes. De acuerdo con Nepomuk lo único relevante es poner a salvo el buen nombre de la familia averiguando el nombre del culpable. Para él la manifestación del embarazo no conlleva enigma alguno, se traduce de inmediato en el resultado de un desliz, que pese a ser inesperado en alguien como Hermenegilda, resulta perfectamente tipificable entre las faltas recurrentes en una mujer de su edad y condición. La misma estrechez de miras se reproduce en el príncipe de Z. y convierte a ambos en representantes de un pensamiento apegado a la costumbre y al sentido común. La princesa de Z., por el contrario, muestra desde el principio otra predisposición a la hora de considerar las razones de lo sucedido. Cuando, apremiada por Nepomuk, insta a Hermenegilda a que confiese el nombre del

³⁴

Ibidem, p. 579.

culpable y ésta insiste en la paternidad de Stanislaus, la princesa reconocerá que su sincero convencimiento puede ser síntoma de locura, pero no de engaño: “Die Wahrheit in Hermenegildas Ausdruck - ihr Entzücken, ihre wahrhafte Verklärung ließ keinen Gedanken an erheucheltes Wesen, an Trug aufkommen und doch konnte nur toller Wahnsinn auf ihre Behauptung etwas geben”.³⁵ Hasta tal punto está Hermenegilda realmente convencida de lo que afirma, que la posibilidad de que los demás vean en el embarazo la consecuencia de un episodio vergonzoso ni siquiera cabe en su mente, el embarazo sólo puede ser la constatación definitiva de que su visión es real. Su percepción subjetiva de las relaciones causales se ha desarrollado hasta formar un mundo coherente dotado de una lógica propia e inasequible a los interrogantes que le plantea el mundo externo. En este momento la escisión entre la conciencia de Hermenegilda y su entorno es completa y se refleja en su total omisión por el relato. El lector ya sólo conoce de ella lo que es también accesible a los demás personajes, si bien la perspectiva irónica del narrador le permite prestar a esos escasos datos un más amplio alcance.

Pero la convicción sin fisuras de Hermenegilda llevará incluso a la princesa a barajar la posibilidad de una unión psíquica:

Es gibt (...) noch manches Geheimnis in der Welt, das zu begreifen wir gänzlich außerstande sind. Wie, wenn das lebhaftes Zusammenwirken des Gedankens auch eine physische Wirkung haben könnte, wie wenn eine geistige Zusammenkunft zwischen Stanislaus und Hermenegilda sie in den uns unerklärlichen Zustand versetzte?³⁶

La princesa plantea aquí por primera vez una hipótesis fantástica para la explicación del suceso que nos remite explícitamente al conocido entorno de la influencia psíquica y la hipnosis, recurso argumental que resuelve numerosos relatos de Hoffmann. Su testimonio es sin duda valioso porque viene a dar crédito al desvarío de Hermenegilda a la vez que despierta la hilaridad de Nepomuk y su marido, claros representantes del filisteísmo burgués y su incapacidad para admitir lo que escapa a las leyes mecánicas de la naturaleza. Las diferentes actitudes frente al comportamiento de Hermenegilda evidencian pues otras tantas posturas frente al surgimiento de lo inexplicable. Como encarnación de una concepción prosaica del mundo, Nepomuk se conforma con

³⁵ *Ibidem*, p. 580.

³⁶ *Ibidem*, p. 581.

reducir la explicación de los fenómenos a su estrecho ámbito de experiencia. Del mismo modo que acepta sin mayores escrúpulos la sustitución del muñeco por Xaver en su incapacidad para comprender lo que ello significa para su hija, interpreta también benignamente la visión del enlace como un simple desvarío que Hermenegilda no tardará en olvidar. Su preocupación sólo despierta cuando lo extraordinario afecta a su limitada esfera de intereses; el embarazo de Hermenegilda pone en peligro el buen nombre de la casa porque el patrón de conducta por el que se rige su grupo social otorga al fenómeno una explicación inapelable que el mismo Nepomuk no duda en acatar. La verdad equivale para Nepomuk a lo que el conjunto de una comunidad toma por tal, el juicio de la clase suplanta cualquier otra consideración de los hechos y determina una relación tajante y rectilínea entre causa y efecto. Semejante visión del mundo, que anticipa la explicación de los hechos remitiendo a una ley inapelable que se basa tanto en la experiencia como en el sentido común, se encuentra de antemano vacunada contra la injerencia de lo extraordinario. El inesperado embarazo de una joven aristócrata soltera sólo puede obedecer a una falta, si no habitual, sí recurrente entre otras representantes de su clase, el esfuerzo de su círculo familiar no se dirigirá en consecuencia a la indagación de las posibles causas de lo sucedido, sino a la restauración del orden alterado por la falta. Hasta tal punto el juicio colectivo suplanta la realidad fáctica de los hechos, que al averiguar la culpabilidad de Xaver Nepomuk no podrá evitar sentirse aliviado sabiendo que un matrimonio con su hija equivaldría a la plena rehabilitación de la reputación dañada. Sólo al final, cuando el rechazo de Hermenegilda a esa solución se muestra radical, comprende la dimensión de la falta de Xaver y aun así persiste en su decisión de mantener a su hija alejada de casa. La princesa encarna otra sensibilidad hacia lo desconocido emergente en el contexto romántico y relacionada con la sensibilidad femenina. En consonancia con el creciente crédito del magnetismo y otros campos aún inexplorados de la ciencia y la seudociencia a principios de siglo cede espacio a la duda en la explicación de lo sucedido y con ello se gana las burlas de los dos hombres. Ambas posiciones marcan las dos líneas interpretativas entre las que está obligado a moverse al lector.

El regreso de Xaver precipita los acontecimientos y permite empezar a comprender qué se esconde tras la visión de Hermenegilda y su embarazo. Xaver comunica la

noticia de la muerte de Stanislaus en el campo de batalla en una fecha que coincide exactamente con el día en que Hermenegilda vio como era abatido. Con la desaparición de Stanislaus Xaver se cree legitimado para exigir la mano de Hermenegilda, la violencia que despliega para ser recibido por ella contra el deseo de su padre demuestra que tiene razones para pensar que su voluntad será acatada sin objeción. Confía por lo tanto en que el código de conducta social en el que también se apoya Nepomuk cederá toda resistencia ante el hecho inapelable de que él es el padre. Xaver se presenta de este modo como la concreción definitiva de la violencia implícita en un código social. Su determinación y seguridad son indicio de la firmeza del sistema de convenciones que regulan su visión del mundo. Cuando finalmente consigue llegar hasta Hermenegilda y descubre asombrado que ésta aun cree guardar fidelidad al difunto, su aplomo deviene crueldad. Lo que a continuación se produce es el implacable resquebrajamiento de la construcción mental que Hermenegilda sustentaba en su visión por el inapelable rigor del orden fáctico. Hermenegilda trata de protegerse al principio tras su percepción de lo sucedido, pero fatalmente termina sucumbiendo ante la evidencia:

"Wahnsinnige, brachst du denn nicht selbst jenen albernen Schwur? - Das Kind, das du unter dem Herzen trägst, *mein* Kind ist es, *mich* umarmtest du hier an dieser Stelle - *meine* Buhlschaft warst du und bleibst du, wenn ich dich nicht erhebe zu meiner Gattin" - Hermenegilda blickte ihn an, die Glut der Hölle in den Augen, dann kreischte sie auf: "Ungeheuer!" und sank wie zum Tode getroffen nieder auf den Boden.³⁷

Si el primer desmayo marcó el comienzo de la sustitución de Stanislaus por el doble, del original por la representación, el segundo vino a culminar esa sustitución coincidiendo con la visión de Hermenegilda. La tercera pérdida de conciencia concluye la injerencia del orden figurado en el real y marca el abrupto reencuentro con la realidad. Como la marquesa de Kleist, Hermenegilda se muestra incapaz de tolerar el brutal desmentido de sus expectativas y sucumbe en el olvido momentáneo de la inconsciencia. El desmayo confirma su función como bisagra entre el plano objetivo de los acontecimientos y su configuración subjetiva en la mente de Hermenegilda. Pero a la vez actúa como elipsis que marca las transiciones de la focalización omnisciente; con el primer desmayo se pierde el acceso directo a su interioridad, el segundo supone el eclipse definitivo de su conciencia, y después de producirse

³⁷ *Ibidem*, pp. 583-384, cursiva del autor.

Hermenegilda sólo puede ser ya contemplada a través de la mirada de los demás personajes. El tercer desmayo sobreviene con la destrucción de su mundo interior y por lo tanto del silencio que lo circunda.

Xaver ofrece su explicación de los hechos, un testimonio que viene a invalidar definitivamente la versión de Hermenegilda con la justificación lógica de todo lo sucedido. Fue él mismo quien, coincidiendo con otra crisis nerviosa de Hermenegilda, aprovechó que ésta volvía a tomarle por Stanislaus para dejarla embarazada. Mientras la mujer creía consumar el matrimonio con su amante Xaver superponía su cuerpo a la imagen figurada por Hermenegilda, fue también él quien entregó a Hermenegilda el anillo que ésta llevaba como alianza. El testimonio equivale a la confesión del culpable que cierra las pesquisas del relato detectivesco, los elementos incongruentes y las aparentes contradicciones son aclaradas por el autor. Las explicaciones de Xaver parecen aclarar definitivamente el enigma sacando a la luz el episodio medular en torno al cual gira toda la trama. Si la historia se medía hasta entonces por la contraposición de pareceres irreconciliables, de interpretaciones antitéticas de un suceso cuyo momento central habría sido velado, las palabras de Xaver anulan las alternativas y acaban con las dicotomías al imponer la inapelable realidad de lo sucedido. Esa imposición, esa injerencia del orden de los hechos objetivos, tiene consecuencias funestas para Hermenegilda. Su caída en el solipsismo de la locura no es lo bastante profunda como para impedirle tomar la conciencia de su fatal error, pero sí como para imposibilitar la recuperación de su equilibrio. Al recobrar la conciencia y encontrar de nuevo la cara del impostor la reacción de Hermenegilda es la de quien ha visto al mismo diablo: “Da fuhr sie mit einem entsetzlichen Schrei, nicht menschlicher Ton, nein, dem schneidenden Jammerlaut eines wilden Tiers ähnlich, in die Höhe und starrte in gräßlicher Verzückung den Grafen mit funkensprühenden Augen an.”³⁸ El radical rechazo se manifiesta en la expresión de horror y en el fuego abrasador de la mirada que ya no la abandonará. Con la promesa de velar al mundo el rostro “dessen Schönheit den Teufel anlockte”³⁹ se alude explícitamente a la intervención de un poder demoníaco en la resolución de los hechos. De ese modo el triunfo de lo real-fáctico se relativiza al recibir una explicación sobrenatural. Al decidir purgar la falta cubriendo

³⁸ *Ibidem*, pp. 584-585.

³⁹ *Ibidem*, p. 585.

su rostro con un velo Hermenegilda asume que la última responsabilidad de lo sucedido reside en un poder superior que cegó su mente y engañó a sus sentidos. La suplantación de Stanislaus por Xaver, la visión del enlace y todos los componentes que le permiten configurar un orden distorsionado de la realidad serían en última instancia estímulos del maligno a los que Hermenegilda habría sucumbido. El relato concluye de este modo con la siniestra imagen inicial de Cölestine, enlazando con los sucesos referidos en la primera parte de la Novelle.

Si comenzamos resaltando la analogía de la narración con la estructura detectivesca fue pensando en el uso y la graduación de los principales elementos estructurales de la narración. Tanto por lo que respecta a la reordenación de los segmentos temporales en el discurso como, sobre todo, por el juego y alternancia de los focos narrativos, la imagen del narrador que nos devuelve el relato es la de un organizador de la información tan preocupado de suministrar la necesaria como de velar la inoportuna. La estructura del relato se apoya en la ocultación del suceso central en el que se origina el enigma y en su paulatino desvelamiento, las estrategias de representación desempeñan dentro de esa labor una función prioritaria. En la primera parte de la Novelle el uso de una focalización externa y múltiple permite plantear el enigma en toda su amplitud, identificando la actitud del lector con la de la comunidad en la que irrumpe Cölestine. La segunda parte arranca desde una omnisciencia tradicional para presentar a Hermenegilda como la persona que una vez fue Cölestine, pero a medida que se acerca al momento de la transición se aleja progresivamente de su interioridad para estimular un ámbito de misterio y ambigüedad. El proceso culmina con la ocultación del suceso central en el que se origina el enigma, suceso que sólo se recupera con posterioridad a partir de los testimonios de sus protagonistas. Merced a este silenciamiento todos los motivos de la historia reciben el valor de indicios. Como en las historias de detectives, y tal y como sucede en *Fräulein von Scuderi* o *Das öde Haus*, su disposición en el discurso está condicionada por el grado de información que aportan en el proceso interpretativo.⁴⁰

La dimensión teológica que alcanza el relato en sus último tramo sirve no obstante

⁴⁰ Ver Klaus Kanzog, "Berlin-Code, Kommunikation un Erzählstruktur. Zu E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* und zum Typus *Berlinische Geschichten*", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 95, especial monográfico *E. T. A. Hoffmann*, 1976, pp. 42-63.

para volver a poner en tela de juicio la aparente claridad alcanzada por la trama en su conclusión. La versión de Xaver parece imponer la explicación lógica sobre lo sucedido descubriendo la visión de Hermenegilda como la fabulación de una mente alterada, una alucinación desautorizada por el peso de las evidencias objetivas. Aparentemente la disociación entre la realidad fáctica y la figurada por Hermenegilda se resuelve con la plena imposición de la primera, pero ello no es enteramente así, el enigma no acaba de decantarse claramente por una de las opciones y el relato mantiene preservado un principio de duda que mantiene abierta la interpretación: la coincidencia entre la fecha en que Stanislaus muere y el día en que Hermenegilda le ve morir. La posibilidad de un enlace psíquico entre los amantes desdibuja los límites de la explicación lógica impuesta por Xaver para mantener en la penumbra una parte del secreto. Como anticipaba la imagen inicial de la máscara bajo el velo, no hay una garantía de explicación al final del enigma.

3. 2. El relato como confrontación antitética: el principio de Serapion

La incertidumbre interpretativa que se manifiesta en el desenlace de la Novelle está en la base de un modelo estructural que se repite con variantes a lo largo de la obra de Hoffmann. Tradicionalmente la crítica ha denominado ese modelo el "principio de Serapion" (*Serapionsprinzip*) basándose en el motivo central desarrollado en el relato-marco de *Die Serapionsbrüder*. En su famosa serie de relatos, Hoffmann quiso emular el espíritu de colecciones precedentes como *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* de Goethe o *Das Hexameron von Rosenhain* de Wieland, dotando al conjunto de narraciones de un reducido auditorio destinado a narrar y comentar las historias.⁴¹ Se trata de la sociedad formada por un grupo de amigos que asumen como lema y filosofía el principio de Serapion inspirándose en el protagonista del relato inaugural. Serapion, el extravagante personaje que habita en el bosque como un anacoreta creyendo ser un santo mártir de la antigüedad, encarna la hoffmanniana oposición entre la realidad del mundo interior gestada por el espíritu individual y la

⁴¹ El relato-marco fue escrito con posterioridad a los relatos y para justificar la colección. Sobre la función del marco en la narrativa de Hoffmann ver Lothar Köhn, *Vieldeutige Welt, Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, Niemeyer, Tübingen, 1966, pp. 109-141.

del mundo exterior dictada por el orden natural de los hechos: “Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt”.⁴² La frase resume una concepción ontológica de base dualista. El hombre posee un mundo interior al que puede acceder por la fuerza del espíritu, pero ese mundo es siempre dependiente de las impresiones que causa en él el mundo exterior de las apariencias. El estado habitual que impone al hombre esta división es el *kronisches Dualismus*, la vivencia constante del dualismo al que le obliga la interdependencia de mundo exterior e interior, de *Oberfläche* y *tiefe Wirklichkeit*. Sólo el loco y el filisteo son capaces de ignorar este dualismo y decantarse por una solución unívoca. El loco es ejemplificado por el mismo Serapion, que merece la compasión de sus semejantes porque, al actuar convencido de que sólo es real cuanto el espíritu reconoce como tal, construye un mundo a la medida de sus deseos, olvidando que es incompleta toda concepción del mundo que se cree enteramente autónoma, y que toda fabulación de un universo personal está en última causa motivada implícita o explícitamente por elementos del mundo de la superficie.

Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten. Aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahst den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft; und wenn du mit grauenhaftem Scharfsinn behauptetest; daß es nur der Geist sei, der sehe, höre, fühle, der Tat und Begebenheit fasse, daß also auch sich wirklich *das* begeben was er dafür anerkenne, so vergaßest du, daß die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür.⁴³

En el otro extremo se sitúa el filisteo, prisionero de una realidad construida sobre dos pilares, la concepción mecanicista de la naturaleza sacralizada por la ciencia en el siglo de la ilustración, y el sentido común que está en la base de un sistema ético y un modelo social basado en las constataciones repetidas de la experiencia hecha costumbre. Para el filisteo nada escapa a su férrea construcción del mundo, cualquier manifestación de la naturaleza o del espíritu puede ser abarcado por una ley en el

⁴² E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1970, p. 54.

⁴³ *Ibidem*, pp. 54-55, cursiva del autor.

primer caso y por una norma en el segundo. Sufre la misma parcialidad que el loco, porque al ignorar la profunda realidad del espíritu se verá obligado a falsear la explicación cuando intente adecuar lo que se encuentra más allá de su reducido horizonte al rígido esquema causal extraído de la experiencia. Los miembros de la hermandad mantienen diferentes actitudes respecto a los dos extremos del dualismo crónico, desde quien desconfía y detesta todo aquello que se aparta de la normalidad ("...was sich von innen heraus im Äußern auf nicht gewöhnliche etwas seltsame Weise gebärden will"⁴⁴) hasta quien cree con certeza en el poder visionario de la locura ("...daß die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe"⁴⁵). Finalmente acuerdan asumir el espíritu de Serapion como imagen del poder creador de la fantasía, no como negación radical de la realidad sensorial.

¿Pero en qué consiste realmente esa *tiefe Wirklichkeit* que el plano espiritual ilumina inducido por el sensorial? En el caso de Hoffmann, que tradicionalmente ha arrastrado la etiqueta de ofrecer una visión simplificada del idealismo romántico, no se trata ni del solipsismo radical de Fichte ni de la visión místico-religiosa de Novalis y su *ziffirte Welt*. Para lo que a nosotros nos interesa, esa *tiefe Wirklichkeit* se limita a constatar la existencia de lo mágico (*wunderbar*) y su conexión con el mundo de lo sensorial incide en la posibilidad de que lo mágico obtenga manifestación en la realidad física. Esa posibilidad conlleva la alteración de las leyes mecanicistas como último fundamento explicativo de la naturaleza y del ser humano, su interrupción y consecuentemente su cuestionamiento. Existe una diferencia sin embargo entre la excepción aislada que escapa a la ley pero que puede ser el resultado de una combinación del azar y el suceso que se sitúa claramente en el terreno de lo sobrenatural. Sólo el último caso merecería entrar dentro de lo mágico-maravilloso (*wunderbar*), en el resto de manifestaciones, de naturaleza mucho más amplia y diversa, nos encontramos en el dominio de lo extraordinario (*wunderlich*).⁴⁶ En tanto que mera desviación de la normalidad, lo *wunderlich* tiene siempre lugar en el mundo de la superficie y puede, pero sólo puede, terminar desembocando en una efectiva

⁴⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁶ Una distinción lúcidamente aplicada a la obra de Hoffmann por Lothar Pikulik "Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität", *Euphorion*, num. 69, 1975, pp. 294-319: "Ein angemessenes Vorverständnis des Unterschiedes erschließt sich bereits, wenn man bedenkt, daß das Wundebare, ontologisch verstanden, nicht nur etwas Ungewöhnliches, sondern auch etwas Übernatürliches ist" (*Ibidem*, p. 296).

realización de lo mágico. Lo extraño, lo maravilloso, lo raro, lo anómalo, todo cuanto cabe en lo *wunderlich*, suscita el interés de la visión romántica porque posibilita el acceso a una realidad trascendente, es por lo tanto el estímulo que abre la posibilidad del prodigio. En el caso de Hoffmann sus narraciones deben entenderse como el intento de representar en sus múltiples posibilidades de realización el dualismo crónico⁴⁷ que suscita en el sujeto la aparición de lo *wunderlich*. La primera plasmación completa del modelo se da ya en el temprano *Der goldne Topf*. La narración presenta a un exaltado protagonista, Anselmus, cuya abúlica existencia se ve alterada por la aparición de una serie de criaturas alineadas entre los espíritus malvados y los benignos del mágico reino de Atlantis. Las sucesivas visiones de lo sobrenatural alternan con el continuo mentís de una realidad obstinada en rechazar la implantación de lo maravilloso. Anselmus padece esta ambivalencia hasta que su fe en la existencia de otra realidad le permite traspasar definitivamente el umbral por el que accede al universo mágico abandonando el de la existencia burguesa.

El relato de Anselmus muestra ya cómo la confrontación entre el orden mágico y el natural no puede resolverse en una superación de la dicotomía o en una armonización de los contrarios. El individuo es situado ante una alternativa que le obliga a someterse a uno de los dos códigos contraviniendo su propia constitución interna, todo el relato se estructura como la alternancia de dos órdenes opuestos que se excluyen.⁴⁸ En *Der goldne Topf* el tema del dualismo crónico está condicionado formalmente por el modelo del *Kunstmärchen*, forma narrativa que conoce un inusitado auge durante el romanticismo y que en Eichendorff o el primer Tieck se superpone también como denominación genérica a la Novelle. De acuerdo con Volker Klotz⁴⁹ el *Kunstmärchen* carece de una forma definitiva siendo su único elemento vinculante la estructura cíclica y oral⁵⁰ que conserva del *Volksmärchen*. La estructura cíclica del cuento

⁴⁷ Denominación procedente del mal que padece el protagonista de *Prinzessin Brambilla* con que la crítica ha calificado una actitud estética generalizable a toda su obra.

⁴⁸ Ver Hainz Puknus, "Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten von *Goldnen Topf* bis *Meister Floh*", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *E.T.A. Hoffmann - Text + Kritik*, Munich, 1992, pp. 53-62.

⁴⁹ Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen*, Metzler, Stuttgart, 1985.

⁵⁰ Circularidad y oralidad son rasgos del cuento que pudimos ver perfectamente representados en *La fuerza de la sangre* y en *Las Novelas Ejemplares* como elementos que condicionaban en buena medida la representación de lo sobrenatural. En el romanticismo alemán el deseo de recuperar una poesía natural no puede ocultar el alto grado de artificiosidad que contiene cualquier intento de regresar a formas narrativas populares.

popular busca emular el restablecimiento por parte del héroe del orden original roto mediante la superación de una serie de obstáculos y la oralidad responde al modo original de transmisión de esta clase de narraciones. Por otra parte no es casual que el *Kunstmärchen* tenga su auge en una época que empezaba a ver en el *Bildungsroman* la única forma de representación total de la realidad tras la renuncia a la épica clásica.⁵¹ El *Kunstmärchen* tomaría del cuento popular su representación de un mundo acabado y completo, pero introduciendo en él al héroe subjetivo en constante desarrollo y transformación del *Bildungsroman*. De ese modo, el *Kunstmärchen* se muestra como la última forma épica que conservar el referente ideal emplazándolo en un entorno realista. En la narrativa de Hoffmann la problemática del dualismo crónico se superpone perfectamente a este modelo; el héroe vive la contradicción entre realidad inmediata y realidad mágica como dos principios irreconciliables que exigen una entrega incondicional y no pueden encontrarse en una situación de compromiso, el protagonista se ve obligado a oscilar entre ambos hasta que acata la ley de uno de ellos.

Junto al patrón esquemático que impone el *Kunstmärchen* en relatos como *Der goldne Topf* o *Prinzessin Bambrilla*, en otras narraciones el dualismo crónico es abordado desde otra perspectiva.⁵² Lo mágico ya no se presenta en forma de un mundo maravilloso frontalmente opuesto al sensorial, sino como lo mágico-demoníaco que amenaza al hombre desde su propia conciencia. Los *Nachtstücke* ofrecen diversos ejemplos de esta variante, de la que sin duda la más conocida y la que mayores analogías guarda con *Das Geliübde* es *Der Sandmann*. De nuevo el héroe se ve asaltado por la presencia de lo sobrenatural y de nuevo confrontado a la disyuntiva de someterlo o no al sistema de explicaciones lógicas del mundo filisteo. Pero en este caso lo sobrenatural ya no pertenece a la idealización de una edad de oro mítica, remite al infierno del inconsciente y al entorno de lo siniestro. También en este caso las dos opciones alternativas no admiten reconciliación o punto medio: cuando el héroe se decanta por el mundo interior perdiendo el contacto con el de la superficie,,

⁵¹ Tal y como señala Knud Willenberg en "Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E.T.A Hoffmanns *Der goldne Topf*", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 95, 1976, pp. 93-113.

⁵² Para una tipología detallada del modelo narrativo en E. T. A. Hoffmann ver el artículo de Wolfgang Nehring, "E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk, ein Modell und seine Varianten", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 95, 1976, pp. 3-24.

en lugar de alcanzar la salvación, cae en la locura. En *Das öde Haus* un aspecto insólito de la realidad, la casa ruinoso en la mejor calle de la ciudad, hace que la atención del protagonista, ansioso de demostrar la existencia de lo sobrenatural, invente fabulosas hipótesis explicativas desmentidas finalmente por la conclusión lógica de la historia. En esta narración se pone especial énfasis en algo que por otra parte ya se adelantaba en *Der goldne Topf*, un requisito esencial para la captación de lo mágico es una determinada predisposición del sujeto a creer en él. Entre los *Nachtstücke* y los últimos relatos del autor se aprecia una clara evolución donde el mundo sensorial aumenta progresivamente su protagonismo en la contienda hasta llegar al realismo descriptivo del *Meister Floh*.⁵³

Las distintas manifestaciones de lo *wunderlich*, tal y como se presentan en estos y otros relatos del autor, pueden distinguirse atendiendo a dos criterios fundamentales: en qué grado lo extraño (como excepción que escapa a las leyes mecanicistas de la naturaleza) termina desembocando en lo sobrenatural (como alteración de las mismas) y en qué medida la aparición de lo *wunderlich* responde a una proyección individual de la conciencia o debe entenderse como un hecho efectivo. Mientras el primer factor determina la naturaleza del suceso (de lo inaudito a lo mágico), el segundo sirve para evaluar su procedencia (espíritu o materia), entrecruzando ambos elementos obtenemos un cuadro de las variaciones que recibe el principio de Serapion en la obra de Hoffmann. La opción final que termine imponiéndose decidirá qué tipo de relación acaba asumiendo el sujeto respecto al suceso anómalo y al mundo circundante. En cualquier caso, y dado que el hombre no puede renunciar a la naturaleza híbrida que le vuelve dependiente tanto de la realidad espiritual como de la sensorial, el error fatal tendría siempre su origen en la parcialidad, en el olvido de la constitución polar del individuo. El burgués satisfecho que cree dominar las causas y consecuencias del mundo que habita está tan irremediabilmente perdido como el loco que ha perdido la facultad de contraponer su visión interior a la que le devuelve el mundo material. Nepomuk y Hermenegilda vienen así a concretar los principios antitéticos que

⁵³ Ulrich Stadler ("Die Aussicht als Einblick", *Zeitschrift für deutsche Philologie.*, num. 105-4, 1986, pp. 498-515) describe la estación final de esa tendencia evolutiva constatando la posición intermedia de Hoffmann entre romanticismo y realismo. Una postura contraria sostiene que en su absoluta coherencia la obra de Hoffmann contiene desde el principio todos los elementos que la caracterizan y se manifiestan a lo largo de su obra en distintas variaciones (Klaus Deterding, *Magie des poetischen Realismus*, C. Winter, Hedelberg, 1999).

conforman el universo de Hoffmann.

Por lo tanto, aunque la presencia de lo sobrenatural no resulta imprescindible en el esquema general del que partimos, sí lo es su posibilidad de aparición, con ella se establece la tensión propia del dualismo crónico que hace avanzar el relato. Característico del modelo narrativo de Hoffmann sería, en su arranque, el surgimiento de esa tensión a partir de la aparición de lo extraordinario como fenómeno desestabilizador; en su conclusión la falta de un final cerrado que decante la tensión en uno u otro sentido, la búsqueda de una zona de penumbra donde ni la explicación lógica ni la mágica se muestran suficientes. El final indeterminado no es con todo tan importante como el principio abierto, de hecho muchos relatos como *Das öde Haus* concluyen con una explicación completa que sólo deja lugar a una de las opciones. Precisamente la recurrencia de este patrón, que exige la incertidumbre en su planteamiento y permite opcionalmente la certeza en su conclusión, nos remite al esquema básico del relato detectivesco proponiendo a la *Kriminalerzählung* junto al *Kunstmärchen* y el relato fantástico como otra forma adecuada para la expresión del dualismo crónico.

En *Das Gelübde* los principios antitéticos del mundo interior y exterior, de la fantasía incontrolada y el filisteísmo represor, están representados por Hermenegilda y su padre Nepomuk. Este reparto de papeles ya evidencia hasta qué punto el gesto amable con el que Kleist termina suavizando el talante autoritario de la figura paterna está ausente en la Novelle de Hoffmann. Hermenegilda evidencia los estragos de la enajenación en el espíritu que ha perdido una relación equilibrada con su entorno, pero no menos clara resulta la voluntad de desacreditar la mentalidad burguesa que se muestra incapaz de afrontar cualquier desafío que escape a su estrecho ámbito de intereses. La situación inicial de la que parte la protagonista no difiere en lo sustancial de la que padece Nataniel en *Der Sandmann*: una idea obsesiva toma cuerpo en su fantasía hasta que comienza a afectar su percepción sensorial. Comienza manifestándose en la confusión producida por fenómenos aislados, el individuo oscila entre la creencia en la verdad que le dicta su espíritu y la resignada aceptación del desengaño. Nataniel proyecta la imagen idealizada de su amor en un muñeco sin vida y la imagen terrorífica de un recuerdo infantil en un vendedor de lentes. Hermenegilda

por su parte proyecta la imagen del amado ausente en Xaver, figura que, aun guardando un gran parecido físico con el original es la misma antítesis de su persona. La duplicidad se logra en un caso recurriendo al motivo del autómatas, en el otro al del doble. En ambos el sujeto termina mostrándose incapaz de soportar la confrontación de dos visiones antitéticas y sucumbe como Serapion al abismo de la locura. Pero también en ambos casos el relato mantiene hasta el final la ambigüedad y concluye sin que el lector sepa con certeza si el fenómeno extraordinario procedía sólo de una distorsión perceptiva o tenía una mínima correspondencia con el mundo real. Para Hermenegilda esa correspondencia no aclarada se encuentra en su visión de la muerte de Stanislaus, que coincide con el momento exacto de su muerte real en la batalla. Preservando esa última incertidumbre, el relato no termina de desmentir la hipótesis del enlace psíquico entre los protagonistas y alberga la doble explicación mágica y racional que conforma el dualismo crónico.

Hoffmann apenas se ocupó de desarrollar sus preocupaciones estéticas desde un punto de vista teórico, en lugar de ello toda su obra de ficción constituye un gran discurso meta-literario, una constante disquisición sobre el acto creativo. Con frecuencia se ha insistido en la idea de que ese y no otro es el principal rasgo constitutivo de su modernidad. El giro copernicano que sufre la literatura a finales del siglo XVIII tiene como principal consecuencia la adquisición de su total autonomía como disciplina. Esa autonomía, esa emancipación de los demás discursos científicos, se refleja en dos características fundamentales, la autorreferencialidad y la concepción de la obra de arte como dilema hermenéutico, como escritura cifrada cuyo código es sólo conocido por el creador. Del programa estético de Friedrich Schlegel y de los escritos de Novalis se deduce esta nueva visión del momento creativo que sólo encontraría su realización práctica en los autores que les siguieron, aquellos que como Hoffmann se sitúan a medio camino entre el idealismo metafísico de la estética romántica y la idea moderna de la autosuficiencia artística que, a través del simbolismo francés, llegará hasta las vanguardias.⁵⁴ El punto de partida debe situarse otra vez en el relato-marco de *Die Serapionsbrüder*. Cuando los miembros de la hermandad rechazan el total desapego de Serapion por el mundo de las impresiones externas, pero consideran

⁵⁴ Ver Johannes Harnischfeger, *Die Hieroglyphen der inneren Welt, Romantikritik bei E.T.A Hoffmann*, Westdeutscher Verlag, 1988, pp. 17-69 y Detlef Kremer, *Romanische Metamorphosen*, Metzler, Stuttgart, 1993.

ejemplar el poder de creación que concede a su mundo interior, no hacen sino establecer el principio fundamental por el que se rige la fantasía creadora en el acto poético. También ella posee un ilimitado campo de exploración y una infinita capacidad de sugestión, pero tampoco ella puede ignorar que en última instancia está supeditada a los estímulos que recibe a través de los sentidos. Así pues, el principio de Serapion es tanto imagen del dualismo humano como de la imaginación poética y en ese doble sentido se extiende a toda la obra de Hoffmann.⁵⁵ En *Der goldne Topf* el acceso final de Anselmus al mundo de la fantasía es también interpretable como el triunfo de la imaginación poética sobre el orden prosaico del filisteísmo burgués. Pero, más allá de las referencias poetológicas de sus relatos, es en su misma estructura donde se realiza el nuevo paradigma artístico. Mediante la coordinación de distintas estrategias narrativas Hoffmann concreta el ideal de la *chiffrierte Welt* convirtiendo al relato en dilema hermenéutico. La confrontación de la lectura mágica y la realista crea una zona de indeterminación en la que surge la incógnita como desafío interpretativo. El relato deviene entonces proposición de un enigma y emplaza al lector en la tarea de resolverlo. Poco importa si, como sucede en *Das Majorat* o en *Das öde Haus*, el desconcierto inicial del lector se aclara al descubrir la narración todas sus incógnitas o si, como ocurre en *Der Sandmann* o *Der Magnetiseur*, el laberinto no conduce a una solución y sólo pretende perder al lector hasta el final, lo relevante es la voluntad de supeditar todos los recursos del relato a la sugestión del enigma. Un enigma que alcanza su formulación más explícita cuando se plantea directamente como acertijo, tal es la premisa del relato de detectives que se realiza en *Fräulein von Scuderi*.

Encaminado a la sugestión del enigma el relato se convierte en un artefacto de precisión en el que todas las partes deben contribuir a la producción del efecto final. Pues es en el efecto donde se prueba la eficacia de las estrategias narrativas y el efecto la última instancia a la que se someten todos los elementos de la narración. El lector está llamado a identificarse, como intérprete de la realidad, con el héroe. Como él se enfrentará a los equívocos y engaños del mundo de las apariencias, verá expuestas a la decepción sus expectativas, deberá optar entre las diferentes opciones explicativas para

⁵⁵ Para Klaus Deterding (*Magie des poetischen Realismus*, op. cit., pp. 261-265) la imaginación poética en Hoffmann es un compuesto de fantasía creadora y razón que tiene su punto de encuentro en el mundo de las apariencias por medio de la mirada (*Anschauung*). Como otros autores Deterding da preponderancia a la fantasía sobre las otras facultades perceptivas y creativas.

formarse una idea cabal de lo que está sucediendo y, por último, se verá por lo general incapaz de reducir el interrogante que le plantea el texto a una solución unívoca.⁵⁶ En el caso de *Das Gelübde*, el uso de la tercera persona y la focalización externa impide el proceso de identificación que demandan *Der Sandmann* o *Das öde Haus*, pero los procedimientos usados para la proposición del relato como enigma son los mismos:

-Desajuste espacio-temporal: La reordenación de los segmentos temporales en el discurso obliga al lector a recomponer la continuidad de la historia para fijar sus nexos causales. También la localización del relato aparece en muchos casos fraccionada y exige su ubicación en un todo coherente. El recurso más elemental consiste en arrancar el relato desde el momento posterior al suceso principal y desde el escenario en el que se ha producido (*Der Magnetiseur*, *Das öde Haus*) para desde ahí retroceder al origen y nudo de los acontecimientos. En muchos casos ello equivale a dotar a la historia de un marco narrativo que, de acuerdo con la estructura analítica del relato, es el punto de partida desde el que se recompone el suceso.⁵⁷ A partir de esta primera analepsis el modelo puede aumentar en complejidad prolongando por ejemplo la historia más allá del punto cero de su presentación. La desorientación para el lector se debe a que las transiciones entre esos momentos y lugares son omitidas y no existe una voz que ordene y disponga las partes en relación al todo.

-Ruptura de la perspectiva: Se da también con frecuencia el caso de que el hilo de los acontecimientos es iluminado no sólo en tiempos y espacios dispares sino desde perspectivas contrapuestas. El ejemplo paradigmático es *Der Sandmann*, donde el relato alterna cartas de los personajes con intervenciones del narrador omnisciente. El uso parcial del relato epistolar permite al texto adquirir la perspectiva poliédrica que se ajusta perfectamente a la representación del dualismo crónico, porque permite

⁵⁶ En el proceso de interpretación el lenguaje equivaldría al mundo de la superficie, de acuerdo con el principio de Serapion debe ser capaz de simultanear la visión espiritual que le permite transmitir a su creación el elemento de verdad, con la capacidad de hacer esa verdad inteligible a través del lenguaje rehuyendo los extremos del relato alucinatorio y del formalismo hueco. El lenguaje es la zona de encuentro entre autor e intérprete como el mundo de la superficie lo es entre el hombre y el creador. De igual modo que el mundo se presenta como un mensaje cifrado, cuyo significado el espíritu iniciado puede llegar a intuir, aunque no a penetrar enteramente, el texto es un enigma propuesto un intérprete, un desafío sin garantías de resolución (Uwe Japp, "Das serapiontische Prinzip", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *E.T.A. Hoffmann*, op. cit., pp. 63-75).

⁵⁷ Ver al respecto Dietrich Weber *Theorie der analytischen Erzählung*, C.H. Beck, Munich, 1975. Su descripción de la estructura analítica, que pone especial énfasis en la *Mehrdeutigkeit* es perfectamente aplicable a *Das Gelübde*.

narrar el desarrollo de un mismo acontecimiento tal y como es percibido por el protagonista y por su entorno. En el caso de *Der Sandmann* y otros relatos del autor el multiperspectivismo necesita apoyarse en el uso de materiales heterogéneos como cartas o diarios, no así en *Das Gelübde*, donde los cambios de lente responden más bien a sutiles transiciones de la voz narrativa.

-Fractura del relato: En consonancia con los dos puntos anteriores, la descomposición de la unidad espacio-temporal y la perspectiva unitaria pueden llegar al extremo de una escisión del texto en diferentes relatos, es decir, en relatos cuyas constantes discursivas manifiesten tan grandes divergencias en sus rasgos constitutivos que de ellos ya no pueda derivarse, al menos de manera intrínseca, la común pertenencia a un mismo texto. En este caso sólo el lector puede salvar la fractura abierta rellenando el espacio abierto entre las juntas. La primera parte de *Das Gelübde* equivale en cierto modo al relato-marco de la estructura analítica porque presenta el acontecimiento desde sus consecuencias y en forma de enigma incomprensible que debe ser aclarado. La segunda parte debería en consecuencia plantearse como la aclaración de los interrogantes formulados, pero ya desde su comienzo el relato impone una alteración de las coordenadas espacio-temporales y del foco narrativo que rompe la continuidad del discurso obligando al lector a habilitar nuevos puntos orientativos. La ausencia además de índices anafóricos que remitan de forma explícita a la primera parte (el cambio de nombre de Hermenegilda a Cölestine) redundante en la impresión de que nos encontramos ante un nuevo relato. Sólo desde el punto de vista externo del intérprete ambas partes son subsumibles bajo un mismo concepto unitario.

La aparente autonomía estructural de las dos partes queda reforzada porque del enigma que proponía la primera a partir de la misteriosa figura femenina se pasa en la segunda a otro enigma desarrollado esta vez en la conciencia de la protagonista. La composición discursiva elegida en cada caso es distinta y busca ajustarse lo mejor posible a su objeto de representación. El enigma de la primera parte depende fundamentalmente de la incongruente aparición de Cölestine, es lógico entonces que se intensifique el efecto sorprendente de su presencia mediante una presentación dramatizada. Gracias a su ocupación como director teatral Hoffmann era muy consciente de los ilimitados recursos de que goza el arte escénico para generar la

ilusión de realidad en el espectador, y en relatos como *Don Juan* resulta evidente su propósito de trasladar esos efectos a la narración.⁵⁸ El juego de luces, sombras y sonidos o la deleitación en el movimiento gestual están también presentes en la puesta en escena de esta primera parte que tiene por escenario la casa del alcalde. El uso de una focalización externa y múltiple no es en cualquier caso arbitraria, muy al contrario redonda en la intensificación del efecto escénico, limitando la información del lector a la que comparten los personajes el narrador equipara la perplejidad de ambos ante el surgimiento de lo incomprensible. En la segunda parte de la Novelle el enigma planteado es de distinta naturaleza y exige en consonancia otra forma de presentación. El ámbito de la incertidumbre no es otro en este caso que la conciencia de Hermenegilda, dividida entre la voluntad de creerse unida en la distancia a Stanislaus y la evidencia de esa imposibilidad. El uso de una omnisciencia fluctuante que progresivamente abandona la interioridad del personaje garantiza la ambigüedad en la que encuentra su habitat natural el dualismo crónico.

Las estrategias narrativas adoptadas por la narración se acoplan como vemos en todo momento a la sugestión del enigma que plantea al lector la alternativa del dualismo crónico como principio constitutivo del hombre. Relevante en este sentido es cómo Hoffmann extrae consecuencias formales de elementos temáticos y se sirve de motivos asociados a la órbita romántica para ensanchar la posibilidades estructurales del relato. Buen ejemplo de ello es el tema del doble, que el autor desarrollara hasta el paroxismo en *Die Elixiere des Teufels*. Toda la segunda parte de la Novelle está regida por la relación triangular entre Hermenegilda, Xaver y Stanislaus, con la salvedad que de los tres personajes éste último nunca se encuentra presente. Pero desde el momento en que Hermenegilda cree reconocerlo por vez primera en Xaver son sus encuentros y desencuentros con la figura ausente los que marcan los puntos de inflexión en la historia. Mientras es consciente de que quien tiene ante sí es Xaver se mantiene el orden explicativo del mundo sensorial, cuando pretende ver en él a Stanislaus es el poder creador del espíritu el que pretende imponerse. La novedad se hace notoria si se compara la narración con *Die Marquise*. En la Novelle de Kleist la perplejidad final de la marquesa radica en que reconoce la identidad de lo demoníaco en quien tenía por

⁵⁸ Heide Eilert (*Theater in der Erzählkunst*, Niemeyer, Tübingen, 1977, pp. 14-40) describe la traslación de técnicas escénicas a la narración partiendo que para Hoffmann la capacidad del teatro para generar la ilusión de una realidad mágica debe entenderse como un reflejo de la fantasía poética.

encarnación heroica del bien, para Hermenegilda el sentido figurado de ese reconocimiento se vuelve literal cuando descubre tras el objeto de su ensoñación a Xaver y provoca con ello el derrumbe de su mundo interior.⁵⁹ Si nos detenemos en los puntos de involución de la trama durante la segunda parte comprobaremos que coinciden con los momentos en que la protagonista cree reconocer a Stanislaus en Xaver o a Xaver en Stanislaus. Concluiremos pues que el tema del doble permite interiorizar la anagnórisis sin que pierda la función que recibe en la narrativa tradicional. Esta subjetivización de la peripecia se mostrará decisiva en la refracción del modelo genérico de la *Novelle* para etapas posteriores.

Llegados a este punto se impone la necesidad de superponer el modelo ideal del género al texto. Siendo el relato en su totalidad una práctica continuada de la ocultación, el suceso inaudito en torno al cual gira la trama, la violación de Hermenegilda, es silenciado como el episodio que encierra la solución del enigma. El *Wendepunkt* de la historia debe ser buscado ahí donde la trama comienza a orientarse hacia el fatídico suceso central, es decir, cuando los primeros síntomas de enajenación en Hermenegilda denotan la escisión de su conciencia en dos percepciones de la realidad. A todos los efectos ese momento se produce con la llegada de Xaver y la confusión que este hecho produce en Hermenegilda. El episodio activa el proceso de suplantación de la realidad objetiva por la figurada que se prolonga con altibajos hasta la visión del enlace. Sólo con el posterior regreso de Xaver y su confesión final reconoce Hermenegilda su error y queda sustituida la ensoñación de su conciencia por el acto expiatorio. Debemos constatar como hicimos también en *Die Marquise* la directa relación estructural que se establece entre el punto de inflexión y el giro final de la trama que a modo de *Pointe* propicia el reconocimiento, la tendencia abierta con el primero se cierra con el segundo. Al mismo tiempo, la proyección del modelo ideal de la *Novelle* sirve para revelar la profunda unidad que rige un relato aparentemente escindido en dos partes diferenciadas. El descubrimiento de la dimensión diabólica en el desarrollo de los acontecimientos es lo que empuja a Hermenegilda al acto de

⁵⁹ Sin duda es posible prefigurar ya el tema del doble en *Die Marquise von O...* a partir de la coincidencia de dos identidades en una sola figura. Así lo hace Josef Kunz, quien además señala que el éxito del tema del doble en el romanticismo responde a la voluntad de expresar una confusión de orden metafísico (Josef Kunz, *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*, op. cit., p. 141). No por ello deja sin embargo de resultar evidente que en Hoffmann ese tema se explicita adquiriendo su perfil más propio al invertir los términos y presentar dos figuras unidas por una misma identidad.

contrición. Con ello obtiene explicación el enigma inicial del relato al que hace referencia el título de la Novelle y se justifica la unidad que subyace al texto bajo su aparente escisión. Como expiación de un acto pecaminoso, el voto es el principal indicio de la intervención demoníaca. El velo concreta por lo tanto la carga significativa que recibe la cruz en *La fuerza de la sangre* o el cisne en *Die Marquise*, es el *Dingsymbol* de Pongs que vincula el nivel inmanente y el trascendente de la trama. Como símbolo de la ocultación es no obstante también imagen del enigma que organiza el relato, de la incógnita que, lejos de resolverse, desemboca en una incertidumbre mayor.

Proyectado en *Das Gelübde*, el modelo ideal de la Novelle revela su potencial como mecanismo de ocultación. *Wendepunt* y *Pointe* devienen los puntos centrales en el planteamiento y la revelación del enigma⁶⁰ y de ese modo plantean la pertinencia de establecer coincidencias estructurales entre la Novelle y la *Kriminalerzählung* que justifiquen las frecuentes intercesiones de ambos géneros. Winfried Freund (que incluye *Fräulein Scuderi* en su trabajo sobre la *Kriminalnovelle*) ve coincidencias formales en ambas tradiciones narrativas y entiende que se deben a su común procedencia del "caso" judicial.⁶¹ La delimitación del término *Kriminalerzählung* y su exacta ubicación histórica son requisitos necesarios para el estudio comparativo que no siempre se ven cumplidamente satisfechos.⁶² Rainer Schönhaar⁶³ distingue entre *Detektivgeschichte* y *Kriminalgeschichte* entendiéndolo que la segunda es analizable como género histórico mientras la primera responde a un esquema narrativo abstracto, una *Bauform* de acuerdo con la terminología de Lämmert. La estructura de la *Detektivgeschichte* no exige la presencia de la figura del detective ni del asesinato, se

⁶⁰ Una aplicación de la definición aristotélica de peripecia y anagnórisis a la estructura de la novela policial es planteada por Dorothy Sayers en "Aristoteles über Detektivliteratur", en Jochen Vogt (ed.), *Der Kriminalroman*, vol. 1, Fink, Munich, 1971, pp. 123-138.

⁶¹ "Das Verhältnis von Kasus und seiner normativen Beurteilung ist am prägnantesten in der Rechtssprechung ausgebildet und entspricht auf der Ebene novellistischer Darbietungsweise der dialektischen Spannung von objektiver Begebenheit und subjektiver Gestaltung. Insofern besteht zwischen der Verbrechensdarstellung und dem novellistischen Erzählen eine deutliche strukturelle Affinität, die sicherlich wesentlichen Anteil daran hat, daß so oft kriminelle Begebenheiten zum Gegenstand der Novellen gemacht worden sind", Winfried Freund, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*, op. cit., p. 10. Recordemos que Jolles clasifica la Novelle como forma elemental del caso (Andre Jolles, *Einfache Formen*, op. cit., pp. 173-199).

⁶² Para Jörg Schönert ("Zur Ausdifferenzierung des Genres Kriminalgeschichte", en Jörg Schönert (ed.), *Literatur und Kriminalität*, Mac Niemeyer, Tübingen, 1983, pp. 96-125) la *Kriminalerzählung* sólo obtiene rasgos genéricos auténticamente diferenciadores a partir de 1830, hasta entonces las incursiones literarias en la materia obedecen más bien al interés por el carácter criminal.

⁶³ Rainer Schönhaar, *Novelle und Kriminalschemata*, op. cit., pp. 15-59.

propone como la paulatina resolución de un enigma a través de una serie de obstáculos que deben ser vencidos. Cuando supera los esquemas simplificadores de la literatura trivial la *Detektivgeschichte* tiene como fin mostrar la *Zweideutigkeit* que se oculta bajo la apariencia armónica del mundo. En ese sentido, Schönharr considera tanto *Die Marquise von O...* como *Fräulein Scuderi* muestras ejemplares del género y un indicio del vínculo formal entre la *Detektivgeschichte* y la *Novelle*, como demuestra su convivencia durante el periodo romántico. Lamentablemente Schönharr no termina de concretar esas coincidencias. El problema en este caso radica en que, al comparar formalmente *Kriminalerzählung* y *Novelle*, se incurre en la arbitraria equiparación de conceptos genéricos que con insistencia ha sido denunciada en páginas anteriores. La narración criminal no es una pura abstracción ideal como la *Novelle*, su identidad genérica se concreta en una serie de elementos que, con un grado de exactitud inusual entre las formas narrativas, se verifican en cada texto individual para acreditar su pertenencia al género. Cualquier análisis comparativo que no asuma este punto de partida corre el riesgo de caer en la pura especulación.

3. 3. Hoffmann y lo fantástico

El dilema interpretativo que plantea la confrontación entre la visión mágica y la realista nos devuelve a la concepción de lo fantástico según Todorov. Cuestionamos su validez para *Die Marquise von O...* entendiendo que lo inaudito en Kleist se ajusta más bien a la categoría de lo extraño.⁶⁴ Antes de entrar a considerar su pertinencia en *Das Gelübde* recordaremos brevemente las principales características del género para el autor búlgaro. El propósito de Todorov es describir los rasgos configuradores de lo fantástico desde una base analítica. Dentro de su enfoque estructuralista la obra se define como sistema lingüístico dotado de los niveles verbal, sintáctico y semántico, a los que corresponden tres elementos definidores del género; la ambigüedad interpretativa de los hechos, la identificación entre lector y personaje en el proceso interpretativo de la historia y el sentido literal de lo narrado. El primero de los tres puntos es el más importante y de él se derivan los dos siguientes.⁶⁵ Caracteriza lo fantástico una interrupción de las leyes lógicas y empíricas que provoca en el lector la

⁶⁴ Ver II - 2. 3.

⁶⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción al género fantástico*, op. cit., pp. 33-44.

incertidumbre sobre la verdad de lo sucedido, la duda sobre si debe entenderlo como fenómeno sobrenatural o producto de la imaginación. El uso recurrente de la primera persona en lo fantástico no busca otra cosa que identificar a personaje y lector en el momento de la incertidumbre, si bien Todorov reconoce que este rasgo no es de presencia obligada. Sí lo es que los acontecimientos narrados se atengan a una interpretación literal, es decir, ni alegórica ni poética, por cuanto la poesía y la alegoría descartan la posibilidad de la incertidumbre. La delimitación de lo fantástico se aborda también desde la confrontación con lo que el autor considera sus variantes genéricas más próximas, lo extraño y lo maravilloso. Si lo fantástico se identifica con el estado de duda ante el fenómeno sobrenatural, lo extraño y lo maravilloso se decantan hacia las dos posibles explicaciones en la comprensión del mismo. En lo extraño el carácter fantástico del suceso termina siendo aclarado como una caprichosa casualidad, una distorsión perceptiva (sueños, drogas, etc) o una mentira: las leyes de la lógica y la experiencia no pierden su legitimidad. En lo maravilloso el relato asume desde su planteamiento la existencia de lo sobrenatural como parte natural de la causalidad narrativa y, por lo tanto, no hay lugar tampoco para la incertidumbre, su ejemplo más significativo es el cuento de hadas.

Entre los ejemplos de lo fantástico puro propuestos por Todorov abundan narraciones de Hoffmann, algo que no puede sorprendernos si contrastamos su definición del género con la concepción estética que se deriva del principio de Serapion. Tal y como hemos señalado, la tensión entre los extremos poético y prosaico del dualismo crónico se plasma, no en la necesaria presencia de lo sobrenatural, pero sí en su posibilidad de aparición. La incertidumbre, el momento psicológico que Todorov reclama para lo fantástico, se traduce en el plano epistemológico en la fórmula del *Serapionsprinzip*. *Die Prinzessin Bambrilla* o *Die Abenteuer einer Silvester Nacht* ilustran perfectamente ese modelo de historia en que las oscilaciones entre la aceptación y el rechazo de lo sobrenatural marcan el avance de la historia. Como categoría genérica lo fantástico se manifiesta con gran inestabilidad, su estado puro casi nunca se extiende a la totalidad del texto siendo lo más frecuente que el precario equilibrio de la incertidumbre termine inclinándose hacia lo extraño o lo maravilloso. La obra de Hoffmann refleja a la perfección la heterogeneidad constitutiva de lo fantástico, el mismo Todorov sitúa *Die Abenteuer einer Silvesternacht* en la frontera con la alegoría por el sentido

figurado que recibe en la historia la desaparición de la sombra, si se entiende ésta como símbolo de la entidad social del individuo. En otras narraciones del autor lo fantástico se superpone por contra a la tradición maravillosa del *Märchen*.⁶⁶ La dificultad de mantener indefinidamente la incertidumbre hace que en muchos casos se limite a momentos concretos de la historia. El nivel de exigencia para la inclusión de un relato en el género fantástico debe satisfacerse por lo tanto para Todorov con los ejemplos híbridos de los que la obra de Hoffmann ofrece abundantes casos.

Una vez asumida la flexibilidad de lo fantástico, las narraciones de Hoffmann se muestran como la perfecta concretización de los requisitos que Todorov demanda del género. En *Der Sandmann* encontramos refrendados los tres principios constitutivos básicos; incertidumbre, identificación lector-protagonista a través de la primera persona, interpretación literal. Desde que Nataniel cree reconocer en el vendedor de lentes al hombre de arena el lector se ve implicado en la tarea de comprobar la veracidad de la asociación. Si bien el desenmascaramiento de Coppelius parece anular al final la ambigüedad y poner al descubierto la naturaleza alucinatoria de Nataniel, el relato se encarga de dejar suficientes cabos sueltos como para que la respuesta no sea definitiva, el efecto de lo fantástico se mantiene en este caso hasta el final. Otro rasgo genérico destacado por Todorov que se verifica en esta narración es la necesaria inalterabilidad de la estructura temporal. Como ocurre con el relato de detectives, todo el efecto perseguido depende de una determinada disposición de los segmentos temporales que relega para el último momento la explicación del suceso si es que no la hurta.

Tal y como Riley ha constatado⁶⁷ lo sobrenatural apenas tiene presencia en la obra de Cervantes, se reduce a escasos momentos del *Persiles* y al *Coloquio de los perros*, e incluso en estos casos los subterfugios de que se sirve la narración aminoran su alcance. No lo sobrenatural, sino, como vimos, lo extraordinario y la capacidad de lo extraordinario para ser conciliado con lo verosímil sobresalen en el conjunto de su poética. En la mesa de trucos que preside las *Novelas Ejemplares* lo extraordinario se manifiesta a través de distintas variantes de las cuales la más recurrida es el azar. La caprichosa combinación de la fortuna permite el reencuentro de los amados o la

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁶⁷ Edward O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, op. cit., pp. 278-307.

reparación de una injusticia, a través de la peripecia y la anagnórisis la trama recupera de forma inaudita el equilibrio original sin alterar las leyes naturales. Por todo ello lo extraordinario de las *Novelas Ejemplares* encajaría en la definición de lo extraño según Todorov. Pero, como tuvimos ocasión de comprobar, el principio de verosimilitud en el que se apoyan las novelas cervantinas es resultado de la tradición en la que se asienta. La casualidad artificiosa encaminada a la resolución feliz proviene indudablemente del cuento, cuyo elemento natural es lo maravilloso, y en efecto varias de las novelas consiguen evocar el efecto de lo maravilloso sin requerir la presencia de lo sobrenatural. Lo extraño y lo maravilloso se encuentran por lo tanto en las *Novelas Ejemplares* por mediación del azar y, como termina demostrándose en *La fuerza de la sangre*, el azar es en última instancia instrumento de la predestinación divina.

Si lo extraño acostumbra a justificarse como un resultado del azar, lo fantástico no es deudor de una explicación que abarque la totalidad del suceso, pero el efecto de la incertidumbre exige que esa explicación quede cuando menos insinuada o propuesta. En el caso de Hoffmann la irrupción de lo *wunderlich* desestabiliza el orden inicial del relato aportando simultáneamente la posibilidad de lo sobrenatural y la explicación lógica de la mentalidad filistea, las dos lecturas del mismo hecho se superponen para privar al lector de una solución unívoca. El azar, entendido como la fortuita concatenación de acontecimientos, produce no obstante efectos distintos dependiendo de si produce en el ámbito de lo fantástico o en el de lo extraño-maravilloso. En las novelas cervantinas el azar propicia la peripecia y el reconocimiento que conduce la historia a un final feliz. Su improbabilidad no provoca nunca un cuestionamiento de lo sucedido ni por parte de los personajes ni del lector. En el relato fantástico, el mismo encadenamiento inaudito de acontecimientos se sitúa en un marco de verosimilitud distinto, conformado por una parte por el encuentro de las explicaciones lógica y sobrenatural y por la otra por la interpretación literal de lo referido. Como resultado de ello se produce la reacción psicológica de incredulidad: Nataniel cree pero a la vez se niega a creer que el vendedor de lentes sea Coppelius y al final del relato la aceptación de que el hombre al pie de la torre es Coppelius tiene como consecuencia inmediata la pérdida definitiva de la razón. En lo fantástico la improbable realización del azar conduce a la duda perceptiva y cuando la lógica fuerza al máximo las leyes de

causalidad la propia percepción es la primera en ser cuestionada.

En *Das Gelübde* nos encontramos con una variante singular en la representación de lo fantástico. La ausencia de la primera persona gramatical ya nos indica que la incertidumbre no se sirve en este caso de la identificación entre lector y protagonista. La duda no se alcanza a través de la voz narrativa, como propone Todorov, sino gracias a la opacidad informativa. En lugar de identificar al lector con el protagonista se le niega el acceso a su interioridad por medio de una omnisciencia selectiva. El resultado de este silenciamiento es la predisposición del lector a aceptar el juicio que el mundo externo se forma de Hermenegilda y considerar con sus familiares que el enlace psíquico con Stanislaus es fruto de un desvarío. Pese a ello, y amparándose en la zona de oscuridad preservada por el relato, la hipótesis fantástica no termina de ser descartada y se mantiene hasta el desenlace de la Novelle. No puede desdeñarse a este respecto la importancia de la ironía, que revelando las limitaciones de la mirada filistea ante el surgimiento de lo incomprensible permite al lector mantener su grado de conocimiento siempre un paso por delante del de los demás personajes.⁶⁸ Pero la presencia de lo sobrenatural no se limita a la posibilidad del enlace psíquico entre los amantes. El más relevante paralelismo de la Novelle de Hoffmann con la narración de Cervantes se da en la interpretación final que ambos relatos ofrecen de la fortuita casualidad que lleva en un caso a la salvación de la protagonista y en el otro a su perdición. Recordemos que el narrador cervantino cierra su historia dictaminando cual es el último agente responsable de lo acontecido ("permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico"), palabras que vinculan directamente el azar a la intervención del poder divino. El accidente de Luisico, punto central de la narración por el que se produce el reconocimiento de su abuelo y la inflexión de toda la trama, es entendido como el gesto que propicia una divinidad benefactora para la restauración del orden armónico. También *Das Gelübde* se cierra con una interpretación de la fatal serie de acontecimientos, si bien no es el narrador quien la ofrece esta vez sino un personaje, el monje Ciprianus:

⁶⁸ La ironía actúa para Hoffmann como un arma de doble filo porque desenmascara tanto el talante obtuso de la mirada filistea como el desvarío de la visionaria. A través de la ironía se lleva asimismo a cabo una importante crítica del romanticismo y su fe ciega en el ilimitado poder creador de la fantasía. (Johannes Harnischfeger, *Die Hieroglyphen der inneren Welt*, op. cit., pp. 138-146).

Die Laienschwester Cölestine sündigte schwer, als sie sich noch in der Welt befand, denn der Frevel des Teufels befleckte ihr reines Gemüt, doch ein unauflösliches Gelübde bringt ihr Trost - Ruhe und ewige Seligkeit! - Nie wird die Welt mehr das Antlitz schauen, dessen Schönheit den Teufel anlockte ⁶⁹

Si el juego de la fortuna es vista en Cervantes como prueba de la intervención divina, la confusión que conduce a Hermenegilda a la perdición sólo puede ser una injerencia del maligno. Lo que en el primer caso propicia un poder benefactor a través del reconocimiento, en el segundo lo provoca un agente demoníaco por medio del doble. En ambos casos la mecánica del azar desempeña una función análoga y adquiere idéntica dimensión trascendental. La diferencia radica en que en el caso de Cervantes la ingerencia del poder superior se produce en el encuentro y reconocimiento físico entre los personajes mientras que en *Das Gelübde* se reduce al ámbito solipsista de la conciencia. Puede ahora apreciarse en su verdadera dimensión la función estructural que adquiere el motivo del doble en Hoffmann, con el que la anagnóris se convierte en punto de intercesión entre el plano de la fantasía creadora y el de la realidad sensorial.

⁶⁹

Fantasie- und Nachtstücke, op. cit., p. 585.

IV. *LEBENSMAGIE*: EL RELATO DISCURSIVO

4. 1. El narrador transparente

Das Geliübde inspiró la concepción de dos narraciones posteriores que parten también del sonambulismo para abordar el motivo del embarazo inconsciente, *Lebensmagie* de Theodor Mundt y *Maria* de Otto Ludwig. El relato de Mundt merece nuestra atención pese a su escasa estimación literaria y a que desvirtúa sensiblemente el motivo de la partenogénesis, porque nos remite directamente a la variante del género que triunfa en el periodo abarcado por la *Spätromantik* y la generación de la joven Alemania. La *Diskussionsnovelle* o *Tendenznovelle* obtiene un éxito editorial sin precedentes durante las primeras décadas del siglo que convierte a esta forma narrativa en un idóneo vehículo para la difusión de ideas. Distingue a esta variante ante todo su proteico, que desborda cualquier intento de definición unitaria del género y constituye por ello un aparente desmentido a nuestro modelo ideal. También la teoría de la *Novelle* de Theodor Mundt ha sido considerada como la única que defiende abiertamente el momento digresivo en la *Novelle*¹ y por lo tanto se opone a la concepción del modelo ideal que deducimos de los testimonios teóricos de Schlegel, Tieck, Heyse y Ernst. Pero esta contradicción no debe ser un inconveniente, sino más bien un estímulo para la verificación del modelo en *Lebensmagie* si, como reza nuestra hipótesis, los géneros analógicos no necesitan apoyarse en elementos objetivos del texto para probar su pertenencia, dado que se limitan a establecer una relación valorativa entre el texto y el modelo ideal.

Lebensmagie apareció publicada dentro de la colección miscelánea *Charaktere und Situationen*² en 1837 y pertenece a un periodo de transición en la obra del autor, a

¹ Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff "Novelle"*, op. cit., pp. 46-54.

² Theodor Mundt, *Charaktere und Situationen*, vol. 2, libro 4: *Novellen, Skizzen, Wanderungen auf Reisen und durch die neue Literatur*, Wismar y Leipzig, 1837, pp. 36-153. Tomaremos esta edición como referencia al no existir una posterior. Publicado con anterioridad en *Zeitung für die elegante Welt*,

medio camino entre el esteticismo clasicista de sus primeros años y el talante comprometido que le convertiría en una de las voces programáticas del *Junges Deutschland*. El relato evidencia la huella de los narradores románticos en Mundt pero anticipa también muchos de los rasgos patentizados por una literatura que buscaba aunar formación y entretenimiento. La primera parte de la Novelle nos presenta el regreso al hogar de Emil Hahn tras haber concluido sus estudios de teología. Conforme se acerca a su ciudad natal regresan a su memoria las imágenes y recuerdos de una infancia marcada por el continuo desdén de su padre y la burla que provocaba en sus compañeros su naturaleza retraída y su inclinación por los libros. Son esos mismos compañeros, el burlón Altis y el sombrío Marder, los que se cruzan en su camino y le persuaden para celebrar su regreso en una taberna. De ese modo Emil averigua que la belleza adquirida por su hermana adoptiva Rosalinde durante su ausencia ha conquistado entre otros muchos a sus dos amigos y él mismo cae seducido por su imagen cuando llega ebrio a la casa familiar. A medianoche Emil se levanta sonámbulo de la cama, acude a la habitación de Rosalinde y la posee mientras duerme, ambos despiertan justo a tiempo para constatar espantados lo sucedido. Transcurrida esa noche fatal, la relación entre Emil y Rosalinde se mantiene distante hasta que un día ella le comunica su embarazo y su predisposición a desposarle para preservar su honra pese a la ausencia de un sentimiento correspondido. Rechazado en su inclinación amorosa Emil revela todo lo sucedido a su padre con el fin de ganar su favor y acelerar los preparativos de boda. Así, pese a las reticencias de Rosalinde, todo parece alcanzar un final favorable si no fuera porque Altis y Marder, irritados por el despecho de Emil, deciden irrumpir en los festejos de la boda para ridiculizarle primero y raptar luego el coche en el que la pareja abandona la fiesta. Rosalinde logra escapar durante el trayecto y Emil se encuentra de pronto encerrado en el cementerio con sus perseguidores mientras se desata una gran tormenta. El desenlace imprevisto se produce cuando, tras imprecicar provocadoramente al cielo, Marder y Altis son fulminados por un rayo. Afectado por la descarga eléctrica y por la impresión de las últimas vivencias en su débil naturaleza Emil enloquece y sólo a duras penas recupera el sentido cuando reconoce su propia imagen en el rostro de su hijo. El relato se escinde en dos partes sin apenas relación, el motivo del embarazo ligado al sonambulismo está completamente ausente en la segunda parte de la Novelle y antes

que cualquier elemento argumental es la idea central de la relación entre magia y vida, constantemente aludida a lo largo de la narración, lo que unifica el relato.

Desde un punto de vista narratológico es lícito considerar *Lebensmagie* la completa inversión del relato de Hoffmann. Si definimos *Das Gelübde* como un artefacto de precisión orientado a la creación y perfeccionamiento del enigma, en *Lebensmagie* la incógnita no desempeña papel alguno en la construcción del trama, el relato de Mundt es desde su comienzo hasta su desenlace pura mostración de los acontecimientos referidos. Ni la dosificación informativa que Hoffmann persigue con el juego de perspectivas y la graduación de la distancia, ni la reordenación temporal de la historia en el discurso tienen por lo tanto sentido en un relato que se ciñe en todo momento al imperativo de la transparencia y la linealidad expositiva. Se trata de un discurso transparente por cuanto permanentemente equipara el nivel de información transmitida al momento alcanzado en la cadena de acontecimientos y de un discurso lineal porque se limita a registrar la serie de acontecimientos sin alterar su más evidente relación causal. Transparencia y linealidad equivalen por lo tanto a la dimensión horizontal y vertical que compone la simplicidad de la voz narrativa. Tildar esta simplicidad de clásica o pretender que emula la espontaneidad del relato oral implicaría ignorar los innumerables recursos, argucias y sutilezas de que hacen gala Boccaccio o Cervantes. La complejidad de una voz narrativa no puede ser sometida tan fácilmente a un criterio historicista de progreso, sobre todo cuando los elementos aislados por nuestro análisis narratológico no se refieren exclusivamente a estrategias conscientes del autor. Las características de linealidad y transparencia no están tampoco relacionadas con las aspiraciones creativas de la estética realista. El calco al que alude el término “transparencia” no establece un vínculo entre escritura y realidad, sino entre discurso e historia. No es que lo dicho refleje fielmente la realidad extra-textual o provoque una impresión de realidad (su nivel de estilización resulta muy elevado), sino que no existe en el relato nada más allá de lo explícitamente formulado. Llamamos pues simple a una voz narrativa en la que el grado de transformación entre historia y discurso es mínimo.

Aunque la acción de la *Novelle* abarca varios años se centra principalmente en los sucesos acaecidos durante dos noches, entre ambas se desarrolla una parte de

transición compuesta asimismo por una sucesión de escenas breves:

A. Regreso de Emil a H.: encuentro con sus antiguos compañeros Altis y Marder, celebración en la taberna, llegada a casa del padre, episodio de sonambulismo (pp. 36-97).

B. Transición: (pp. 97-124).

-Rosalinde comunica el embarazo (pp. 100-111).

-Emil persuade a su padre para dar su beneplácito a la boda (pp. 112-113).

-Ofensa a Altis y Marder (pp. 114-124).

C. Noche de bodas: ceremonia, rapto de la pareja, muerte de Altis y Marder en el cementerio (pp. 124-150).

D. Resolución: locura de Emil y nacimiento del hijo (pp. 150-153).

Puede advertirse en la *Novelle* la voluntad de seguir una forma de representación claramente dramatizada, y ello no sólo por la equiparación del *erzählte Zeit* y el *erzählende Zeit* propio del relato escénico, sino por el protagonismo adquirido por el diálogo y el monólogo, los discursos de los personajes más que sus réplicas sustituyen por momentos la voz del narrador en la conducción del relato. Así se pone de manifiesto durante el encuentro inicial entre los tres amigos, identificados desde su aparición con actitudes vitales contrapuestas. Frente a la discreta y a ratos pusilánime intromisión del estudioso Emil, Altis corporiza la espontánea vitalidad del comediante y Marder la sombría determinación del nihilista. Pero la función de Altis y Marder no se limita a perfilar el carácter de Emil, ambos iluminan desde sus respectivas posiciones la dimensión mágica de la existencia a la que hace referencia el título de la *Novelle*. Sus largos parlamentos en la primera parte no hacen pues otra cosa que introducirnos en la temática principal del relato y desarrollarlo desde posturas contrapuestas. La *Novelle* se convierte así en espacio para la exposición de una idea y forma un marco conceptual que necesariamente convertirá la trama subsiguiente en mera anécdota ejemplificadora de la misma. “Ich sage dir es ist nichts im Leben oder alles Wunder”³, afirma Altis refiriéndose a la “milagrosa” transformación de Rosalinde de niña en mujer y Marder, por su parte, sitúa el amor por encima de cualquier otra forma de conocimiento aludiendo a su efecto iluminador “...wie in den Tropenländern

³ *Ibidem*, p. 56.

das Mondlicht und die Sterne am hellsten und reinsten funkeln...“.⁴ La recreación de su mutua devoción por Rosalinde es por lo tanto pretexto no sólo para despertar el anhelo en Emil sino sobre todo para presentar la temática central de la Novelle: la equiparación entre lo prodigioso-sobrenatural y lo prodigioso-humano a través del amor.

Resulta sin embargo también evidente que la lejana relación entre los extensos parlamentos de los personajes y el tema central no puede ocultar en ocasiones su simple voluntad digresiva . Ello es así sobre todo en el caso de Altis, cuyos vínculos con el conjunto del relato se evidencian extremadamente débiles. En sus intervenciones el narrador encuentra el pretexto para deleitarse en ocurrencias e ingeniosidades sin otra finalidad que el puro entretenimiento Su discurso sobre la naturaleza del ventrilocuismo pretende en principio demostrar lo relativo que resulta tildar de fantástico cualquier fenómeno de la naturaleza, pero termina recreándose en una descripción satírica de la importancia que se concede al estómago en la mayoría de oficios. Por el contrario, el juego burlesco que desarrolla en torno al nombre de Hahn y sus connotaciones irónicas terminará constituyéndose merced a su constante reaparición en auténtico *leit-motiv* unificador del relato. Este precario equilibrio entre la tendencia al discurso digresivo y el mantenimiento de una idea central enlaza como veremos directamente como con la concepción circular de la Novelle en Mundt.

La reaparición de los dos compañeros en el último tramo de la Novelle les devuelve su función explicativa. Cuando se desata la tormenta sobre el cementerio Marder toma la palabra para remachar otra vez la idea angular del relato. Ensalzando la fascinación que ejerce la visión de los poderes elementales, Marder desprecia el tedio que envuelve la existencia burguesa y clama por el despertar del hombre a cuanto hay de portentoso en la naturaleza. El desenlace de la historia encierra el inapelable juicio que merece al narrador la actitud de los dos amigos, en el rayo que les fulmina puede leerse el justo castigo para su anhelo prometeico de lo excepcional. Aunque el juicio moral que pesa sobre ambos resulta claro desde el principio de la historia, sus intervenciones permiten al lector abrir el relato sin dificultad a su clave interpretativa más elemental. No en vano las palabras finales del narrador (“Lächelnd über dies

⁴ *Ibidem*, p. 67.

letzte Wunder des Lebens, daß, als alles Daseins Resultat, der Mensch wieder zum gotthingegebenen Kinde wird...”⁵) vienen a ofrecer una versión amable y domesticada de lo que antes era exacerbada proclama. Las intervenciones de los personajes a lo largo del relato aportan por lo tanto distintas visiones de una idea incuestionable y permanentemente reiterada, la certeza en la dimensión mágica que esconde la vida cotidiana en todas sus manifestaciones. Dentro de esta idea la actitud radical de quienes buscan la vertiente mágica en la destrucción o la burla de los valores sociales más fundamentales acaba siendo castigada. Triunfa por el contrario la interpretación de que lo milagroso de la existencia se revela en lo más nimio y cotidiano, en el idilio amoroso y en el ciclo natural de la procreación, una visión perfectamente conciliable con el orden social y natural proclamado por la burguesía conservadora.

La preeminencia del estilo directo se revela necesaria cuando el relato es planteado como discusión. La dramatización de la Novelle va unida pues a su función formativa al permitir la exposición contrastada de argumentos, pero resulta significativo que también dependa de ella su función lúdica. No en vano el relato escénico, que acerca al lector al inmediato acaecer de la acción y mantiene a ésta en permanente movimiento, es un recurso propio de la literatura de entretenimiento. La historia se concentra en los episodios autoconclusivos de las dos noches, ambos presentan una acción acelerada en la que cada cuadro conduce inmediatamente al siguiente, pero la relación estructural entre los dos episodios resulta casi inexistente. No importa tanto la trabazón global de la trama, que pasa inadvertida al lector más impaciente, como el fluido discurrir de las unidades argumentales más pequeñas. En *Das Gelübde* la expectativa suscitada por el enigma remitía constantemente de cada elemento individual a la totalidad de la trama, en el caso de Mundt la expectativa busca sólo arrastrar la lectura de un fragmento al siguiente. Dos ejemplos pueden ser suficientes para corroborar esta construcción de la secuencia. Apenas llega a casa de su padre en estado ebrio, y antes de haber entrado en el comedor para saludar a los comensales, Emil encuentra una mujer joven arreglándose el pelo ante el espejo del recibidor.

Beschäftigt, den zierlichen Putz der blondgelockten Haare, die hier und da ein wenig aus ihrer künstlichen Form gewichen waren, wieder zu ordnen, war sie so sehr in ihr eigenes Anschauen versunken, daß der unbemerkte Zuschauer es wagen durfte, sich

⁵ *Ibidem*, p. 153.

noch mehr zu nähern, um die anziehende Gestalt, die in der zartesten Jungedlichkeit, in der sie noch stand, mehr Feinheit als Fülle zeigte, ganz in seine erglühende Phantasie aufzunehmen.

In diesem Augenblicke überraschte ihn der Gedanke, daß er hier Niemanden anders vor sich sehe, als seine Rosalinde,...⁶

Sólo a Emil puede sorprender que la figura de espaldas ante el espejo sea Rosalinde, al lector al que se le ha predispuerto con los testimonios de Altis y Marder, y que sólo espera que Emil llegue a casa para que sea ratificado en sus expectativas, no le cabe duda alguna de cual es su identidad desde el momento en que aparece en escena. Pese a ello, el relato se demora en el acercamiento de Emil retardando la esperada revelación, es antes que nada el deseo de confirmación lo que prepara la ambientación de la escena. Algo parecido ocurre cuando Altis y Marder se presentan disfrazados de magos en la boda de Emil. El relato se ha tomado la molestia de mostrarlos inmediatamente antes tramando su venganza (una escena por lo demás perfectamente superflua para la que se sacrifica la perspectiva unitaria que durante el resto del relato reposa en la mirada de Emil). Cuando se presentan en el banquete con el rostro oculto el interés de la escena radica consecuentemente en la confirmación de lo sabido y no en la averiguación de lo desconocido; saber que los magos son los compañeros de Emil suscita la ansiedad de saber en qué consiste su plan de venganza. El efecto se reproduce cuando la pareja de novios sube al coche que les debe conducir a su nuevo hogar. Al observar que el vehículo no sigue el itinerario previsto y que el cochero se niega a obedecer sus órdenes, Emil repara en que el coche es conducido por un extraño.

Rosalindes Angst steigerte sich, als ihr Emil bedeutete, daß nicht ihr Kutscher, sondern ein fremder Mensch draußen auf dem Boden sitze, der sich, unbegreiflich wie, des Wagens bemächtigt haben müsse, um ein böses Vorhaben gegen sie auszuführen. Indem Emil selbst darüber fast die Fassung verlor, wandte er sich nach dem hinten aufstehenden Bedienten um, aber wie erschrack er, als er, ihm näher ansehend, an dessen Stelle ebenfalls seine fremde Gestalt sich gegenüber erblickte. Es war nur zu offenbar, daß man es hier darauf angelegt und sich dazu der Mittel zu bemächtigen gewußt hatte, um den beiden Neuvermählten einen feindlichen heimtückischen Streich zu spielen. Die mit einem schärferen Auge begabte Rosalinde glaubte jetzt diese räthselhaften Unbekannten zu erkennen, und flüsterte dem gleich ihr rathlosen Emil zu, daß es die beiden Magier wären, die sich schon im Hochzeitssaale so verwegen aufgedrängt hatten. Nun mußten sich Emil's Befürchtungen verdoppeln, er sah sich in

⁶ *Ibidem*, p. 77.

der Gewalt seiner wohlbekanntten feindlichen Freunde.⁷

También en este caso nada resulta más predecible que la suplantación del cochero y su acompañante por Altis y Marder, pero es necesario que Emil averigüe primero que los sirvientes no son quienes parecen, que traslade su inquietud a Rosalinde y que ésta les identifique con la pareja de magos para que Emil descubra por fin cual es su verdadera identidad. La prolongación del suspense en el momento de la averiguación se apoya una vez más en la información ya conocida: porque sabe que los sirvientes son los amigos de Emil y porque está prevenido de que no guardan buenas intenciones el lector desea saber qué propósitos albergan y cual es el destino final del coche. Se trata de una forma de tensión narrativa que requiere la reducción de la incertidumbre a un grado mínimo pero imprescindible. Es necesario que la demanda informativa sea satisfecha en todos los ámbitos excepto en uno sólo que conserva el interés más inmediato de la lectura. Se puede comprender que la mecánica de la anagnórisis se resiente notablemente de esta transparencia narrativa. El reconocimiento pierde su auténtica función estructural en la inflexión de la trama, al reducirse a la verificación de lo conocido queda limitado a un recurso más en el mantenimiento del curso lineal de la historia. El reconocimiento de Rosalinde en la mujer del espejo y de los compañeros de Emil en los secuestradores se inserta en la dinámica de construcción secuencial que sólo busca ganar el interés por el siguiente segmento narrativo anticipando su desenlace. En lugar de estar vinculado a la estructura global del relato el reconocimiento como verificación actúa únicamente como transición entre dos momentos de una serie lineal de sucesos.

La constante permeabilidad de la información narrativa encuentra su apoyo más cómodo en el uso de una omnisciencia tradicional que conduce el relato desvelando al momento cuanto pueda obstaculizar su recta comprensión. Ni el personaje protagonista con que se introduce al lector en el relato ni las otras figuras guardan misterio o ambigüedad alguna, tanto en lo que se refiere a su carácter, pues se trata de personajes-tipo, como a su comportamiento, ya que nada de cuanto hacen deja de ser referido en cuanto atañe a la acción principal. Por todo ello no puede considerarse casual el hecho de que, a diferencia de lo que sucede en las otras cuatro versiones del

⁷

Ibidem, pp. 134-135.

motivo que nos ocupa, en esta Novelle el momento central de la concepción sí sea mostrado en su inmediato acontecer invalidando toda sombra de duda posterior sobre el embarazo. No es casual porque encaja en una modalidad narrativa caracterizada antes que nada por su transparencia. La escena del encuentro nocturno sintetiza en efecto los elementos narrativos con que se ha caracterizado la totalidad del relato. En mitad de la noche Emil despierta de un agitado sueño descubriendo una inusual transformación en cuanto le rodea, un indicio en realidad de que no ha despertado del todo, sino que se encuentra sumido en la semiconsciencia del sonambulismo. Hechizado por la luz de la luna, Emil escucha cómo los animales del jardín le anuncian que está a punto de celebrar su noche de bodas con Rosalinde: “Alles was er um sich her sah, kam ihm jedoch wie verändert vor, und selbst die lebosen Dinge in seiner Umgebung schienen ihm diesen Augenblick eine zauberhafte Verlebendigung erfahren zu haben”.⁸ Como sucede en los sueños, el carácter irreal que tiñe la escena resulta a la vez extrañamente familiar. Emil oye hablar a los animales como consecuencia de la sugestión producida por los juegos de ventrilocuismo de Altis la víspera, y la imagen de Rosalinde que le guía hacia su habitación es resultado del efecto que le produce el descubrimiento de su rostro en el espejo: lo fabuloso-mágico y lo fabuloso-cotidiano se presentan definitivamente equiparados para el sonámbulo. El momento del encuentro sexual resulta sumamente revelador, mientras se produce ni Emil ni Rosalinde están despiertos y sólo el lector es testigo impúdico de una intimidad que es vedada incluso a sus protagonistas.⁹ En este momento central de la narración no sólo se verifica sino que se lleva al extremo la dinámica de la narración transparente: el lector sabe y ve más que cualquiera de las figuras ficticias, sumidas en este instante en el absoluto desconocimiento, y eso le lleva a anticipar el desenlace de la escena tal y como efectivamente se produce, con la perplejidad y el horror de la pareja: “Jetzt, jetzt aber erwachte sie aus dem wunderbar bängen Traume; sie schlägt

⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁹ La forma harto explícita en que se describe el acto sexual mereció el más despectivo comentario de Karl Gutzkow, no tanto por lo obsceno como por lo mal que se asocia al tono sentimental de su autor: “Mundt, der eine Novelle herausgegeben hat, *Lebensmagie*, in welcher ein junger Mann, nachtwandelnd in die Schlafkammern anderer Leute duselt und in höchst ironischer Abwesenheit sich zu einer Jugendfreundin ins Bett schleicht, sie nicht bloß beschläft, sondern auch schwängert und zwar alles im Traume, aus purer lächelnder und curioser *Lebensmagie* (...) Aber das will ich offen bekennen, daß die starke, männlichkräftige Sinnlichkeit oft etwas Poetisches sein kann, dieser Mundt-Kühne'sche *Fleischkitzel* aber eine Ekelhaftigkeit ist, die bei so sentimentalern Schriftstellern doppelt ekelhaft werden”, Karl Gutzkow, *Telegraph für Deutschland*, num. 103, 1838, recogido en Hermann Marggraff, “Das Armesünderbänkchen der Opposition”, en Alfred Estermann (ed.) *Politische Avantgarde 1830-1840*, vol. 2, Athenäum Frankfurt, 1972, p.763.

die Augen auf, sie schüttelt das schöne Haupt, als wolle sie es befreien aus den Fesseln eines schweren Zaubers".¹⁰ También aquí la definitiva toma de conciencia se prolonga deliberadamente retardando lo inevitable; Emil cae inconsciente y sólo al recuperarse consigue darse cuenta de lo sucedido. El mutuo reconocimiento entre Emil y Rosalinde deviene verificación de la expectativa, recurso elemental para la inmediata resolución de la escena.

Primordial para la forma de discurso que hemos convenido en llamar simple es la permanente actualización informativa efectuada en dos niveles distintos y a través de diferentes medios. En lo que se refiere a la construcción de la trama dicha actualización es facilitada por una estructura episódica, la autonomía de las escenas permite que en cualquier momento pueda verificarse el control de la lectura. En lo que atañe a las claves interpretativas de la Novelle, a su nivel de significación más elemental, son los propios personajes los que se erigen en comentaristas de la idea central que alumbra la historia, los que la ilustran y complementan con sus posturas contrapuestas. Tanto en un sentido como en otro, la sensación que prevalece en el acto de lectura frente a esta modalidad de relato es la de permanente dominio de la materia narrativa, un dominio que la narración permite corroborar o reforzar a cada paso y nos sitúa en las antípodas del desconcierto que desborda al lector de Kleist o Hoffmann.

Antes de pasar a examinar la concepción de la Novelle que Mundt desarrolla es de notar que su narración se nos presenta en muchos sentidos claramente opuesta a los rasgos fundamentales que componen el modelo ideal de la Novelle. Carece en primer lugar de la organización en torno a un sólo suceso inaudito, la trama está escindida en dos partes auto-conclusivas sin vínculos estructurales definidos. En segundo lugar faltan puntos de inflexión que apuntalen con nitidez la trama y sus cambios de fortuna, la ausencia del enigma es por otra parte la causa de que el reconocimiento no desempeñe una función relevante. Por último, la acentuada inverosimilitud de la acción en lo que atañe al encadenamiento de los hechos y a la motivación del comportamiento de los personajes, así como la dramática escenografía romántica con la que se ambientan los espacios, contradice abiertamente el carácter realista que hemos asociado a la imagen paradigmática del género.

¹⁰ Theodor Mundt, *Charaktere und Situationen*, op. cit., vol. 2, p. 95.

4. 2. Mundt y la *Diskussionsnovelle*

Debido en parte a su ocupación como habitual reseñista en periódicos y revistas de las novedades editoriales del momento, pero también a su sincera preocupación por la literatura de su tiempo, fue Mundt uno de los críticos del XIX que, de forma más consciente y continuada, abordaron el problema de la *Novelle*. Temas como la unidad interna del género o la legitimidad del momento digresivo merecieron su interés y fueron objeto de importantes comentarios teóricos. Su definición de la *Novelle* es quizás hoy la más reconocida aportación de una obra crítica que por lo demás ha obtenido un muy reducido eco, para Himmel su estructura circular constituye junto con las teorías de Schlegel y Tieck la más importante aportación a la teoría del género¹¹. La definición de la *Novelle* que se deriva de sus ensayos, reseñas y trabajos de estética e historia literaria no es uniforme, sino que evoluciona al compás de su visión general de la literatura como producto de una época. En 1835 han transcurrido tres años desde la estancia de Mundt en Leipzig¹² que supuso el despertar de su conciencia política, *Lebensmagie* se sitúa en un momento de transición emplazado entre los primeros esbozos de su concepción estética en *Kritische Wälder* (1832) y la consolidación de la misma con *Kunst der deutschen Prosa* (1837).¹³

¹¹ Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., pp. 37-38. Abundan los comentarios que consideran la crítica de Mundt meros remedos o plagios de contemporáneos como Gutzkow o Melzel y cuestionan además la sinceridad de su compromiso generacional (Walter Dietze, *Junges Deutschland und deutsche Klassik*, Rütten & Loening, Berlin, 1962). Por el contrario Hanna Quadfasel, (*Theodor Mundts literarischer Kritik und die Prinzipien der Ästhetik*, Diss, Heidelberg, 1932) demostró el propósito de elaborar un pensamiento estético propio y coherente en el que la *Novelle* ocupa un puesto precedente. El juicio desfavorable se muestra aún más unánime en lo que afecta a su obra de ficción y es casi único el caso de Jeffrey L. Sammons cuando (pese a criticar lo descuidado de su estilo) valora el relato *Bekanntnisse einer weltlichen Seele* incluido en la novela *Madonna* como la mejor *Novelle* de toda su generación (Jeffrey L. Sammons, *Six essays on the young german novel*, Chapel Hill, University of north Carolina, 1972, pp. 52-80).

¹² Otto Draeger, *Theodor Mundt und seine Beziehungen zum Jungen Deutschland*, Diss., Marburg, 1908, pp 17-21.

¹³ Hemos simplificado deliberadamente la evolución crítica de Mundt para limitarla al contexto temporal inmediato de *Lebensmagie*. Es evidente que su singladura intelectual resulta harto más procelosa ya sea por los continuos escauceos con que intenta burlar la implacable censura de la época, ya por las claudicaciones que le impuso su voluntad de acceder a una carrera académica. Werner Hahl (*Reflexion und Erzählung*, Kohlhammer, Stuttgart, 1971, pp. 156-171) compara su trayectoria a la de Laube, porque sin llegar a completar nunca una verdadera y consecuente teoría del arte comprometida, terminaría refugiándose como él en el culto a la obra de arte bella.

Kritische Walder (1833) es una colecci3n miscelanea de ensayos que aborda cuestiones de actualidad artística y literaria desde un tono que alterna entre lo erudito y lo burlesco. El conjunto de textos pone en evidencia las principales influencias del joven Mundt y demuestra que su particular acercamiento a la *Novelle* s3lo puede entenderse en consonancia con su planteamiento de cuestiones estéticas más amplias. Resulta por ejemplo evidente que su valoraci3n del componente discursivo en la *Novelle* se enmarca en la polémica sobre la supuesta superioridad de la filosofía sobre el arte. La discusi3n afecta a la problemática relaci3n de Mundt con Hegel. Durante años Mundt se tuvo a sí mismo por un fiel seguidor de la escuela hegeliana, pero a partir de un momento determinado tuvo que marcar sus diferencias frente a lo que él entendía como dicotomía impositiva del pensamiento sobre la creaci3n. La realizaci3n del espíritu absoluto a través de la filosofía relegaba para Mundt la estética a un segundo plano al que l no deseaba resignarse.¹⁴ En el captulo *Kampf eines Hegelianers mit den Grazien* Mundt trata de llevar al ridculo la aplicaci3n del esquema dialéctico a la dicotoma entre filosofa y arte:

...wenn Hegel auf das Verhältniß der Philosophie zur Kunst, des Denkens zum Schaffen, der Natur zum Geist zu reden kommt, so muß er immer Eines durch das Andere vernichten und untergehen lassen, damit das, was ihm Prinzip ist, sich als ausschließlich herrschend oben erhalte...¹⁵

La reivindicaci3n de la libertad creadora sobre la abstracci3n conceptual implica una crtica de la literatura entendida como simple vehculo de ideas (“Aus einer Schulphilosophie ist nie ein Künstler hervorgegangen und gebildet worden”¹⁶) y la constataci3n de que la naturaleza del goce estético es inaccesible al pensamiento abstracto con independencia de cual de ambos sea superior. El dilema de la relaci3n entre pensamiento y arte va unido al no menos problemático del fundamento ideal de la obra artística. Es en este punto donde Mundt demuestra hasta qué punto sus

¹⁴ Se ha insistido en el hecho de que las diferencias de Mundt con Hegel parten s3lo de una err3nea comprensi3n de su pensamiento y que tenían menos presente la refutaci3n de su sistema filos3fico que la autoafirmaci3n de su propio planteamiento del hecho literario (Jeffrey L. Sammons, *Bekennnisse einer weltlichen Seele*, op. cit., p. 54). Werner Hahl (*Reflexion und Erzhlung*, op. cit, p. 166) entiende que la polémica se origina en un malentendido que Mundt comparte con otros compañeros de generaci3n, alumnos también de Hegel que oponen su filosofía al idolatrado principio de *Leben*. Walter H3mberg (*Zeitgeist und Ideenschuggel*, Metzler, Stuttgart, 1975, pp. 101-104) incide en la err3nea comprensi3n de la filosofía hegeliana que est en la base del tratamiento del tema religioso en *Madonna*.

¹⁵ Theodor Mundt, *Kritische Walder*, op. cit., pp. 49-50.

¹⁶ *Ibidem*, p. 52.

convicciones guardaban todavía muchas coincidencias con la estética clasicista. En el texto *Erinnerung an Ulrich Hegner Mundt* previene contra una errónea acepción del término “idealismo” entendido como libre juego de la fantasía, en su opinión todo arte puede considerarse idealista, si se entiende la presencia de la idea como una condición necesaria en la elaboración artística del objeto representado. La inspiración de cualquier representación en un contenido ideal resulta evidente incluso en el arte más naturalista como demuestra la pintura de los maestros flamencos.

...da sich hingegen in anderer Auffassungsweise wieder sagen läßt, daß alle wahre Kunst ein Idealismus sei, und daß sie selbst die mit der prägnantesten Wirklichkeit angetanen Gegenstände, die sich in ihr Reich erhebt, idealisch gestaltet, d.h., unter künstlerischem Gesichtspunkte konzentriert und zusammenfaßt und ihnen, bei aller Treue der Nachbildung, ein Leben verleiht, das ihrer frühern, unmittelbaren Wirklichkeit gegenüber als verklärtes Dasein erscheinen muß.¹⁷

La unidad interna de la obra de arte no puede por lo tanto limitarse nunca a la sola representación del objeto, necesita sustentar dicha representación en una idea que concede a la obra una realidad propia. Concreción y abstracción no son términos excluyentes en la composición artística, antes bien la presencia de ambos se revela inexcusable aunque sea el elemento conceptual lo que en última instancia dota de unidad a la obra. En escritos posteriores Mundt volverá reiteradamente sobre este planteamiento tanto para defender la unidad formal de la obra como su fijación a una realidad concreta y contemporánea.

Los criterios que maneja Mundt en esta etapa de su quehacer crítico son todavía fundamentalmente formales y así se refleja también en su comprensión de los géneros literarios. La adecuación entre forma y contenido rige la visión de los géneros narrativos que desarrolla en *Kunst der Novellenpoesie*. Mundt parte de Hegel al entender *Roman* y *Novelle* como transformación moderna de la épica y añade que la diferencia entre ambos géneros debe buscarse en su forma interna y no sólo en su extensión. La novela (*Roman*) revela su procedencia del relato de caballerías en la conservación de una estructura episódica en torno a una temática biográfica. Cuando en España la materia caballeresca perdió toda actualidad la estructura fue trasladada a un contexto más reconocible y devino así en la novela picaresca, donde sigue siendo el hilo biográfico el único elemento unitario en la parcelación episódica de la trama. Ello

¹⁷ *Ibidem*, p. 124

lleva a Mundt a definir con Schlegel la novela como un encadenamiento de Novellen; frente a la estructura unitaria y completa de la *Novelle*, donde toda la materia se concentra en torno a un solo componente central para desarrollarlo hasta su necesaria resolución, la novela se caracteriza porque su naturaleza abierta y proteica le permite hacer progresar su temática hasta el infinito.

...ihr ist immer der Unterschied vom Roman geblieben, daß sie mehr den Verlauf eines bestimmt gegebenen, in sich concentrirten Verhältnisses, das sie bis zu seiner Auflösung und Entscheidung bringt, darstellt, während dieser an einer Reihe von Verhältnissen die Bewegung des Lebens in die Ferne ausdehnt.¹⁸

Para Mundt los autores italianos no consiguieron trascender lo anecdótico en sus relatos y fue Cervantes quien elevó la forma narrativa a sus más altas posibilidades artísticas, aquellas que hacen de la *Novelle* un género regido ante todo por la unidad organizativa. Como sabemos no sólo Friedrich Schlegel sino también antes que él Wieland¹⁹ había hecho hincapié en esa singularidad estructural, Mundt lleva no obstante dicha idea a sus últimas consecuencias cuando identifica la unidad formal de la obra con su plenitud y convierte la organización centralizada del relato en metáfora organicista de la creación y la limitación episódica en ideal artístico: “Die *Novelle* aber ist gleichsam nur eine Episode aus dem Roman des Lebens, ein in sich abgeschlossener Mikrokosmos gegen den Makrokosmos eines ganzen, in allen seinen Theilen, auch dem Verlaufe der Zeit nach erschöpften Lebens.”²⁰

En la necesidad de confrontar novela y *Novelle* nos reencontramos con la tendencia generalizada a distinguir la *Novelle* de otras forma narrativas remitiéndola al modelo dramático. Es cierto que Mundt no se cansará de reiterar la filiación épica de la *Novelle* y de oponer ambas al drama en lo que atañe sobre todo a la relación entre individuo y medio.²¹ Pero no es menos cierto que la concepción de la *Novelle* como desarrollo de un elemento central hasta su necesario desenlace (“zu einem nothwendigen Schlusse hin, der aus dem Mittelpunkte des Stoffes organisch hervorgeht”²²) se inspira en la definición que hace Tieck del *Wendepunkt* como el momento “von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich,

¹⁸ Theodor Mundt, *Kritische Wälder*, op. cit., p. 133.

¹⁹ Ver II - Introducción.

²⁰ Theodor Mundt, *Kritische Wälder*, op. cit., p.140.

²¹ *Ibidem*, p. 149.

²² *Ibidem*, p. 140.

dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt”.²³ Las definiciones de Tieck y Mundt presentan no obstante una notable diferencia:

Wenn man den Roman mit seinen im Fortschritt der Zeit sich an einander reihenden Begebenheiten einer Linie vergleicht, die sich in einer geraden Richtung und allmählicher Verlängerung fortbewegt, so ist die Novelle dagegen eine Zirkellinie, die in sich selbst zusammengeht, und die bestimmteste Beziehung auf ein gewisses Centrum hat, um dessentwillen sie da ist und ihren Lauf vollführt. Die Novelle behandelt ein von einer gesammten Lebenstendens abgesondertes, einzeln für sich bestehendes Lebensverhältniß, auf dessen Verlauf und Endentwicklung es zunächst abgesehen, und strebt von ihrem Anfange an zu einem nothwendigen Schlusse hin, der aus dem Mittelpunkt des Stoffes organisch hervorgeht. Im Verhältniß zu einem solchen Schluß der Novelle ist der Schluß des Romans gewissermaßen mehr willkürlich.²⁴

El fragmento resume la imagen geométrica que identifica la Novelle con la esfera y la novela con una línea recta susceptible de ser prolongada hasta el infinito, la serie de acontecimientos que componen la novela puede ser aumentada indefinidamente sin que por ello la forma interna del género se vea trastocada. El sentido de la novela radica precisamente en ver cómo un mismo personaje experimenta sucesos dispares y se ve inmerso en conflictos de distinta naturaleza, sólo su fallecimiento o un gesto arbitrario del narrador pone fin a la secuencia de episodios que de lo contrario podría seguir prolongándose. Pero si parece claro que la novela puede albergar un número indeterminado de sucesos, no lo es menos que la definición de Mundt no circunscribe la Novelle a uno sólo. No es un acontecimiento (*Begebenheit*) lo que se emplaza en el punto central (*Mittelpunkt*) de la Novelle sino un conflicto vital (*Lebensverhältnis*). Se trata por lo tanto de una abstracción conceptual la que desde el centro determina todos los fragmentos de la esfera y de la que se deriva orgánicamente el desenlace necesario. La teoría de Mundt se distingue por no articular la forma interna del género en torno a un componente de la trama (*Begebenheit*) o a un componente estructural (*Wendepunkt*), sino en torno a un elemento discursivo, una idea que fija y asegura la unidad del relato. Al proceder de ese modo Mundt no hace otra cosa que concretar la estructura que mejor se adecua a su concepción de la obra de arte, caracterizada por el encuentro armónico entre la abstracción conceptual y su manifestación estética.

La fijación del momento central condiciona de manera inevitable el planteamiento y la

²³ Ver I - 3. 7.

²⁴ Theodor Mundt, *Kritische Wälder*, op. cit., p. 140.

resolución del relato. A diferencia de lo que sucede en la novela, el desenlace de la *Novelle* no es un momento arbitrario, sino que viene impuesto por el desarrollo de la idea central. Dicho desarrollo alcanza su giro final con la *Pointe*, momento en el que se visualiza en toda su amplitud la dimensión del conflicto central: "...somit der Schluß oder die *Pointe*, worauf die Begebenheiten hinstreben, und aus dem sich der Ausgang entwickelt, als das entschiedenste und ihrem Interesse wesentlichste Moment anzusehen ist".²⁵ En la *Pointe* cristaliza en forma de imagen la idea central, lo que equivale a decir que toda la *Novelle* se ve iluminada por un instante de revelación. Igual que la *Pointe*, también el comienzo de la *Novelle* está determinado por la estructura circular. Si la novela se abre como imagen absoluta del cosmos con el principio de la cosas, la *Novelle* se orienta desde su arranque hacia el planteamiento de la idea central:

...fangt zunächst mit solchen Verhältnissen an, die sich schon auf einer gewissen Bildungsstufe, oder in einem gespannten, leidenschaftlichen und erregten Zustande befinden, und sich aus dieser bestimmten Sphäre herausentfaltend, durch eine gleichsam dialectische Bewegung nach allen möglichen Auswegen und Richtungen hin, zur Ruhe gebracht, vermittelt, ausgesöhnt oder vernichtet werden sollen.²⁶

Con acierto ve Mundt la perfecta ejemplificación de esta estructura en *Dichterleben* de Ludwig Tieck. En lugar de referir en su totalidad la vida de los protagonistas el relato se centra desde un principio en la muerte de los mismos. La muerte del artista es la idea que centra la narración, está presente en los primeros párrafos de la *Novelle* y se desarrolla orgánicamente hasta la final desaparición de sus protagonistas. Tanto en este caso como en otros muchos Ludwig Tieck es el constante modelo de referencia para Mundt, algunos de sus relatos alcanzan un grado de armonización en la estructura circular superior incluso al de los autores románicos, dotando además al género de una temática actual e imprimiéndole el sello personal de su autor. Mundt llama construcción simétrica a esta forma de plenitud formal

...die so durch ihn zuerst eine conzentrierte Bestimmtheit der Gestaltung, eine regelmäßige und künstlerische Umgränzung gewonnen, von der sich zwar schon bei Boccaccio und Cervantes etwas ähnliches zeigt, aber ohne jene Fülle der Innerlichkeit, die sich bei Tieck hier zugleich mit der äußern Form in einer lieblichen Harmonie

²⁵ *Ibidem.*, p. 140. Por el contrario la novela no centraría tanto su interés en el desenlace como en el mismo desarrollo, en el movimiento de progreso que, pudiendo prolongarse indefinidamente, carece de un punto definitorio en la resolución.

²⁶ *Ibidem.*, p. 141.

befindet.²⁷

En la mayoría de sus relatos de juventud Tieck no logra todavía culminar la construcción simétrica porque el peso del contenido discursivo rompe el equilibrio interior de la narración y puede suceder que, como ocurre en *Die Verlobung*, la Novelle devenga diálogo al modo platónico, mero soporte de ideas. Sólo en sus composiciones de madurez como *Der alte vom Berge* o la mencionada *Dichterleben* el relato se despliega como auténtica expresión artística de la idea central dando lugar a Novellen de auténtico rango poético. Con el ejemplo de Tieck quedaría definitivamente estipulada cual es la forma interna que diferencia a la Novelle de otros géneros narrativos. Mundt renuncia a ir más allá en su afán prescriptivo pero sí afirma categóricamente que la estructura circular constituye el requisito irrenunciable del género, su *Grundton*.

Poniendo el acento en la forma interna como criterio diferenciador Mundt puede defender la filiación a la Novelle de textos que alcanzan la extensión de la novela, ya sea el caso de *Die Wahlverwandschaften* o de *Der Aufruhr in den Cervennen* del mismo Tieck. Con el planteamiento de su concepción esférica de la Novelle Mundt facilita una estructura que permite concretar un ideal estético marcado por la conjunción equilibrada entre el componente discursivo y el artístico. Pero situando la idea en el centro de la estructura como elemento aglutinador el relato corre el peligro de perder su autonomía estética para transformarse en pretexto, en ejemplificación de una máxima. Como muestra su crítica de los primeros relatos de Tieck, Mundt se guarda mucho de defender esa instrumentalización del relato. Pero, conforme se afianza entre sus convicciones una visión histórica del arte, gana fuerza la idea de que el único destino posible de la literatura es volcarse en la formación de la masa burguesa para propiciar la regeneración nacional. La crítica de Mundt irá abandonando progresivamente los criterios exclusivamente formales que manejaba en *Kritische Wälder* para abordar ya sólo la literatura desde su dimensión histórica. La literatura es producto conformado de una época, pero a su vez puede también contribuir a modificarla tal y como planteaba el programa de su generación. Siendo consecuente con esta evolución Mundt tendrá que terminar remarcando que tampoco las formas poéticas son principios inalterables y que están arraigadas en el proceso de

²⁷ Theodor Mundt, *Über einige Novellen von Ludwig Tieck*, en *ibidem*, p. 151.

transformación histórica. En *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (1842) se afirma: “Die einzelnen Gattungen der Poesie sind eben so sehr Kinder ihrer Zeit, als die Poesie selbst es ist, und es darf nicht für zufällig angesehen werden, welche Kunstformen vorzugsweise in einer Epoche von den schaffenden Geistern engrifen werden”.²⁸ No sólo no resulta casual qué géneros predominan en cada época, sino que el espíritu de la época alcanza su mejor comprensión a través de sus géneros. Recuperando una idea de Schleiermacher, Mundt asocia el auge renacentista de la *Novelle* en Italia con la descomposición de su vida social en lo anecdótico. También el éxito moderno de la *Diskussionsnovelle* puede en su opinión derivarse de la fatal tendencia a la reflexión que caracteriza a su época y su incapacidad para las grandes acciones.²⁹ Mundt se muestra no obstante optimista sobre la posibilidad de invertir esa tendencia a través de sus síntomas, pues ningún género le parece más provechoso para contribuir a la transformación de la conciencia histórica que la *Novelle*. En *Moderne Lebenswirren* (1834), obra singular que mezcla la biografía ficticia de artista con el ensayo estético-social, la *Novelle* es calificada como *deutsches Haustier* por su facultad para influir en la formación del pueblo allí donde es más accesible, en la intimidad del hogar burgués, lo que sitúa su efectividad por encima incluso de la del drama: “Und dafür ist die *Novelle* biegsamer, weil sie unbegränzt ist, und mit einer grossen Rechtheit der Darstellung in alle Gebiete des innern und äussern Lebens übergreifen kann”.³⁰ A medida que se clarifica el condicionamiento social de la *Novelle* se impone también la función pedagógica que le confiere un excepcional protagonismo. Mundt acentúa la contemporaneidad del género narrativo, su dependencia de la modernidad y su capacidad para conformarla, pero siempre conservando como seña de identidad básica la estructura circular. Aparecido el mismo año que *Charaktere y Situationen, Kunst der deutschen Prosa* (1837) reivindica la prosa alemana y los géneros narrativos como el genuino fruto de su tiempo. La definición que ofrece de la *Novelle* merece ser citada al completo porque sintetiza su visión del género:

Die *Novelle*, die wesentlich aus den Verhältnissen sich erzeugt, wie der Roman aus dem Charakter des Individuums, ist eine prismatische Zusammendrängung der

²⁸ Theodor Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen*, M. Simion, Berlin, 1842, p. 215. Mundt publicó una versión sustancialmente modificada de la obra en 1853.

²⁹ *Ibidem*, pp. 229-231.

³⁰ Theodor Mundt, *Moderne Lebenswirren*, op. cit., p. 156.

Wirklichkeit, mit Absicht eines bestimmten und schlagartig hervorzubringenden Effekts. Die Lebensanschauung der Novelle ist nicht so universal und allseitig, wie im Roman, der deshalb einer gemessenen und ausführlichen Auseinandersetzung seiner Formen bedarf; die Novelle fängt ihre Verhältnisse in dem Brennspeigel einer charakteristischen Absicht, einer Zeittendenz, einer auf die Tagesbewegung berechneten Reflexion auf, und ist nach ihren Gegenstände der verschiedenartigsten Behandlung, der Vernichtung des entgegengesetzten Stils fähig. Diese Gattung kann alle Töne von Poesie und Prosa mit genialer Willkür vereinigen, und ist deshalb in neuester Zeit der eigentlichste Mittelprodukt für die productive Literatur der Prosa, oder für die Poesie überhaupt, welche sich mit der Prosa identisch gemacht hat, geworden.³¹

La “concentración prismática de la realidad” que produce la estructura esférica se inspira ahora explícitamente en un elemento de la actualidad, una tendencia o reflexión que desde luego no se limita a lo político-social y puede hacer referencia también a cuestiones filosóficas o artísticas. No en vano la Novelle combina concentración formal y amplitud temática dando cabida a los asuntos más diversos y reflejando todos los aspectos de la realidad contemporánea.³² Asimismo, el prejuicio histórico que divide por rango las tradiciones poéticas asignando a cada una diferentes materias queda anulado en una forma que propicia la síntesis de distintas tradiciones. La tarea iniciada con Jean Paul en la novela es prolongada en la Novelle por Tieck, en cuyas narraciones de madurez se alcanza “eine Konzentration aller poetischen Formen in der Prosa”.³³

La definición de la Novelle que ofrece en definitiva la obra de Mundt se mueve entre principios contradictorios y tendencias opuestas. Fuera de toda duda queda tanto la alta estimación artística que le merece como la irreductible modernidad que le atribuye. Ambos principios encontrarían acomodo en la estructura circular, que orienta el relato hacia una sola cuestión principal, una idea desgajada de la actualidad que comprime formalmente el relato al tiempo que le da un alcance universal en su significado. La subordinación de todos los elementos de la narración a ese *Mittelpunkt* debe ser probada en el giro final de la *Pointe*, que se deriva necesariamente del desarrollo orgánico de la idea central. La preponderancia dada a la idea asegura la unidad interna de la narración pero abre también las puertas a una legitimación del

³¹ Theodor Mundt, *Die Kunst der deutschen Prosa*, op. cit., pp. 360-361.

³² Mundt objeta contradicción a Ludwig Tieck cuando este propugna también la ilimitada amplitud temática de la Novelle pero luego previene contra la imprudente transgresión de los códigos morales en Boccaccio (Ludwig Tieck, en el prólogo al vol. 11 de sus obras, ver I - 3. 2.).

³³ *Ibidem*, p. 362.

relato tendencioso e instrumentalizado. Los modelos que propone Mundt a partir de la obra de Tieck apuntan en otra dirección pero la pretendida firmeza de su compromiso generacional da cobertura a una pedagogización de la *Novelle* que contraviene su entidad artística. En *Geschichte der Liteatur der Gegenwart* Mundt vuelve a distinguir la *Novelle* por su doble tendencia centrípeta a la concentración en un solo tema y centrífuga a extraer de éste un significado de validez universal. Pero a continuación reconoce que este precario equilibrio sólo puede ser satisfecho por un grupo reducido de autores y textos más allá del cual se pierden las diferencias objetivas con la novela:

In dieser geistigen Zugespitztheit konnte sich die Gattung freilich nur zeitweise und in einem gewissen Kreise von Autoren halten. Auf der andern Seite mußte die *Novelle* auch wieder leicht in den rohen Naturalismus der Produktion zurückfallen, dem diese Gattung überall gern sich hingiebt, und auf welcher Stufe namentlich von den subtilen Unterschieden zwischen Roman und *Novelle* nicht mehr wohl die Rede sein kann.³⁴

Con estas líneas Mundt demuestra que también la concepción ideal de la *Novelle* hace mella en su percepción del género. Ante la evidencia de que una innumerable cantidad de textos considerados *Novellen* no se ajustan a los mínimos requisitos de su estructura circular se resigna a la existencia dos categorías de *Novellen*, las que se acercan a la realización del modelo y las que claramente lo incumplen. Incluso en Mundt, tradicionalmente considerado el único defensor abierto de la *Novelle* digresiva y la *Diskussionsnovelle*, propulsor de una teoría capaz de hacer frente a la narrativa más actual y contingente, se manifiesta la inevitable asunción de la estructura bimembre. Su modelo esférico marca una referencia, un punto orientativo que fija la identidad del género, el mayor o menor grado de incumplimiento del mismo en cada texto dictamina su categoría literaria.

En lo que respecta a *Lebensmagie*, el relato puede considerarse una variante aproximada de la estructura circular. El elemento aglutinador de la historia no es un suceso inaudito, sino la idea a la que se hace referencia desde el título: la magia de la vida, que bajo la gris apariencia de la cotidianidad aguarda a ser descubierta. Desde el primer encuentro entre Altis y Emil, cuando el segundo cree oír hablar a un árbol antes de descubrir que se trata de un truco de ventrilocuismo, todos los fragmentos de la narración hacen directa o indirectamente referencia a ese carácter mágico de la

³⁴ Theodor Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (1853), op. cit., p. 581.

existencia. La explicación del aparente prodigio no anula su carácter fabuloso, la facultad de producir sonidos sin mover los labios es acaso tan portentosa e improbable como la de que un árbol posea el don del habla. La misma ambivalencia entre el prodigio sobrenatural y el ordinario recorre todo el relato, ya sea en boca de los personajes, ya en las mismas acciones que protagonizan. En las largas digresiones de Altis y Marder, en las alucinaciones que sufre Emil sonámbulo, en los juegos de prestidigitación de los supuestos hechiceros o en el fantástico raptó de la pareja de desposados la magia de la vida reaparece bajo diversos aspectos y mostrada en sus distintas facetas. Hemos indicado cómo de hecho los mismos personajes se ocupan de ilustrar y desarrollar la idea desde puntos de vista opuestos. Las visiones contrapuestas de lo que realmente cabe considerar mágico marcan la dinámica interna del relato y lo conducen hacia su resolución. En la escena final del cementerio la confrontación entre Altis y Marder por un lado y Emil por otro se salda con una *Pointe* que reafirma el fabuloso devenir de los hechos: un rayo fulmina a los dos personajes que habían consagrado su esfuerzo a la búsqueda de lo prodigioso, pero, ¿es éste en verdad “der bestimmteste Schluß, der aus dem Mittelpunkt der Verhältnisse nothwendig hervorgeht”? Si este final resulta en verdad el necesario desarrollo de la idea central (la condena de Altis y Marder y de su búsqueda de lo extraordinario en la transgresión social) o una aleatoria intervención del azar que demuestra cómo la magia de la vida radica en su ausencia de sentido³⁵ es algo que la narración no termina de concluir. Lo único cierto es la subordinación de todos los elementos del relato a la idea central, aunque por momentos la vocación digresiva del autor le lleve a adelgazar el vínculo con esa idea hasta reducirlo casi a mero pretexto. Pero el elemento abstracto mantiene la unidad del texto allí donde no lo hacen ni la acción ni los personajes y la *Novelle* ve gracias a ello notablemente ampliada su definición tradicional.

4. 3. El milagro cotidiano de la naturaleza

A lo largo de toda la narración vemos entrecruzarse diferentes acepciones de lo milagroso que se contradicen y complementan formando un campo de tensión en cuya

³⁵ Así lo entiende también Hellmuth Himmel (*Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., p. 215).

resolución debería cifrarse el sentido de la *Novelle* de acuerdo con la estructura circular propugnada por Mundt. Por esa razón no puede dejar de considerarse un inconveniente la inconcreción que tiñe la *Pointe* del relato: afecta a la comprensión del sentido de lo mágico que ofrece la *Novelle* y afecta también a la relación estructural que teóricamente debe mediar entre idea y desenlace, entre *Mittelpunkt* y *Pointe*. Se impone entonces repasar el desarrollo de la idea de lo mágica en el texto y comprobar en qué dirección conduce el relato.

Apenas planteada la historia el protagonista se ve confrontado con un aparente milagro, al pasar junto al árbol de sus recreos infantiles oye como éste le dirige la palabra para burlarse de él. El misterio no tarda en aclararse cuando se presenta Altis, el viejo amigo de la infancia versado en ventriloquismo. Pero el estudiante de teología no duda en considerar “wunderbare Talente” las aptitudes que permiten a Altis usar un órgano vital con un fin distinto al que le concede la naturaleza, y Altis no le quita la razón cuando en su habitual tono burlesco se refiere a cuanto de incomprensible hay en su arte. A continuación Altis refiere el suceso que le permitió descubrir su facultad. Siendo niño su padre le castigó obligándole a presenciar en ayunas cómo almorzaba la familia. Espoleado por el hambre y la rabia logró por primera vez articular sus pensamientos sin mover los labios, llevando a su padre al límite de la locura al hacerle creer que era interpelado por una salchicha. Aunque la anécdota no pasa de ser una invención ocurrente de Altis, plantea la doble comprensión del fenómeno prodigioso que se extiende por todo el relato: la ilusión de lo extraordinario implica ya de por sí la magia con independencia de que sea resultado de un auténtico milagro o de una ilusión o engaño. Y Emil descubre por doquier la ilusión de lo extraordinario, lo que en opinión de Altis sucede sólo porque él mismo vive con la certeza de estar instalado en la normalidad: (“O, über Dein schneidermäßiges Erstaunen über das Wunderbare der menschlichen Natur!”³⁶). Todo ello bien podría cambiar si de pronto lo extraordinario se introdujera en su existencia por una de sus vías más comunes, el amor. La ocasión se presentará propicia cuando reencuentre a su hermana adoptiva, que en sólo dos años se ha transformado desplegando su deslumbrante belleza (mutación que también se le figura prodigiosa a Emil) e hipnotizándole con sus encantos. Si a Emil le sucede lo que a sus compañeros también él comprobará que al lado del amor ya nada le puede

³⁶ Theodor Mundt, *Charaktere und Situationen*, vol. 2, op. cit., p. 54.

parecer extraordinario (“Ich sage Dir, es ist Nichts oder Alles im Leben wunderbar”³⁷). La misma opinión expresa a continuación Marder, después de haber sido también hechizado por Rosalinde el amor es para él una suerte de ciencia secreta y sólo los iniciados alcanzan a comprender su poder para iluminar el mundo con renovada energía. En los tropos de Marder se entrecruzan el erudito y el numismático, pero desde su sombría perspectiva no hace sino incidir en lo que Altis celebra con alegre irreverencia y repite cuando se sirve otra vez del ventrilocuismo para dirigirse a Emil a través de una jarra de vino: “Ein Rausch ist göttlicher und poetischer Natur, und nur die freudlose Gleichgültigkeit ist nüchtern, und die Spießbürgerprosa betrinkt sich nie”.³⁸ La presencia de Altis y Marder configura un mundo de sensaciones desconocido para Emil, así como la promesa de acceder a la vertiente mágica de la existencia transgrediendo la estrecha línea de comportamiento que marca la vida burguesa, empecinada negadora de lo extraordinario. El efecto mágico del amor no tarda en revelarse cuando Emil es seducido por la imagen de Rosalinde. Pero para su desgracia existe otra posible realización de lo extraordinario con la que no ha contado, el azar. Esa misma noche Emil se dirige sonámbulo a la habitación de Rosalinde y se introduce en su cama. Mientras está sonámbulo el mundo se le muestra transfigurado en una realidad mágica; los animales se dirigen a él para celebrar su noche de bodas y hasta cree ver a la misma Rosalinde guiándole hasta su cuarto, una vez ambos recuperan la conciencia en el dormitorio de Rosalinde lo mágico se revela en su dimensión terrorífica. Durante los siguientes días Emil debe enfrentarse a las consecuencias de lo sucedido, Rosalinde ha quedado embarazada y le exige que se case con ella aunque no le oculta su desprecio. Pero además otro pequeño prodigio se opera en su interior, Emil descubre que está sinceramente enamorado de Rosalinde. Todo le anima pues a acelerar la celebración de la boda, que coincide además con los deseos de su padre. Éste, por otra parte, se muestra como idóneo representante de la existencia burguesa en su total insensibilidad hacia lo extraordinario. Lo único relevante a su parecer es que una casualidad ha querido convertir en realidad lo que no era si no su más anhelado deseo, el matrimonio de Emil y Rosalinde significa para él sólo la preservación del orden conocido a través de su más sólida institución.

³⁷ *Ibidem*, p. 56.

³⁸ *Ibidem*, p. 74.

Altis y Marder se encargarán de que la boda sea todo lo contrario a una convencional ceremonia burguesa. Hasta que se presentan disfrazados de magos orientales la velada transcurre abúlica para los comensales, la tensión entre la pareja se transmite a todos los presentes y la fiesta languidece. La aparición de los magos es bienvenida porque interrumpe el aburrimiento imperante, su juego de sombras y voces recupera la magia de la noche sugiriendo una vez más la ilusión de lo extraordinario. Pero el ritual burgués no está dispuesto a aceptar cualquier tipo de alteración y su tolerancia cesa cuando la burla hacia Emil se vuelve ofensiva. Altis y Marder desaparecen habiendo logrado su propósito de arruinar la celebración, suplantando al cochero y al mozo de Emil y raptan a la pareja. La frenética carrera del coche hacia un destino desconocido se convierte para sus ocupantes en una escena de pesadilla, Altis imita la voz de Emil para ofender a Rosalinde en el momento más desesperado y no dejarle otra alternativa que saltar del coche, lo extraordinario vuelve a manifestarse aquí como lo espantoso-grotesco. El Emil que exhorta a Rosalinde para que no se deje engañar por lo que ve y oye no ha aprendido todavía la lección que al lector ya le ha quedado clara; es en el efecto de la ilusión y no en su causa donde radica el poder de la magia. El viaje fantasmal concluye por fin en el cementerio, Emil trata en vano de librarse de sus perseguidores sorteando un laberinto de tumbas, pero cuando éstos le alcanzan parecen perder interés en el objeto de su venganza. En lugar de ello Marder es víctima del éxtasis que le inspira la fuerza de los elementos naturales y se vuelve hacia el cielo para interrogarle por qué razón, pese a que lo fabuloso se esconde en cada rincón de la naturaleza, el tedio y la abulia se imponen en la vida de los hombres. En un gesto de suprema irreverencia pide a Altis que finja con su vientre la voz del todopoderoso y responda sus interrogantes. Le pide por lo tanto provocar otra vez el engaño del prodigio para obtener una ilusión de verdad (“Der Mensch täuscht sich ja gar zu gern selbst, und erbaut sich an selbst bereiteter Täuschung”³⁹). Pero el engaño incurre ya en un pecado de *hybris*, pues si en la boda Altis y Marder habían trastocado las más elementales normas sociales de comportamiento ahora su burla alcanza una dimensión trascendental. Altis no alcanza a responder la pregunta “Warum, lieber Gott, sind wir armen Teufel nicht interessanter?”⁴⁰ porque ambos son fulminados antes por un rayo. Si el rayo es la respuesta de un poder superior o una fortuita intervención del azar es, como ya se mencionó, una cuestión que permanece abierta. La primera hipótesis

³⁹ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 149.

parece probable teniendo en cuenta que una personalidad fuertemente religiosa como la de Mundt no podía dudar a la hora de tomar partido entre el talante descreído de Altis y Marder y el ingenuo estudiante de teología.⁴¹ Pero también es cierto, que, si bien Emil salva la vida en el percance, termina perdiendo la razón y no gozará ya nunca de una existencia dichosa con Rosalinde. La muerte de Altis y Marder puede acaso considerarse un desmentido a su propósito de descubrir la magia de la vida violentando la paz de la existencia ordinaria, pero no encierra una satisfactoria resolución de la tensión interna que anima la idea central. El interrogante sobre el sentido auténtico de la magia de la vida y el modo adecuado de alcanzarla permanece abierto y no obtiene respuesta hasta que se produce el giro final de la historia con el nacimiento del niño. Su extraordinario parecido con el padre hace que Emil crea reconocerse a sí mismo tal y como era de niño y su sola visión sirve para que recupere en parte la conciencia y serenidad.

Indem er sich wieder als Kind, als harmlosspielende Erscheinung zu sehen glaubte, wurde sein Wahnsinn sich in dem ihm so sehr gleichenden Kinde gewissermaßen selbst gegenständlich, und erhellte sich allmähig. Lächelnd über dies letzte Wunder des Lebens, daß, als alles Dasseins Resultat, der Mensch wieder zum gotthingegebenen Kinde wird, schlummerte er endlich, seiner an ihm zehrenden Krankheit unterliegend, ruhig zum Todeschlaf ein.⁴²

Emil alcanza a ver en el rostro de su hijo poco antes de morir la última y definitiva manifestación de la magia en la vida que, como se deduce de la narración, no se esconde ni en lo sobrenatural ni en la destrucción de lo ordinario, sino en el ciclo natural de las cosas. Reconociéndose en el niño Emil reconoce la validez de esta verdad elemental que se mantiene cuando ilusiones y trucos ya se han esfumado, una verdad que el mismo Emil hubiera podido acaso disfrutar si se hubiera cumplido lo que desde un principio le estaba deparado. Desmintiendo nuestra primera apreciación sobre la ausencia de relevancia estructural del reconocimiento en la construcción de la trama episódica, la anagnórisis recoge en el giro final de la historia todo su sentido y merece por ello ser considerado su verdadera *Pointe*. Con él se alcanza “die Beleuchtung, die ein grelles, wunderliches Licht erweckt”, tal y como Mundt la veía realizada en los relatos de Tieck. Asimismo, podemos emplazar retrospectivamente el

⁴¹ Lo cual no descarta tampoco la primera posibilidad, como demuestra el relativismo moral en el que desemboca *Moderne Lebenswirren*. El escaso interés despertado por la obra ficcional de Mundt va parejo a la escasez de bibliografía crítica.

⁴² Theodor Mundt, *Charaktere und Situationen*, vol. 2, op. cit., pp. 152-153.

Wendepunkt allí donde se marca la inflexión de la historia hacia este descubrimiento, en el encuentro entre Emil y Rosalinde. La aparición de Rosalinde implica la irrupción del amor en la vida de Emil como vía adecuada para el descubrimiento de lo maravilloso. El sustrato conceptual en que se basa la unidad del relato nos permite así refractar la estructura del modelo ideal en los dos momentos que apuntan a su solución.

El prodigio no se realiza al margen de la sociedad burguesa si no en su mismo seno, entendido como el ciclo natural de la vida pierde su dimensión telúrica y transgresora, pasa de ser excepcional a cotidiano y se perpetúa en el interior de la institución burguesa. Lo milagroso termina siendo equiparado a lo maravilloso y concluye en una celebración de los dones de la naturaleza más propia de la literatura idílica. La *Novelle* acaba pues haciendo del suceso inaudito norma habitual privándole así del carácter de amenaza con que se presenta en los relatos de Kleist y Hoffmann. Ulrich Eisenbeiß resume la concepción de lo extraordinario que se impone con la *Biedermeierzeit* afirmando que "...die Theorie der Restaurationszeit (macht) den Versuch, das Wunderbare zu versittlichen; von der spielerisch-ironischen, dem delectare dienenden Verwendung des Wunderbaren ist ebensowenig mehr die Rede wie von der in der Romantik vielfach anzutreffenden rein dämonischen Variante".⁴³ Precisamente las dos acepciones descartadas, la lúdica-festiva y la demoníaca, son las que a su modo representan Altis y Marder y acaban siendo derrotadas por una "Versittlichung des Wunderbaren". *Lebensmagie* no refleja todavía de manera directa esta versión domesticada de lo fantástico tal y como se presenta en la *Idyllnovelle*, pero sí el proceso de su imposición. En ello resulta también altamente representativa de las contradicciones teóricas que caracterizan tanto a su autor como a toda su generación.⁴⁴ Devolviendo lo extraordinario a lo ordinario, lo milagroso a lo natural y lo excepcional a lo cotidiano *Lebensmagie* pone de manifiesto la inversión del tópico preceptivo del *unerhörte Ereignis* que prevalecerá con la literatura de la restauración. Lo singular en el caso de Mundt es que esa inversión se hace posible al haber

⁴³ Ulrich Eisenbeiß, *Das Idyllische in der Novelle der Biedermeierzeit*, op. cit., p. 78. Para Eisenbeiß también la teoría de Tieck se engloba en la domesticación de lo *wunderbar*, teniendo en cuenta que lo fabuloso de su *Wendepunkt* no se desprende del acontecimiento mismo, sino de las circunstancias que llevan al personaje /lector a verlo como tal (p. 80).

⁴⁴ Werner Hahl duda incluso de que los *Jungdeutschen* tuvieran clara conciencia del dilema entre prurito esteticista y conciencia social en el que habitualmente se emplaza a la generación (Werner Hahl, *Reflexion und Erzählung*, op. cit., p. 156).

suplantado en el centro de su estructura el "acontecimiento extraordinario" por la "idea actual". El suceso conserva siempre algo de irreducible cuando (como sucede sobre todo de forma paradigmática en las narraciones de Kleist) se presenta como abrupta manifestación del destino, como cancelación de las reglas de explicación vigentes. Al sustituir en el punto central de la Novelle el acontecimiento por un elemento discursivo al que se supeditan todos los demás componentes del relato, y convertir el desarrollo de la narración en desarrollo de esa cuestión, la respuesta final al interrogante planteado conllevará inevitablemente la restitución del orden conocido. La estructura circular de Mundt es la mejor prueba de que la *Diskussionsnovelle* termina alcanzando por otros medios la misma armonización a la que aspirará ya explícitamente el realismo burgués.

Anexo: Lo maravilloso-cotidiano. *Die drei Schmiede ihres Schicksals*

La celebración de lo maravilloso en lo cotidiano con que se cierra el desarrollo de la Novelle contiene una completa revalorización del suceso que se opone a los postulados generales del romanticismo. Ni lo excepcional ni lo único son portadores en sí mismos de un valor superior, sino que el auténtico prodigio debe corroborarse en la eterna preservación del orden natural en lo insignificante. Al formular la idea central de la Novelle en estos términos resulta inevitable pensar de inmediato en un texto de 1852 que con mayor o menor razón terminó adquiriendo valor de auténtico manifiesto del espíritu *Biedermeier*, el prólogo de Adalbert Stifter a sus *Bunte Steine*.⁴⁵ Como es sabido, el autor reivindica en estas páginas una inversión en la jerarquía tradicional de los grandes temas de la literatura. Stifter comienza reconociendo sus propias limitaciones como autor frente al quehacer de los grandes poetas, pero acto seguido contradice en cierta medida esa modestia al considerar que nada hay en realidad tan trascendental como lo insignificante. La ley general por la que se rige tanto la naturaleza física como los afectos del hombre, la ley de la perpetuación que precisa el constante equilibrio y la armonía entre sus partes, sólo es perceptible al observador en el registro de lo nimio-cotidiano. Por contra, el suceso excepcional, la catástrofe, es el mero resultado de una disrupción, no alumbra el funcionamiento de la ley general y en

⁴⁵ Adalbert Stifter, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Alfred Doppler y Wolfgang Frühwald (eds.), vol. 2.2, *Bunte Steine*, Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Colonia, Mainz, 1982.

consecuencia carece de valor intrínseco. Stifter resalta el paralelismo entre lo que sucede en la naturaleza exterior y la interior, y no deja de ser interesante que se detenga en el ejemplo de la tormenta como suceso calamitoso falto de interés: "das prächtig einherzende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt...".⁴⁶ A este fenómeno opone imágenes que ensalzan el ciclo perpetuo e inalterable de la naturaleza: "...das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels...".⁴⁷ La coincidencia con el relato de Mundt en este punto es absoluta. Al dejarse deslumbrar por el ímpetu arrollador de los elementos Marder confunde la verdadera manifestación de lo extraordinario o al menos confunde el sentido literal del término extra-ordinario con su connotación valorativa. La tormenta puede suponer un hecho excepcional y calamitoso en sus consecuencias pero no es desde luego la revelación de un orden trascendente sino, muy al contrario, la evidencia de su momentánea disfunción. Del mismo modo, una vida dictada por la sencillez y el hábito tiene más posibilidades de descubrir los secretos de la naturaleza que otra marcada por lo desmedido o lo inaudito:

...mächtige Bewegungen des Gemüthes furchtbar einherrollenden Zorn die Begier nach Rache den entzündeten Geist, der nach Thätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind, wie Stürme feuerspeiende Berge Erdbeben.⁴⁸

Como se ve, las reflexiones de Stifter implican un replanteamiento crítico del acontecimiento como elemento de interés poético que cuestiona en buena medida un principio elemental de nuestro modelo genérico. No necesita ponerse de relieve un momento excepcional de la realidad para que merezca la atención del escritor, es más, tales instantes no son en realidad portadores de un sentido especial porque no están vinculados a la ley general que atraviesa toda la creación, al primer principio de la naturaleza que anima también el alma humana y que Stifter que considera "das einzige Erhaltende und nie Endende".⁴⁹ La confusión en la que el hombre ha incurrido se explica en parte porque nuestra percepción sólo es capaz de registrar lo individual y pierde por ello de vista la totalidad que forma el conjunto de lo existente dejándose deslumbrar por la excepción, por la anomalía. En su lugar, la atención del artista debe

⁴⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 13.

concentrarse en el suceso "normal", el que pasa normalmente desapercibido debido tanto a su mediana importancia como a su reiteración:

Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sie auch in der Kunst sind, so sind es doch hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfassern des Baumes des Lebens.⁵⁰

El procedimiento del escritor se compara al del científico, que sólo a partir de la medición repetida de incontables sucesos regulares puede alcanzar la constatación de una ley general. Pero, dado que la mirada del creador no puede aspirar a la ubicuidad divina, debe discriminar un suceso en el que se volcará su atención para demostrar el vínculo que lo une a esa ley universal de la que sólo es una manifestación. Como se ve, el juicio antecede a la observación en un círculo cerrado difícil de superar, porque al escoger un elemento aislado que le remita a la ley universal el artista ya presupone su idoneidad para tal inferencia.

Con independencia del grado en que los relatos de *Bunte Steine* pueden efectivamente considerarse la realización de este programa, no podemos pasar por alto su cuestionamiento de una poética de lo excepcional por sus implicaciones para la pervivencia del modelo genérico durante el realismo. Tal y como se esbozan en este texto el horizonte y los retos del creador, ninguna forma parece menos apropiada para su satisfactorio cumplimiento que la del modelo ideal de la *Novelle*. Pero el desprecio por el acontecimiento excepcional no conlleva tanto el desmentido del modelo genérico como el de una determinada acepción del mismo representado de forma paradigmática en el *Michael Kohlhaas*. En realidad, mientras descarta la relevancia de lo inaudito, Stifter no hace sino subrayar la necesidad de concentrar la atención en el hecho individual y cotidiano, en la unidad esencial a la que remite el tejido completo de la realidad. Este punto de partida tiene una importancia de primer orden para comprender el modo en que debe ser proyectado el modelo genérico en el dilatado periodo que media desde la época de *Biedermeier* hasta al realismo. El caso de Mundt ya nos ha mostrado que la forma esencial del modelo no necesita construirse sobre un sólo suceso unitario, el desarrollo de la tesis central sobre la que gira la narración no

⁵⁰ *Ibidem*, p. 14.

hace sino justificar esa renuncia a la centralidad del acontecimiento cuando se demuestra que es en la simple vida cotidiana donde se verifica el prodigio. El prólogo de Stifter no es desde luego el único elogio explícito de la normalidad y más adelante tendremos ocasión de comprobarlo a propósito del relato-marco en las *Züricher Novellen* de Keller.

Por el momento, y para ilustrar de qué modo el relato de Mundt preconiza, si no en su forma, sí en su argumentos, la acepción de lo extraordinario que va a prevalecer en la narrativa posterior, puede resultar ilustrativo detenernos un momento en un narración de Stifter anterior a *Bunte Steine*. Se trata de *Die drei Schmiede ihres Schicksals*,⁵¹ relato que guarda con el Mundt claras similitudes temáticas y en el que se ha querido ver de hecho un acercamiento parcial al motivo que nos ocupa.⁵² La Novelle no refiere un caso de embarazo inconsciente aunque sí las circunstancias que hubieran podido conducir al mismo. Lo primero que llama la atención en el relato es la clara voluntad de emular el espíritu de la *novella* italiana. El texto es introducido por un relato-marco conversacional en el que varios hombres discuten la controvertida idea a la que se refiere el título, es decir, si verdaderamente puede llegar el hombre a ser forjador de su destino. Frente a las profundas disquisiciones de los contertulios un hombre prefiere, en lugar de decantarse por una u otra opinión, contar una larga historia que el narrador recupera para el lector. Dos amigos se han mantenido unidos por un vínculo más fuerte que el de cualquier lazo convencional. Abandonados de cualquier otra relación con el mundo crecen decididos a mantenerse por encima de las circunstancias, a ser los únicos forjadores de su destino. Uno de ellos, Erwin, decide llevar sin embargo su empeño más lejos y parte a Tejas para fundar una colonia donde hacer realidad sus ideales de autarquía. Es allí donde, llevando una extravagante existencia de austeridad y retiro, recibe una sorprendente invitación de boda de su amigo Leander. Erwin acude a la boda movido sobre todo por la curiosidad de saber cómo ha podido su viejo amigo apartarse de la máxima vital que compartían. En el transcurso de la noche que pasa alojado en la mansión de Leander tiene lugar un suceso que a punto está de convertirse en catástrofe. En mitad de la noche Erwin despierta y descubre durmiendo en su

⁵¹ Adalbert Stifter, *Werke und Briefe, Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Alfred Doppler y Wolfgang Frühwald (eds.), vol. 3.1, *Erzählungen*, Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Colonia, Mainz, pp. 43-75.

⁵² Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., p. 215.

mismo lecho a Rosalie, otra invitada de la boda, que se ha introducido en su habitación en estado de sonambulismo. Aunque en esta ocasión no existe contacto entre ambos, se produce un momento de angustia debido a que nadie puede verla salir del cuarto sin que se produzca el escándalo. Pero la pareja se sobrepone y, tras prometerse guardar secreto sobre los sucedido, se separa. El escándalo no puede evitarse sin embargo a la mañana siguiente, cuando en la mansión comienza a correr el rumor de que se ha visto una figura fantasmal saliendo de la habitación de Erwin y entrando en la de Rosalie. Y así, Erwin termina batiéndose en duelo contra otro comensal para defender el honor de Rosalie de la mujer. El desenlace fatídico es evitado por la intervención de Leander, que restituye la armonía inicial.

En principio el enredo ha servido para demostrar la inevitable incursión del azar en los asuntos humanos y con ello para dar la razón a Leander contra Erwin cuando el primero afirmaba, desmintiendo su ideal de la juventud, la imposibilidad de mantener un control absoluto de la propia existencia. Aunque Erwin parece negarse a aceptar la evidencia abandonando precipitadamente la boda, el rápido desenlace del relato da cuenta de cómo también él acata la injerencia del azar: finalmente se casa con Rosalie y con ella regresa a su casa de Tejas decidido a atemperar su imposible programa de austeridad y retiro. La fórmula por la que termina abogando el relato es de compromiso: "...sie sind sehr gute Freunde, und schmieden bis auf den heutigen Tag, nur daß das Eisen, welches sie nehmen, nicht mehr so spröde ist, sondern sie lassen den Zufall gelten, aber sich nicht von ihm beherrchen".⁵³ El control sobre el curso de la propia vida sólo resulta posible si se cede un margen a la posible irrupción del azar. Pero este reconocimiento de la entidad del azar esta muy lejos de contradecir las ideas contenidas en el prólogo a *Bunte Steine*. El azar se subsime antes bien a leyes fundamentales de la existencia como una variable más a tener en cuenta. Recordemos que en el texto de 1852 Stifer reconoce que sólo la divinidad es capaz de alcanzar una mirada de conjunto sobre la creación, el hombre está expuesto al error y ello equivale a decir al azar, a la incógnita. Como en Mundt, se muestra la doble apariencia de las cosas desde su aspecto más inocuo y tranquilizador: la vida puede manifestarse a menudo como algo fantástico e incomprensible, es necesario comprender las leyes

⁵³ Adalbert Stifter, *Werke und Briefe, Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, vol. 3.1, op. cit., p. 75.

profundas que rigen las causas naturales y humanas para vislumbrar tras la apariencia aquellos principios generales en cuya inmutabilidad se da realmente el prodigio.

En su planteamiento del motivo del sonambulismo la narración de Stifter se acerca más a la Novelle de Ludwig que a la de Mundt: además de ser la mujer y no el hombre quien padece un trastorno del sueño y se introduce en la cama equivocada, existe una suerte de superstición que precede al suceso dotándole de un aura especial. En el relato de Stifter la leyenda de la "weiße Frau" se reduce a una mención breve pero no por ello menos significativa. La mañana que sigue a su encuentro con Rosalie, Erwin averigua que, de acuerdo con las habladorías, la habitación donde ha dormido es frecuentada por una aparición fantasmal femenina. El comentario produce una divergencia de opinión entre los contertulios que dan crédito a tales apariciones y quienes las niegan. La conversación recuerda vivamente a una situación similar en las *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, donde un círculo de aristócratas intercambia historias que rondan la temática sobrenatural, lo que termina también en un debate sobre la credibilidad que merecen tales fenómenos.⁵⁴ Goethe se esmera en subrayar el carácter abierto de esa discusión renunciando a dar una interpretación concluyente de las historias. Es más, para potenciar la ambigüedad de la disputa, traslada también lo incomprensible-inaudito de las narraciones al marco conversacional: sin causa aparente se rompe un mueble de la habitación que ocupa el grupo protagonista, exactamente en el mismo momento en que lo hace en distinto lugar otro mueble hecho de la misma madera. El lector terminará recibiendo una interpretación tan poco unívoca de este suceso como de los relatos que intercambian los personajes y la colección de Goethe concluye con una auténtica apoteosis de la indeterminación, el *Märchen*. La representación de lo inaudito en la Novelle de Stifter se sitúa en las antípodas de este tratamiento. La breve conversación sobre el tema es cortada en seco por un criado que asegura haber visto esa misma noche un fantasma saliendo del cuarto de Erwin y entrando en la de Rosalie. El comentario equivale como es obvio a una denuncia del suceso en su interpretación más mundana: lo inexplicable es automáticamente convertido en un suceso que puede provocar escándalo, pero no sorpresa. En Kleist o Hoffmann este automatismo interpretativo era reservado a los

⁵⁴ Johann, Wolfgang Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Münchner Ausgabe, vol. 4.1, Reiner Wild (ed.), Carl Hanser, Munich, pp. 436-518.

personajes hostiles, el padre de la marquesa y el del conde. Aunque el texto de Stifter mantiene cierta distancia respecto a la alta sociedad de convidados que difunden el rumor del suceso, lo cierto es que en buena medida se pliega a sus mismas pautas perceptivas. La ambigüedad ha sido desterrada de antemano, desde el principio sabemos que el percance se debe sólo a una caprichosa casualidad. Pero además, la relación entre lo que se sabe sin atisbo de duda que en efecto ha sucedido y lo que los invitados dan lógicamente por supuesto e interpretan se da a entender desde una mirada claramente irónica. No puede pasarse por alto que lo que está en juego es la filosofía vital de Erwin, su fe ciega en el poder organizador de los sucesos que de pronto ha sido puesto en jaque por un inesperado encadenamiento de circunstancias. Lo que en la Novelle de Kleist provocaba un cisma trágico entre mundo y sujeto es contemplado aquí desde un tamiz irónico, subrayado cuando en el desenlace se muestra cómo la vehemencia de Erwin sólo termina conduciéndole a la aceptación de lo ineludible. Ironía y univocidad se implican mutuamente en el desarrollo del relato, la primera presupone la segunda en el lector para poder proyectar una visión reconocible y no problemática de lo ocurrido.

Reducido a su argumento el relato de Stifter no pasa de ser una simple anécdota. El episodio de la mujer sonámbula no puede dejar de recordar en su desarrollo al relato licencioso o a la comedia de enredo. Con todo, el autor tiene mucho cuidado en subrayar la dimensión moral de la historia y ello no tanto porque el comportamiento de sus personajes sea a la postre irreprochable, como porque la historia se adecua perfectamente a la función didactizante que le asigna el relato-marco. Su función no es otra que mostrar cómo ni la postura radical que acompaña al proyecto de una vida prediseñada en Lerwin ni la abdicación frente al curso ingobernable del azar son actitudes sostenibles. El compromiso entre los extremos, la mesura y el sentido común terminan imponiendo su razón y conceden así la respuesta definitiva a la cuestión introducida en el relato-marco. El final de la Novelle es sólo en apariencia abierto si tenemos en cuenta que ni se conoce el juicio de los otros interlocutores sobre el relato ni se da un veredicto definitivo a la cuestión en litigio. Pero la coherencia entre los elementos del relato es absoluta y deja escaso lugar a dudas sobre la posición que el texto da a entender respecto a su asunto principal. La proyección del modelo genérico sobre el relato de Stifter demuestra que su realización se produce en un doble sentido.

La anécdota de la mujer sonámbulo es el suceso central que confiere unidad al conjunto, su irrupción en el cuarto de Erwin marca el punto de inflexión de la trama, que se precipita hacia el desastre hasta que la interrupción del duelo por Leander imprime el giro resolutorio a la historia. Por otra parte, la Novelle se estructura en torno al desarrollo de una idea central planteada directamente en el relato-marco que se ejemplifica en el relato interior, es llevada a su punto crítico en la irrupción el caos durante la boda y alcanza su solución definitiva con el giro final de la *Pointe*. En esta variante la realización del modelo ideal se aproxima a la efectuada en el relato de Mundt. Se comprueba cómo acontecimiento central e idea central desempeñan una función análoga en la estructura del modelo, ambos pueden darse de forma alternativa o simultánea, lo que desde luego no significa que su efecto sea equiparable. En *Die drei Schmiede ihres Schicksals* se verifica una realización del modelo genérico ideal que nos remite a un tiempo al reflejo mayoritario que realiza de ese modelo la narrativa inmediatamente anterior y al que se va a imponer de forma mayoritaria durante los siguientes decenios.

V. MARIA:
EL RELATO COMO ACOTACIÓN

Si el tópico de la crítica normativa reza que la Novelle es la elaboración artística de una anécdota, en pocos casos se da la posibilidad de constatar el proceso de dicha elaboración como en el relato de Otto Ludwig. Ludwig escribió *Maria* en 1843, coincidiendo con su traslado de Leipzig a Dresden y con el inicio de una nueva etapa creativa. En el prefacio a su edición del primer tomo de las obras completas, Hans Heinrich Borchardt¹ comenta una carta de Ludwig a su amigo Weitzner, en la que explica cómo una anécdota que éste le diera a conocer tiempo atrás está en el origen su última Novelle.² Aunque el contenido íntegro de la anécdota se desconoce,³ Ludwig la parafrasea con suficiente exactitud como para dar una idea cabal de su argumento. Un comerciante de lienzos hace noche en una fonda donde la hija del posadero acaba de fallecer y es velada. No habiendo otra habitación libre en la casa, el comerciante debe compartirla con el cadáver, de noche, la sensualidad que desprende el cuerpo le empujará a un acto de necrofilia. Tras la marcha del comerciante y justo antes de ser sepultado, el cuerpo recupera la vida y no tarda en descubrirse que la mujer se encuentra en estado. Tiempo más tarde el comerciante volverá a pasar por la fonda, al encontrar a la mujer viva dará a conocer su paternidad y terminará desposándola. Sabemos que Weitzner se mostraba escéptico acerca de la posibilidad de convertir la anécdota en un texto artístico y trató de disuadir a Ludwig de su empresa. Éste sin

¹ Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol 1, *Erzählungen*, Hans Heinrich Borchardt (ed.), Günther Müller, Leipzig, 1912.

² La aparición póstuma de la Novelle produjo una animada discusión sobre sus fuentes. Ver, además del ya citado artículo de Richard Maria Werner sobre las fuentes de *Die Marquise* ("Kleists Novelle *Die Marquise von O...*", op. cit.), los artículos aparecidos en *Euphorion* de Richard M. Meyer ("Otto Ludwigs *Maria*", num. 7, 1900, pp. 104-112), Ernst Feise ("Zur Quellenfrage von Otto Ludwigs Roman *Zwischen Himmel und Erde* und seiner Novelle *Maria*", num. 14, 1907, pp. 778-783), R. Bode ("Zur Quelle der *Maria* von Otto Ludwig", num. 16, 1909, pp.166-178), Gaston Raphael ("Nochmals zur Quelle der *Maria*", num. 18, 1911, pp.167-170) y Karl Reuchel ("Otto Ludwigs *Maria*", num. 24, 1922, pp. 654-658). Este último es el único que señala una más que probable inspiración en *Das Gelübde* partiendo de la poderosa influencia de Hoffmann sobre el joven Ludwig.

³ R. Bode ("Zur Quelle der *Maria* von Otto Ludwig" op. cit., p. 167-170), señaló como posible origen la anécdota anónima *Gerettete Unschuld*, aparecida en 1798 en el *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, y que Bode reproduce en su artículo.

embargo veía un potencial interés en las implicaciones psicológicas del argumento: “Ich sah erst nur das psychologische Interesse an diesem Stoff; die Geschichte als mögliche darzustellen, war die Aufgabe, und zwar eine bedeutende für den Erzähler; ein eigentlich ästhetisches Interesse konnte neben jenem gar nicht zur Möglichkeit kommen”.⁴ Dichas implicaciones se centrarían sobre todo en el caso de una mujer obligada a asumir la maternidad sin haber conocido el sexo y convertida en madre antes de ser mujer, un suceso inaudito que permitía llevar al extremo el conflicto entre instinto y espíritu que recorre toda la obra de Ludwig.⁵

Pese al talante restaurador y pedagógico que recubre la Novelle, el carácter escandaloso de la anécdota impidió que se publicara en las revistas de la época, regidas por el gusto pequeño-burgués y la preservación de las buenas costumbres, y no vería la imprenta hasta su aparición dentro de la edición de las obras completas por Adolf Stern en 1891. Sin embargo, Ludwig tenía un alto concepto de su creación y consideraba *Maria* como el mejor exponente de su etapa de juventud, además de como un digno representante del género: “Eine Novelle *Marie*, das beste, was ich bisher gemacht, welches dem Ideal, was ich von einer Novelle habe, am Nächsten kommt, in welcher aber die ärgste Klippe dem *laufenden Geschmack* entgegengeht, will drum niemand drucken,...”.⁶ El testimonio resulta tanto más relevante por el contexto en el que se produce. En plenos años cuarenta, la producción de Novellen alcanza cuotas máximas en el mercado editorial y su divulgación a través de los almanaques y las publicaciones periódicas la convierte en vehículo habitual de formación literaria para la incipiente clase media. Al mismo tiempo, y en virtud de su inabarcable expansión, carece de cualquier signo distintivo frente a otras formas narrativas. Pese al teórico magisterio que Ludwig Tieck ejerce sobre el género y a las connotaciones de prestigio que conserva frente a otras

⁴ Otto Ludwig, Carta a Weitzner de comienzos de 1844, *Hauskalender 1843*, citado en el prólogo de Hans Heinrich Borchardt a *Maria*, en Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol. 1, op. cit., p. XXXIX.

⁵ Ernst Feise (“Zur Quellenfrage von Otto Ludwigs Roman *Zwischen Himmel und Erde*” und seiner Novelle *Maria*”, op. cit.) añade a las fuentes ya mencionadas por otros autores la del mismo Weitzner y llama la atención sobre un relato que éste recoge en sus *Skizzen, Josephine. Nach Cervantes und St. Florian*, título que hace referencia a la nouvelle *La force du sang* de Madame de Gomez incluida en *Les Journées amusantes*, donde como ya mencionamos se versiona la narración de Cervantes. Son interesantes las coincidencias que Feise establece entre el texto de Weitzner y *Maria*, porque se refiere a elementos que están ya presentes en Cervantes: entre ellos figuran la carta con la que el padre trata de persuadir al hijo de que regrese a casa para casarse y el uso de imágenes pictóricas en la resolución de la historia (en Cervantes la imagen de la mujer poco agraciada con la que Rodolfo es persuadido).

⁶ Otto Ludwig, Carta a Schaler, 29, Julio 1844, *Hauskalender 1843*, citado en el prólogo de Hans Heinrich Borchardt a *Maria*, en Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol. 1, op. cit., p. XLIII.

formas en prosa, el término *Novelle* es aplicado en la mayoría de los casos como sinónimo de *Erzählung* o *Roman*. Y, sin embargo, frente a esta realidad editorial y cultural, Ludwig representa un caso más en la figuración de un género ideal, en la distinción tajante entre el uso corriente que recibe el término *Novelle* en su circulación cotidiana y su acepción como género narrativo con un alto grado de exigencia. Ludwig no hace una definición explícita del género, pero tanto sus escritos teóricos como su realización concreta en *Maria* permiten colegir qué modelo tenía del mismo, un modelo ajustado a los presupuestos estéticos del realismo poético y concebido como síntesis de lo épico y lo dramático.

5. 1. El relato ilustrativo.

5. 1. 1. La narración escénica

Durante una velada festiva el joven Eiserner conoce a las dos hijas del pastor de Marlinde, la sensual Julie y la virginal Marie. En el transcurso de la noche una mujer se introduce sonámbula en su cama. Eiserner no llega a identificarla, pero está convencido de que sólo pudo tratarse de Julie y se muestra dispuesto a ofrecerle matrimonio pese a que pronto debe admitir que sus sentimientos se inclinan hacia su hermana. El dilema parece aclararse cuando Eiserner descubre que quien realmente le visitó sonámbula fue Marie. Pero un malentendido le hará creer erróneamente que ésta ha fallecido y, abatido, abandona repentinamente todo para marchar a América. Entretanto Marie se da cuenta de que está embazada sin poder entender la causa, lo que le acarrea la ira de su padre y el ser expulsada de casa. En su nuevo hogar dará a luz a su hijo y vivirá en retiro hasta que años más tarde el regreso de Eiserner permita aclarar lo sucedido y propicia la reconciliación familiar y el matrimonio de la pareja. La convención rige el tratamiento del tiempo en la *Novelle* de Ludwig. El relato sigue el orden lineal de los tres años que abarca la historia desde la primera llegada de Eiserner a Marlinde hasta su regreso final. El primer libro abarca varias semanas, desde la velada en casa del pastor hasta la aparente muerte de Marie. En el segundo se da cuenta de lo sucedido desde la expulsión de Marie hasta la muerte de su hijo adoptivo Johannes varios años después. Por último, el libro tercero concentra la acción en una sola jornada desde el regreso de Eiserner

hasta el reencuentro final. Esta disposición de la extensión temporal revela ya una estructura en forma de tríptico invertido donde el peso del relato reposa antes al comienzo y al final de la obra que en el centro, una disposición que el análisis del relato no dejará de corroborar.

Convencional en la forma de exposición la alternancia de sumario y escena, pese a la clara voluntad de dar preeminencia al relato secuencial puesta ya de manifiesto en la escena inicial. Eiserner se despide de su padre en compañía de su amigo, el reputado pintor Ritter. El diálogo irrumpe sin una precia presentación de los personajes pero discurre de tal modo que, gracias tanto a las intervenciones de los personajes, como a las indicaciones del narrador, el lector no tarda en estar en antecedentes de lo que acontece. Ello se debe en no poca medida al carácter estereotipado de los personajes en muchas de sus manifestaciones y a lo previsible de su conducta. Así, en su primera intervención, el padre de Eiserner pone enseguida al descubierto su naturaleza filistea y autoritaria forzosamente opuesta al idealismo inconformista del hijo. Como comerciante de arte, su criterio estético está regido por un pueril utilitarismo, reflejo de una actitud vital que intenta inculcar a Eiserner para que pueda sucederle en el negocio. Eiserner, que posee una sincera devoción por la belleza, no puede dejar de sentirse avergonzado ante un verdadero artista como Ritter. Percatándose del malestar que tiñe la despedida Eiserner dirige un comentario conciliador a su compañero:

Wenn sie ihn genauer kennten, würde Ihre Meinung von ihm eine vorteilhaftere sein. Er ist der beste Mensch und voll Liebe; und sein rauhes, zuweilen tyrannisches Benehmen nur der Ungestün eines redlichen, liebenden Herzens, dem es leider versagt ist, aus der Enge einer beschränkten Lebensansicht herauszugehen.⁷

Las palabras van dirigidas indirectamente a Ritter, pero en realidad tienen en el lector a su verdadero destinatario, quien, de este modo, ve resumida de forma palmaria la figura del personaje en su rasgo más identificativo. Este arranque teatral del relato, que toma prestado de la forma dramática una de sus más repetidas fórmulas, se repite en *Die Heiteretei* y *Zwischen Himmel und Erde*: Por una parte el comienzo abrupto parece querer ganar la atención del lector obviando el prolegómeno introductorio para presentarle directamente ante un cuadro sin motivación aparente. Por la otra, sin embargo, los personajes tardan tan poco en llenar el vacío informativo que parecen

7

Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol.1, op. cit., pp. 178-179.

desmentir ese propósito. Más adelante veremos cómo este planteamiento contradictorio, que revierte finamente en la solución más convencional, es común a muchos de los presupuestos teóricos de Ludwig.

Una vez quedan solos los dos jóvenes, Ritter propone dirigirse al cercano pueblo de Marlinde, lo que lleva la conversación a un famoso cuadro del pintor (*Maria und Magdalene als Mädchen*) y a las dos mujeres que de niñas inspiraron el motivo religioso. El cuadro presenta la figura de Marie como la virgen contrapuesta a la de Julie como Maria Magdalena, en ambas se insinúan embrionariamente los rasgos que aún el tiempo debía formar. “Ihre Zukunft, deren Geist sie träumend und ahnend beschwören, tritt für den ruhigen sichtbar aus ihren Zügen hervor. Denn der Charakter des Menschen ist sein Schicksal”.⁸ Pese a su gran parecido físico las dos niñas representan naturalezas totalmente contrapuestas: inocencia virginal y sensualidad.: “Man sieht, daß jene weiß, was sie wünscht, während dieser der Gedanke noch gar nicht gekommen ist, daß sie noch etwas andere wünschen könnte, als sie als Kind gewünscht hat”.⁹ Los dos compañeros se encaminan a Marlinde deseosos de conocer en persona a las mujeres. Dado que Eiserner es corto de vista, Ritter debe describir con detalle el camino que le conduce a la casa del pastor y de su hija Marie. La descripción se traslada por lo tanto con los personajes y traza un cuadro completo del lugar en el que va a desarrollarse la historia: una vez más se trata de situar al lector en unas coordenadas fijas y bien delimitadas, ni siquiera falta la caseta del jardín en la que de noche Maria visitará a Eiserner.¹⁰ La descripción en movimiento posee además una especial plasticidad que la dota de un gran poder envolvente y adelanta el uso de otras

⁸ *Ibidem*, p. 179.

⁹ *Ibidem*, p. 179.

¹⁰ En el capítulo que Richard Brinkmann dedica a *Zwischen Himmel und Erde* en su clásico trabajo sobre el realismo (Richard Brinkmann, “*Zwischen Himmel und Erde. Die Verwirrung von Objektivität und Subjektivität*”, *Wirklichkeit und Illusion*, Max Niemeyer, Tübingen, 1966, pp. 145-216) destaca también el comienzo *in media res* que da por conocida una realidad preexistente y la detallada descripción inicial del escenario donde se desarrollará la trama. También en *Maria* la correcta visualización del espacio por el lector resulta imprescindible para comprender los sucesos que tendrán lugar durante la primera noche. Donde sin embargo la lectura de Brinkmann se vuelve inviable, al menos en el caso de *Maria*, es en su opinión de que la enumeración de objetos y elementos del paisaje obedece al escepticismo de Ludwig frente a cualquier concepción unitaria de la naturaleza. Para Brinkmann, con las descripciones espaciales de Ludwig culmina la disolución de un sistema ideal que organiza el mundo y se refleja en la obra de arte (“Die Vielfalt dieser Summe der Einzelaspekte macht die Wirklichkeit selbst immer schwerer erfaßbar, ja umso schwerer, je meisterhafter und richtiger die Einzelaspekte gestaltet sind”, *ibidem*, pp. 212-213). La escenificación del lugar de los hechos en *Maria* sólo puede entenderse como un recurso que intensifica tanto la coherencia interna del texto como la síntesis artística del relato que se especifica más adelante.

técnicas pictóricas en el relato.¹¹ Gracias a ella el lector es conducido sin interrupción a la velada en casa del pastor y ya sin interrupción sigue el curso de la escena con Eiserner durante toda la noche. En la entrada de la casa éste ve por vez primera a Marie, quien compone al cuidado de dos niños una imagen bucólica calcada de la aparición de Lotte en el *Werther*. En el diseño de la figura de Marie los recursos dramáticos son también evidentes, primero al presentarla en acción como una celosa y responsable, si bien aún inocente, ama de casa, y luego en las opiniones con que Ritter completa la silueta: “Sie ist geistig noch so wenig Weib, daß die Neigung, die ihre schöne Bildung einflößt, auch nicht das mindeste von der Geschlechtsneigung hat und man sogar ihre körperliche Entwicklung übersieht.”¹² Durante la cena Eiserner se verá tentado por la sensualidad de Julie, pero sin dejar de tener presente a Marie en sus pensamientos y sin que el objeto de su deseo termine de inclinarse por una de las dos. Concluida la velada, y tras retirarse a su cuarto, ese objeto sin embargo se ha decantado ya hacia Julie. La excitación y el insomnio impiden conciliar el sueño a Eiserner y le empujan al jardín, pero su confusión le lleva a introducirse por descuido a su regreso en una habitación equivocada, donde recibe la visita de una silenciosa figura femenina apenas iluminada por la luna. Eiserner, de quien ya se ha subrayado su vista defectuosa, no tiene razón para dudar de que quien se acuesta a su lado es Julie y que es Julie quien se entrega a su abrazo (“ohne Erwidern, aber auch ohne Widerstand”¹³) para abandonar la habitación con la misma discreción con que había llegado.

A la mañana siguiente Eiserner sale temprano al jardín, donde encuentra a Marie trabajando. Le sorprende la extraña inseguridad que delata en contraste con su aplomo de la víspera, así como un súbito enrojecimiento de su cuello (“mehr als gewöhnlich” dice el texto pese a que Eiserner sólo la conoce por la noche anterior). En el dialogo que sigue Marie empieza a mostrar la verdadera dimensión de sus virtudes y Eiserner a comprender quien debería ser el destinatario de sus anhelos. A través de dos criadas de la casa tiene conocimiento de la extraña leyenda del espectro femenino (“die weisse Jungfrau”) que aparece en una ventana del pabellón las noches de luna llena. Los dos

¹¹ William H. McClain (*Between real and Ideal, The course of Otto Ludwig's development as a narrative writer*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963 pp. 30-37) las enumera como ejemplo del lugar clave que ocupa la Novelle en la evolución de Ludwig como narrador. La asunción de técnicas pictóricas y escultóricas en su prosa se debe al contacto con artistas plásticos tras su llegada a Bremen y resulta particularmente clara en los pasajes descriptivos.

¹² Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol. 1, op. cit., p. 182.

¹³ *Ibidem*, p. 189.

amigos se despiden del pastor y el relato deja pasar varias semanas antes de reunirlos otra vez de camino a casa de Breitung, padre de Julie y viejo amigo de Marie. Se produce una secuencia que reaparece de modo recurrente en el texto y es también un préstamo de la forma de presentación dramática: la llegada a la casa es antecedida por una figura que se cruza en el camino de los protagonistas y prepara la atmósfera del encuentro. Toda la larga escena en casa de Breitung tiene por único asunto de conversación a Marie. Eiserner, que ya ha completado su total idealización de la mujer, suma sus juicios a los de su anfitrión (“Marie ist nicht zur Liebe geschaffen, nur zur Verehrung”¹⁴). El amigo de Marie traza un perfil completo de la mujer desde su infancia caracterizando su naturaleza con no pocas dosis de determinismo e imaginaria romántica. Ya de niña manifestó un inusual apego a la luna que parecía alejarla de su realidad más inmediata: hablaba en un lenguaje inventado y mezclaba las sensaciones de los diferentes sentidos, “...so daß sie von Tönen behauptete, sie sähen rot oder blau, und umgekehrt von den Farben, die klängen munter oder traurig”.¹⁵ Lo más significativo sin embargo era su acentuado sonambulismo, del que los médicos aseguraron que sólo se curaría al hacerse mujer. Breitung concluye su retrato refiriendo cómo Marie todavía acude las noches de luna llena al pabellón del jardín y se acuesta en la cama donde dormía de niña. Este dato supone para Eiserner la revelación definitiva de lo sucedido aquella noche, al tiempo que armoniza su experiencia nocturna con el que es su verdadero anhelo, unirse a Marie en matrimonio. Ritter acompaña a Eiserner hasta la casa donde se hospeda y éste pasa la noche en vela antes de encaminarse decidido a casa de Marie. El empeño del relato en no interrumpir la continuidad escénica y seguir acompañando a Eiserner en su itinerario físico y mental, puede de esta manera mantenerse hasta que, ya en la casa del pastor, Eiserner sabe de la muerte de Marie y todo su entusiasmo se vuelve desesperación.

El segundo libro comienza con una larga digresión sobre los peligros del idealismo desaforado en la juventud. Con Eiserner en América la acción se centra en casa del pastor, donde Marie se ha recuperado de su desfallecimiento sólo para descubrir que está embarazada. Sigue una serie encadenada de escenas en las que Marie es repudiada por su padre, por su amigo Breitung y finalmente socorrida y consolada por su viejo

¹⁴ *Ibidem*, p. 202.

¹⁵ *Ibidem*, p. 207.

criado. Poco después de abandonar la casa, Marie tropieza por el camino con Johannes, un niño a punto de ser asesinado por su padre que le implora protección. Tras salvar al pequeño Marie se siente fortalecida con la nueva responsabilidad adquirida, en compañía de Johannes llega a casa de Rosalinde, hermana de su criado, donde iniciará una nueva vida y dará luz a su hijo. El relato se acelera y resume en unos párrafos lo que significan estos años de resignación y espera de algo indeterminado para Marie. El encuentro con Julie, quien tras quedar embarazada la misma noche que Marie había sido también repudiada por su padre, empieza a concretar ese secreto anhelo. En Julie se han ido realizando los rasgos de carácter que apuntaba su incipiente fisiología, una naturaleza libidinosa a la vez que vulgar que, aunque provoca el rechazo de Marie, apela a la transformación que se empieza a producir en ella: Marie ha sido madre antes que mujer, sólo ahora la sensualidad comienza a despertar en ella la curiosidad por lo que le ha sido negado. El recuerdo de Eiserner irá poco a poco ajustándose a la imagen que reclama su incipiente feminidad y resumiendo su anhelo en un ilusorio reencuentro. El segundo libro se cierra, en paralelismo con el primero, con la muerte de Johannes en la cama de Marie tras haber sido incapaz de reincorporarse a su familia natural.

El tercer libro refiere la jornada que sigue al regreso de Eiserner de América. En él se da cuenta de la evolución sufrida con la madurez, que incurre sin embargo en una de las peligrosas consecuencias del exceso de idealismo, el escepticismo como mal vital. La preocupación por ese desencanto lleva a su padre a hacerle regresar, comprendiendo que la felicidad de su hijo debe anteceder a la realización de sus aspiraciones. Tras este sumario introductorio el relato evoluciona hasta su desenlace con un encadenamiento ininterrumpido de secuencias que siguen el periplo de Eiserner. La visita casual a un teatro en Dresden le hace topár con un diletante del arte que insiste en mostrarle una auténtica obra maestra, en el cuadro Eiserner descubre incrédulo los rasgos de Marie. El cuadro se encuentra en perfecta correlación estructural con el lienzo de Ritter que abre la Novelle, si allí se daban ya en potencia los trazos de una naturaleza aún por formar, aquí esos mismo trazos se manifiestan unidos los atributos de una feminidad antes inexistente. Eiserner prosigue su camino y encuentra a un conocido maestro de pintura en cuya compañía visita una iglesia. Conforme Eiserner va corroborando los cambios producidos durante su ausencia las descripciones adquieren un mayor protagonismo en un registro que no omite cierta crítica al espíritu prosaico de la época. Por el maestro

averigua que quien ha adquirido el cuadro no es otro que su propio padre. Al salir de la iglesia tropieza con una figura femenina que parece corresponder en todo al modelo del lienzo. Incapaz de creer contra toda evidencia en la identidad de Marie, Eiserner conversa con ella como con una desconocida, Marie sí le reconoce, pero ni revela su identidad ni la de su hijo. Eiserner se despide de ella y llega a la casa del pastor, allí por fin averigua de boca del padre lo sucedido tras su marcha, de inmediato regresa al encuentro de Marie, donde se produce el reconocimiento y, finalmente, la reconciliación familiar. El uso del retardamiento en el desenlace, otra vez de naturaleza dramática, es llevado aquí casi hasta el paroxismo.

Un resumen de la alternancia escena-sumario nos mostraría un esquema como este:

1. Libro

-Escenas: llegada a la casa del cura, cena, noche Encuentro con Marie. Dialogo sobre la aparición fantasmal (pp. 189-198).

-Sumario: transición (pp. 198-200).

-Escenas en casa de Breitung; diálogos con el matrimonio. Fragmento introspectivo en el parque. Interludio en la posada. Acercamiento a la casa de Marie. Casa de Marie (pp. 200-218).

2.Libro

-Sumario: digresión embarazo (pp. 219-221).

-Escenas de la expulsión: recriminaciones del padre y de Breitung. Auxilio del viejo criado. Abandono de la casa. Rescate de Johannes. Llegada a casa de Rosine (pp. 222-238).

-Sumario: comienzo nueva vida con Johannes y su hijo (pp. 238-240).

-Escena: encuentro con Julie (pp. 240-241).

-Sumario. introspección de Marie (pp. 241-242).

-Escena.: encuentro con la madre de Johannes (pp. 242-243).

-Sumario. introspección Marie (pp. 243).

-Escena: regreso y muerte Johannes (pp. 243-247).

3.Libro

-Sumario: vida en America (pp.248-249).

-Escenas de la reconciliación: descubrimiento del cuadro con Marie. Itinerario errático. Encuentro con el maestro y visita a la iglesia. Primer encuentro con Marie. Visita a la casa del pastor. Encuentro final con Marie (pp. 249-264).

Es evidente la semejanza entre los libros primero y tercero y su común oposición al segundo. Si en este último la alternancia de sumario y escena obedece a la amplitud temporal abarcada, en los otros dos la preeminencia escénica se acerca a la unidad temporal del drama clasicista. Es cierto que en el primer libro encontramos una elipsis de varias semanas que contradice este extremo (después de que Eiserner abandona la casa del pastor), pero lo es también que se trata sólo de un subterfugio para justificar los cambios producidos en casa del pastor con el aparente fallecimiento de Marie. De haber mediado sólo una jornada entre su marcha y su regreso, la súbita muerte de Marie habría transgredido el principio de verosimilitud tan caro a Ludwig. Por contra, la unidad dramática que rige el primer libro es superior incluso a la del tercero, donde las digresiones artísticas y descriptivas alternan con el desarrollo de la acción.

5. 1. 2. *La instancia acotadora*

En abierta contradicción con el arranque abrupto del relato y su presentación inmediata de la acción en curso se presenta la voz narrativa que conduce la historia. Si algo singulariza a este narrador extradiegético y omnisciente, si en algo se caracteriza este narrador sin marcas personales que se mueve en una instancia totalmente independiente del relato, es en su reiterada fijación por suprimir cualquier marca de ambigüedad en el relato. En una narración condicionada por la preeminencia del relato escénico esa fijación se manifiesta de dos formas: dando cuenta del curso de los pensamientos cuando estos no coinciden con su exteriorización en palabras o actos y descodificando cualquier clase de comportamiento cuya motivación no sea suficientemente unívoca.

La escena en casa de Breitung es una muestra representativa de este proceder. Eiserner es víctima de intensas dudas y remordimientos, ha acudido a la casa de Breitung decidido a relatar lo sucedido y prometerse con Julie, a quien todavía toma por la mujer que se introdujo en su cama. Pero antes de sentarse a la mesa el narrador hace una

aclaración que despeja cualquier duda sobre la oposición entre las cavilaciones que ocupan a Eiserner y su comportamiento atemperado y hasta expansivo durante la comida.

Die geistige Unruhe gab ihm die äußere Beweglichkeit, der Zwang, den er sich antun mußte, sein Bewußtsein über den Wogen zu erhalten, die in ihm brausten, das Bestimmte des Weltmanns, was ihm sonst fehlte, und so kam es, daß er äußerlich die Gesellschaft beherrschte, während er innerlich nichts weniger war als sein eigener Herr.¹⁶

Poco después Eiserner da muestras de su aplomo exaltando la figura de Marie, la mujer de Breitung se burla sin embargo de esa idolatría y del carácter de quienes confunden a una mujer con el objeto de sus quimeras. Además de descubrirnos cómo estas palabras afectan a Eiserner por debajo de su apariencia impasible, el narrador nos explica la verdadera dimensión de su vanidad herida: “...aber die beleidigte Eitelkeit, die eben durch diese Beleidigung in ihm wieder ins Leben trat, deckte sogleich über den verwundeten Teil die Spinnenwebe der Selbsttäuschung einer großartigen Resignation, daß das Edle verkannt werde müsse”.¹⁷ Se trata de que el lector no pierda detalle sobre el alcance del ciego idealismo de Eiserner que aún tanto tiene que madurar. El prurito explicativo llega a un nivel superior cuando Breitung menciona la aparición de la virgen blanca en casa del pastor la noche de su visita. Al oír estas palabras Eiserner se vuelve hacia Julie y, al verla enrojecer, se asusta. Tanto la mirada como la reacción son inmediatamente explicados: “...denn an dieser Gewißheit fühlt er erst, daß er gewünscht, es möge anders sein, fühlt er erst, wie er Marien liebe”.¹⁸ Al apuntalar de esta manera el lenguaje gestual de los personajes vinculando cada movimiento a un único sentido, el narrador convierte sus intervenciones en auténticas acotaciones de escena. Acotaciones que, claro está, no tienen al espectador teatral como destinatario, sino al lector, y por tanto van encaminadas, no a una más aproximada visualización de la escena, sino a una determinada comprensión de la misma.

Este rol es asumido por el narrador de forma constante a lo largo de la Novelle. Tras ser repudiada por su padre, Marie debe sufrir aún el desprecio de quien tenía por su amigo

¹⁶ *Ibidem*, p. 201.

¹⁷ *Ibidem*, p. 203.

¹⁸ *Ibidem*, p. 203.

de la infancia, Breitung. El dolor que le causa la ofensa es inimaginable pero no se transforma en llanto, algo que la voz autorial no puede dejar de aclarar:

Es war, als wenn alles Blut ihr nach den Augen strömte, um als Tränen herausdringend sie zu erleichtern; aber hier blieb es und preßte das Gehirn, daß seine Fibern dröhnten; mit einer seltsam-ängstlichen Hast drückte sie die Augen mit den Fingern - sie blieben trocken; ein Schmerzenschrei sollte die Seele entladen - kein Laut begleitete die mit krampfhaften Zittern ausgestoßene Luft.¹⁹

Acto seguido entra en la habitación el viejo criado, quien, pese a traer el mensaje de su expulsión, reconforta a Marie con palabras de consuelo y es entonces cuando Marie irrumpe finalmente en llanto. Pero incluso aquí donde el nexo causal emotivo es tan evidente debe el narrador explicar la reacción

Das bekümmerte Bezeigen des alten Mannes, die Treue und Liebe, die darin sichtbar wurde, berührte die arme Marie auf die wohlthätigste Weise und löste den Krampf, der ihr ganzes Leben gefesselt hatte. Es war ihr, als fiele das ganze rohe Gewicht des Körpers von der freien Seele, wie alle Muskelspannung nachließ und sie niedersank, den strömenden Tränen nach.²⁰

Si el abrazo en el sofá entre ama y criado con el desbordamiento de emoción contenida tiene claros ecos del abrazo entre la Marquesa de O... y su padre, el paralelismo sólo puede servir para poner más en evidencia el proceder opuesto del narrador en ambas escenas. Donde un relato explota la ambigüedad del gesto insinuando la posibilidad del incesto, el otro niega espacio alguno a la imaginación del lector determinando su interpretación del cuadro en su conjunto y de cada movimiento de los personajes en particular.

La propensión del narrador al cierre semiótico se extiende a lo largo de todas las escenas como una guía de lectura que encamina el relato a su resolución final. Dicha propensión se encuadra por otra parte en una actitud general que pretende mostrar una imagen total y unitaria de los personajes donde pensamiento y acción se superponen en un calco perfecto. Para ello será necesaria una constante indagación en la conciencia de los protagonistas que de cumplida cuenta del hilo conductor de su comportamiento. De ahí que, junto al discurso directo de la escena, prime el discurso restituido de los pensamientos, sobre todo en lo que al personaje de Eiserner se refiere. Resulta

¹⁹ *Ibidem*, p. 226.

²⁰ *Ibidem* p. 227.

especialmente llamativo cómo, en la voluntad de mostrar de forma total y unitaria su carácter, se elimina cualquier posible cuestionamiento ético de su proceder. Su inclemente examen de conciencia nunca deja de ser percibido como otra expresión de su rigidez idealista. En lo que al lector se refiere, el narrador se cuida bien de que la culpa de Eiserner sea justificable como un fortuito encuentro de circunstancias causales eliminando toda sombra de responsabilidad. En ese sentido se trata de un carácter no problemático, cuyas acciones y pensamientos no pueden despertar sospecha alguna por el modo plano y directo en que queda puesta al descubierto su conciencia. El hecho de que en ningún momento confíe lo sucedido a su amigo Ritter (recurso necesario y no poco artificioso para que la trama se sostenga) es explicado de manera que, en lugar de despertar dudas sobre su comportamiento, reafirma la claridad de sus intenciones:

Gerne hätte er Rittern das Abenteuer jener Nacht mitgeteilt; für seine Person hätte er sich durch dies Geständnis wie durch eine Art Buße erleichtert gefühlt; aber seine Denkart erlaubte ihm nicht, das Wesen, an dem er ohnedies gesündigt zu haben glaubte, auch noch zu kompromittieren.²¹

Y la simple idea de si realmente Julie merece su sacrificio es abandonada al instante como un simple pretexto inventado para no asumir su responsabilidad. Ningún resquicio del personaje queda por lo tanto fuera de la lupa escrutadora del narrador, una lupa por otra parte mucho menos interesada en diseccionar que en construir una imagen plana y unitaria del personaje.

5. 1. 3. *Construcción de un orden desde la perspectiva*

Adoptando el rol de glosador de escenas y comentador de los caracteres, el narrador afirma una posición mediadora que enlaza con los propósitos pedagógicos de su estética. Este perfil del narrador se completa con un tercer atributo, el de organizador del material narrativo. Ello se hace particularmente evidente en el uso de la perspectiva como artificio narrativo que hace avanzar el relato. Plantea la Novelle un suceso extraordinario fruto de un azaroso encuentro de circunstancias. El episodio del encuentro amoroso con Marie está preparado con cuidado misterio, el silencio de la mujer, la iluminación del cuarto, la atmósfera irreal y la gran plasticidad de la escena, todo concurre a sugestionar la curiosidad del lector. La mañana que sigue al suceso,

²¹ *Ibidem*, p. 199.

Eiserner empieza a recibir toda clase de indicios erróneos y acertados para la comprensión de lo ocurrido: la inseguridad de Marie, la leyenda de la virgen blanca o la reacción de Julie en casa de Breitung son algunas de las señales que se ofrecen a su interpretación. La discusión en torno a la leyenda llega incluso a sugerir a Eiserner momentáneamente una explicación fantástica de su experiencia. No obstante, la realidad de lo sucedido la noche en casa del pastor enseguida resulta esclarecida para el lector y para el propio Eiserner con las explicaciones de Breitung en el tercer capítulo del libro primero. Una vez desentrañado el enigma y resuelto el hilo narrativo con la muerte aparente de Marie, su recuperación y la marcha de Eiserner abren un nuevo conflicto. A partir de aquí el interés del relato vive del paulatino descubrimiento de los hechos por parte de los personajes y no del lector, que dispone de antemano de toda la información necesaria. Ello llevará a que para mantener el interés de la historia el narrador deba asumir el foco narrativo de los personajes mientras conserva la autoridad de su omnisciencia.

El primer libro narra la noche en casa del pastor y sus inmediatas consecuencias desde la perspectiva de Eiserner. Con la marcha de éste a América, el segundo libro se centra en el punto de vista de Marie. Por último, en el tercer libro se regresa a la mirada de Eiserner, pero el progresivo acercamiento del personaje a Marie se traduce en una creciente alternancia entre la perspectiva de ambos. No es la averiguación del suceso lo que alimenta el interés del lector, sino la identificación con unos personajes en su proceso de descubrimiento. Con esa finalidad se distribuyen los focos narrativos de forma concéntrica en torno al reconocimiento final. Al salir de la iglesia Eiserner reconoce la casa que sirve como escenario al cuadro y su sorpresa se vuelve perplejidad al ver salir de ella a una mujer idéntica a Marie. Durante la conversación entre ambos se evidencia la constante intención en el narrador de dar cuenta del tumulto de sensaciones que experimenta Eiserner, Marie es percibida sólo desde su mirada como una laboriosa mujer que atiende a su sobrino. Hemos de esperar a que Eiserner se retire para conocer la reacción de Marie, pero, ahora sí, mostrada con palmaria claridad y sin dejar lugar a la ambigüedad: al reconocer a Eiserner, Marie reconoce también el largo tiempo perseguido objeto de su anhelo: *“Nun, sie fühlt’ es zu lebhaft, nun erst war ihr alles dahin. Jetzt erst erkannte sie, daß, was sie in den Stunden des Kammers aufrecht erhalten, nicht anders gewesen war als das dunkle, aber gewisse Vorgefühl eines seligen*

Lebens mit Eiserner und ihrem Georg.”²² El proceso que atraviesa Eiserner hasta comprender en el primer libro quien es la destinataria de sus sentimientos tiene aquí su justo corolario. Sólo ahora, esclarecida para los personajes la naturaleza de sus afectos, a la vez que la realidad de los hechos, puede producirse el encuentro reconciliador final.

5. 2. Tensión y convicción

Tradicionalmente los asertos teóricos de Ludwig han suscitado opiniones contrapuestas que oscilan vertiginosamente entre el reconocimiento de una lucidez anticipadora y el desdén hacia una completa falta de originalidad en sus conceptos. Si su definición del realismo poético tuvo la fortuna de ser legitimada como marbete de una época, sucesivas revisiones fueron vaciándola de contenido hasta reducirla a la enésima fórmula de compromiso entre la tradición clasicista de la estética hegeliana y el creciente interés de la literatura por un acercamiento a la realidad histórica.²³ Antes que resumir la tendencia predominante en la literatura alemana durante las siguientes décadas, su fórmula sería un producto inevitable de las corrientes contrapuestas que prolongaban su curso a mediados de siglo. En lo que aquí se refiere, la definición de Ludwig se tomará sólo como punto de partida para perfilar su concepción del relato y en particular de la Novelle.²⁴ Ulfert Ricklefs²⁵ parte de los estudios dramáticos de Ludwig para confirmar su hipótesis de que el debate teórico sobre el realismo ha sido tradicionalmente condicionado en exceso por la problemática perceptiva sujeto-objeto. A su entender el concepto de realidad que se maneja de forma más generalizada durante

²² *Ibidem*, p. 260.

²³ Entre los reivindicadores de su originalidad destaca Hans-Heinrich Reuter ("Umriss eines mittleren Erzählers", Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft, num. 12, 1968, pp. 318-358). También A.P. Berkhout, (*Biedermeier und poetischer Realismus*, J. Muuses, Purmerend, 1942) destacaba su riqueza de procedimientos para conseguir una reproducción de la realidad inédita hasta el momento. Pero ya Wolfgang Preisendanz ("Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts", en *Formkräfte der deutschen Dichtung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1963, pp. 187-210), señalaba el vacío terminológico de la definición de Ludwig pese a asumir el valor heurístico de su etiqueta. En una posición abiertamente desautorizadora ver Hermann Korte (*Ordnung & Tabu, Studien zum poetischen Realismus*, Bouvier, 1989, pp. 23-28).

²⁴ Una amplia exposición del ideario estético de Ludwig se encuentra en Albert Meyer, *Die ästhetischen Anschauungen Otto Ludwigs*, P.G.Keller, Winterthur, 1957.

²⁵ Ulfert Ricklefs, "Otto Ludwigs Dramentheorie. Zum Problem der Kontinuität zwischen Frührealismus und poetischen Realismus", en Günter Blamenberg, Manfred Engel, Monika Ritzer (eds.), *Studien zur Literatur des Frührealismus*, Peter Lang, Frankfurt del Main, 1991, pp. 45-77. Ricklefs sitúa los comentarios de Ludwig sobre Shakespeare a la altura de los de A. W. Schlegel o Schelling y extrae de ellos el modelo que presidía su representación artística de la realidad.

la primera mitad del siglo se acerca más bien al sentido vital de espontaneidad, a aquello que existe con anterioridad a cualquier elaboración individual y se da en su pura inmediatez. El problema más acuciante para los primeros realistas sería pues el que confronta a la vida con el arte, entendiendo por tal la posibilidad que tiene el arte de representar y transmitir esa concepción espontánea de lo real. Gracias a esta reformulación Ricklefs puede reunir bajo una misma prerrogativa a los escritores del realismo burgués con las diferentes tendencias anteriores a 1848 que se engloban bajo el término *Frührealismus* y que, como vimos a propósito de Mundt, muestran una constante voluntad de vincular *Kunst y Leben*. Con independencia de la postura que se desee adoptar en esta espinosa cuestión, es posible tomar de Ricklefs el propósito de desviar el debate del terreno filosófico de la percepción al artístico de la representación y centrar la atención menos en la concepción de lo real que asume Ludwig, que en los medios que propone para darle expresión artística.

Los primeros párrafos de *Der poetische Realismus*²⁶ concentran en forma casi de aforismo los principios vertebradores para una teoría del realismo a partir no tanto del texto en sí como de la imagen del mundo que este debe concretar. Es este mundo producto de la fantasía creadora y no por tanto de un mundo fantástico falto de coherencia interna. Se trata por el contrario de un mundo en el que las relaciones causales se presentan de manera más clara incluso que en el mundo real: “nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat”.²⁷ El mundo representado debe aunar los requisitos de totalidad y unidad orgánica, todas las partes existen en función del todo y este todo contienen en su origen ya su desarrollo y sus últimas consecuencias. Su estatuto ontológico ocupa un espacio intermedio entre la facticidad objetiva y el orden que impone en ella el espíritu. “Eine Welt, die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedrungen ist”.²⁸ Los dos extremos en cuyo justo medio se sitúa la realidad representada son el idealismo y el naturalismo. El primero supone la proyección sin medida de una subjetividad sobre el mundo dado, el naturalismo por su parte es la simple transposición de los objetos sin un principio organizador que los estructure y dote de sentido. Por contra,

²⁶ Otto Ludwig, *Studien*, Adolf Stern (ed.), vol. 1, Fr. Wilh. Grunow, Leipzig, 1891, pp. 458-462.

²⁷ *Ibidem*, p. 458.

²⁸ *Ibidem*, p. 459.

Die Kunstwelt des künstlerischen Realisten ist ein erhöhtes Spiegelbild des Gegenstandes, aber nach dem Gesetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen, sodaß nicht das eine das andre verdeckt, noch eine Verwirrung entsteht, indem man zusammensuchen müßte, was zu einer und derselben Gestalt gehört.²⁹

La relación entre *Stoff* y *Form* debe tender a la superación de su oposición en una totalidad armónica incluso cuando, en la naturaleza humana, se presentan en franca contradicción. Para evitar la mera reproducción de la realidad que implica el naturalismo se supedita la materia a la unidad de una idea, pero dicha idea no puede provenir del autor (error en que incurre el idealismo), sino que debe originarse de la misma materia. Dicho de otro modo, el poeta encuentra en la realidad la idea y la convierte en el centro unitario de su organización y en la culminación de su unidad orgánica. Como ha sido señalado con frecuencia, esta síntesis poética encubre una estilización de la realidad representada al desechar cuanto no se relaciona con la idea unificadora.³⁰ La tipificación de caracteres y cronotopos es una consecuencia del proceso que debe unir todo lo concreto a lo general y todo lo particular a lo universal. El proceso estilizador se completa cuando comprobamos que la literatura para Ludwig tiene una finalidad esencialmente pedagógica. En la unidad profunda de la obra de arte reconoce el hombre la unidad que subyace a la creación y la dota de sentido.³¹

Relevante para nuestro propósito es la manera en que esta imagen completa de la realidad encuentra su representación en la narración. Aquí Ludwig procede siempre por oposición al drama, que ocupa una parte más considerable de sus preocupaciones. Ludwig considera la obra literaria desde el punto de vista de su receptor (espectador o lector), de manera que tan importante como la imagen del mundo concretada en la obra es la capacidad de ésta para persuadir de su veracidad. Acerca de la objetividad poética

²⁹ *Ibidem*, pp. 459-460. El término *Naturalismus* se convierte en moneda de uso corriente entre los autores programáticos del primer realismo para designar lo peligroso que conlleva un arte limitado a la transposición de la realidad contemporánea. Como señala Helmuth Widhammer (*Realismus und klassizistische Tradition*, op. cit., pp. 107-127) la polémica entre idealismo y naturalismo no responde a la realidad literaria del momento, incluso los partícipes de la nueva corriente (Schmidt, Vischer,...) se distanciaron del peligro naturalista, con frecuencia encarnado más en la literatura extranjera (Thackeray, Balzac) que en la autóctona.

³⁰ Así Dietrich Sommer ("Studie zum Begriff des poetischen Realismus bei Otto Ludwig", *Wissenschaftliche Zeitschrift, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, num. XV, 4, 1966, pp. 591-595), para quien Ludwig combate el idealismo desde posiciones pre eminentemente idealistas.

³¹ "Das ästhetische Urteil darf nicht vom sittlichen getrennt werden, wonach wir bestochen werden, in der Poesie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So schlecht die Wirklichkeit sein möge, es ist mehr wahre Poesie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche, als in einer idealen Schattenwelt" (Otto Ludwig, *Studien*, vol. 1, op. cit., p. 311).

afirma: “Der Dichter muß freilich reklektieren: er kann ohne Gerüste nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüst, sowie der Bau fertig ist, und sucht jede Spur davon zu verwischen”.³² El *Gerüst* a que aquí se hace referencia es el principio organizador de la imagen artística al que no puede renunciar el realismo poético, dicho principio organizador debe pasar sin embargo totalmente desapercibido al receptor, de modo que se produzca la impresión de total casualidad allí donde todo responde a un cuidadoso plan: en la aparente falta de finalidad se da la base para ganar el crédito del lector.³³ La convicción (*Überzeugung*) de la verdad que encierra la obra literaria adquiere así un lugar medular en esta teoría del realismo.

La convicción precisa sin embargo de un elemento anterior para llegar a ser estimulada, el interés, un interés que, en opinión de Ludwig, sólo puede ganarse mediante la creación de tensión y la satisfacción final de la misma. *Spannung* y *Befriedigung* son valores subjetivos a los que corresponden los valores objetivos de *Verwicklung* y *Lösung*. En *Die Spannung in der Erzählung und in Drama* se distinguen dos tipos de tensión, por identificación o por curiosidad (*Teilnahme und Neugier*). A diferencia del drama, la narración puede conjugar ambas, aunque tiende a privilegiar la primera. La tensión por identificación se erige sobre el equilibrio entre los estados satisfactorios e insatisfactorios inspirados al lector para hacerle partícipe de la suerte del personaje. Lógicamente, el estado insatisfactorio no puede imponerse sin menoscabo del placer de la lectura, en la cuidada alternancia entre ambos se cifra el arte del narrador. Es pues la confrontación de estados opuestos, como no se cansará de repetir Ludwig, el mejor estímulo para suscitar la tensión.³⁴ Mientras la tensión dramática está exclusivamente ligada a una acción (*Handlung*) y a la intencionalidad (*Absicht*) que la rige, en el relato la tensión deriva también de la *Begebenheit*, concepto que alcanza una inusitada

³² Otto Ludwig, *Studien*, Adolf Stern (ed.), vol. 2, Fr. Wilth. Grunow, Leipzig, 1891, p. 37.

³³ Ulfert Ricklefs ("Otto Ludwigs Dramentheorie", op. cit. pp. 74-76) concede gran importancia a la apariencia de causalidad que exige Ludwig a la obra porque evidenciaría la concepción espontánea de la realidad que busca transmitir el *Frührealismus*.

³⁴ Sobre la coincidencia entre la recurrencia del esquema dialéctico usado por Ludwig y la huella de Hegel ver Pramod Talgeri, *Otto Ludwig und Hegels Philosophie. Die Widerspiegelung der "Ästhetik" Hegels im "poetischen Realismus" Otto Ludwigs*, Niemeyer, Tübingen, 1972. Talgeri intenta demostrar la deuda contraída con la estética hegeliana desde la premisa de que su síntesis unitaria de idea y materia, de sujeto y objeto, sería una reformulación de la realización del espíritu a través de la *Gestalt* que desarrolla Hegel. Resulta un tanto difícil seguir a Talgeri en la presuposición de que todos y cada uno de los planteamientos estéticos de Ludwig se derivan de la *Ästhetik*. Más probable parece que, como vimos que sucedía también en el caso de Mundt (ver II - 4. 3.), esa influencia se refleje más en forma de métodos y procedimientos que en una verdadera asunción de su filosofía del arte. En lo que respecta a la estructura dialéctica de la tensión narrativa tendremos ocasión de verificar su presencia en *Maria*.

importancia en la comprensión de lo épico por parte de Ludwig. No deben perderse de vista las connotaciones que adquiere el término *Begebenheit* en los *Romanstudien* y que lo deslindan de su uso en la definición tradicional de la *Novelle*. Dado que surge para marcar distancias con lo dramático, la *Begebenheit* afecta a la esfera de la acción que no depende de los personajes, a la conjunción de azar y circunstancias ambientales que condicionan al héroe y determinan su suerte. La *Begebenheit* debe entenderse como síntoma de la creciente importancia que alcanzan las ciencias históricas y naturales en el espíritu de la época. El protagonismo de la *Begebenheit* va en detrimento de la capacidad de decisión del personaje y por lo tanto de la concepción dramática de la acción. En la narración, al sentirnos identificados con el héroe, ya no nos preguntaremos "was wird er machen?", sino "was wird aus ihm werden?". En la constante interacción entre suceso y personaje se gesta el desarrollo de una historia en la que el sujeto es agente pasivo refractario de unas circunstancias concretas y una disposición de la fortuna que no puede controlar.

La tensión derivada de la *Begebenheit* es más abstracta que la dramática y está por ello más supeditada a la fantasía. Si en el drama la dimensión moral de los personajes es el origen único de la tensión, en el relato el suceso circunstancial se perfila no como un agente más, sino como el más importante: "in ihr kann das scheinbar innerlich Unzusammenhängende als Wunderbares sogar einen großen Reiz gewinnen".³⁵ Como consecuencia los elementos temporales reciben también un tratamiento diferenciado: "Dort darf die Zeit nur ideal, als Stetigkeit des Aufeinander gesetzt sein; hier kann sie als handelnde Person mit auftreten."³⁶ Ludwig distingue algunos de los recursos concretos que pueden contribuir a sugestionar tensión en el relato. Entre ellos estaría la alteración del orden habitual de la historia o la ocultación de informaciones importantes que al ser desveladas con posterioridad provocan un giro en la historia, esta clase de recursos suscitan el deseo del lector por una comprensión completa incitando su curiosidad. Tanto el inicio como el desenlace del relato son momentos importantes en la producción de tensión. El primero, presentando sin preámbulos a los personajes en acción, provoca el interés por conocer su motivación e intencionalidad. En el desenlace debe resolverse satisfactoriamente la tensión tanto en la línea argumentativa principal

³⁵ Otto Ludwig, *Studien*, Stern, vol. 2, op. cit., p. 99.

³⁶ *Ibidem*, p. 100.

como en las secundarias.

Uno de los más importantes procedimientos para la inducción de tensión en el relato pasa para Ludwig por el uso de elementos retardadores. La obra literaria se cimenta en la constante combinación de permanencia y cambio, conservación y revolución.³⁷ En la narración el factor transformador está encarnado mayormente en la *Begebenheit*, no obstante la función de ésta puede ser justamente la contraria, imponerse como obstáculo para la consecución de un objetivo y de esa manera despertar en el lector el deseo por la realización de lo ansiado o el temor por el sobrevenimiento de lo temido. De la habilidad del autor épico dependerá el uso adecuado de los elementos retardadores. Por último Ludwig sugiere un procedimiento ordenador que cuadra perfectamente con el semblante del narrador que hemos trazado en *Maria*:

Am besten thut man, man ordnet erst alle Motive, die wirken, den ganzen objektiven Zusammenhang nach Zeit und Kausalnexus. Also die ganze Begebenheit in ihrer objektiven Folge. Dann arrangiert man nach den Gesetzen der Spannungserweckung und Steigerung. Man verschweigt einzelne Glieder oder verstellt sie. Nimmt etwas Spätres voraus und läßt das Vorhergegangne erklärend folgen, und zwar so, daß der Erzähler selbst oder Personen der Erzählung es entweder auf einmal oder allmählich in den Fortgang des Ganzen verschlungen bringen.³⁸

Así pues, el desvelamiento del suceso constituye una parte central en la producción de la tensión narrativa y condiciona toda la organización de la obra. En otro lugar, Ludwig clasifica las clases de *Begebenheit* por temas y concede cierto valor a la que se refiere a lo fabuloso (*wunderbar*) porque en la paulatina resolución de lo inicialmente incomprensible se da un posible vector de unidad artística para la obra. A partir de un ejemplo de Walter Scott, Ludwig expone cómo lo *wunderbar* puede presentarse como un momentáneo oscurecimiento de la comprensión pero debe siempre terminar siendo conciliable con una explicación racional: “Der Vorgang im Romane muß dem Verstande völlig einleuchten und beständig unsre Überzeugung besitzen”.³⁹ Para facilitar la persuasión de lo extraordinario se recomienda insertarlo en un entorno cotidiano

³⁷ “Denn zu der Haltung, die allen Kraftwerke notwendig, gehören diese beiden Faktoren, die man nun, wie vorhin, oder auch Revolution und Reaktion, Acceleration und Retardation oder wie sonst nennen mag, die auch im Kunstwerke des Schöpfers als die zwei großen Urkräfte wirken, Anziehung, Abstoßung, Widerstand” (*Ibidem*, 108).

³⁸ *Ibidem*, p. 106.

³⁹ *Ibidem*, p. 110. Semejante concepción de lo *Wunderbar* nos retrotrae a las poéticas classicistas anteriores a Bodmer-Breitinger con su estrecha acepción de lo verosímil. Veremos sin embargo cómo *Maria* sólo se somete parcialmente a esta exigencia.

habitado por personajes reconocibles, si no típicos:

Man erfinde eine wunderbare Begebenheit mit großen Leidenschaften, schrecklich und gewaltig, deren Folgen und Wirkungen aber dem mittlern Durchschnitt des Menschlichen angehören. Jene wird nun wie ein Rätsel in eine ganz natürliche Welt hineinrangen. Der Vorgang selbst nun detailliert bloß die Lösung jenes Rätsels zur Zufriedenstellung des Verstandes und Gemütes. Er trägt sich unter Menschen des mittlern Durchschnitts zu, die uns zunächst um ihrer selbst willen interessieren müssen; ein Lebensbild voll Überzeugung; zuweilen wirft das Rätsel seinen seltsamen Schein, die Phantasie anregend, in den Vorgang, aber nicht eher, als bis wir für den mehr oder weniger Alltag des Vorganges gewonnen sind. Wohl zu bedeuten aber, daß unsre Phantasie jederzeit schon erregt, und der nüchterne Verstand zweckmäßig verdunkelt sei.⁴⁰

En *Formen der Erzählung* Ludwig introduce una clasificación de los tipos de relato que implicará también distintos grados de tensión. Existe en primer lugar el relato propiamente narrativo ('die eigentliche Erzählung; wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt'⁴¹), donde el autor refiere algo que ha conocido personalmente o a través del testimonio directo de otros. La principal virtud del relato narrativo es al mismo tiempo su mayor defecto: su gran libertad de acción le permite recrearse en el desarrollo de procesos del pensamiento explorando la interioridad de los personajes, pero esa misma libertad puede hacerle perder el pulso de la tensión y el interés del lector. Más proclive al entretenimiento es el relato escénico, sin necesidad de aportar una motivación de lo que sucede, se limita a hacer al lector partícipe directamente de la acción. Quien practica ese tipo de relato debe estar versado en las técnicas dramáticas, que podrá aplicar a su antojo. El relato dramático goza de todas las ventajas del género escénico y se libra de todos sus inconvenientes (puesta en escena, exigencia del público etc). El relato narrativo sigue el orden cronológico de los sucesos, si bien el narrador puede interceder en calidad de mediador adelantando o atrasando los elementos de la serie. En el relato dramático no existe un elemento mediador, el narrador se sitúa a sí mismo y al lector en la inmediatez del suceso. En su construcción temporal el relato dramático no tiene presente tanto el orden cronológico como el efecto de la tensión obtenido mediante la oposición de contrastes. Curiosamente Ludwig considera que en el relato dramático se procede de forma más indirecta que en el escénico y ello porque en el primero el narrador no puede dejar de aportar la motivación que guía todos sus pasos, mientras en el relato escénico la historia se explica por sí sola. Este punto tiene una

⁴⁰ *Ibidem*, p. 111.

⁴¹ *Ibidem*, p. 202.

especial relevancia porque en él Ludwig pone al descubierto su particular concepción del narrador como justificador de los hechos, tal y como lo hemos reconocido también en *Maria*: “b (*dramatische Erzählung*) verfährt weit mehr direkt als a (*eigentliche Erzählung*); bei seinen Arrangements gibt der Erzähler nie einen Grund, warum in dieser Folge? wozu diese Szene? woher er dies weiß und dies. Das alles bis auf die letzte Frage muß der Vorgang selbst beantworten”.⁴²

Pero si el relato dramático suma más ventajas que el narrativo, existe un tercer tipo de relato que aúna los beneficios de ambos: la indagación psicológica y la representación directa, la abstracción del pensamiento y la mímica más detallada:

Diese Art fügt den Reiz des Problematischen zu dem des genauen Durchschauens von Personen und begebenheitlichen Zusammenhängen, sie mischt nach Absicht des Erzählers Handlung und Begebenheit, das Leben des Geistes und der Natur, das Subjektive und Objektive im Gehalt und in der Form, sie erzählt eins, das andre läßt sie den Leser miterleben, wie es dem Zwecke dient.⁴³

Resulta clara la inspiración de esta tripartición en la conocida división platónica del discurso que se ofrece en la *República*, así como probablemente también por su estructura dialéctica en la sistematización de los géneros que Hegel desarrolla en su *Ästhetik*. La forma suprema de narración reúne en una unidad superior los dos tipos opuestos. En ella lo farragoso del relato introspectivo y discursivo queda compensado por la inmediatez escénica y la incapacidad del relato para mostrar los vínculos que estructuran la realidad más allá de su apariencia externa es superada por la facultad del narrador para penetrar en el pensamiento de los personajes. Gracias a ello el autor puede cumplir simultáneamente las funciones más diversas, desde la instrucción hasta el puro entretenimiento: “...belehren, erheben, bewegen, bilden, bauen, und zerstören, gute Triebe zu stärken, schlechte zu schwächen suchen, raten, warnen, kurz alles was und wie er will”.⁴⁴ La sospecha inicial sobre la obviedad de los planteamientos estéticos en Ludwig parece verse aquí confirmada, pues, ¿no es esta forma de relato en resumidas cuentas la que tradicionalmente practica la novela con la alternancia y combinación de sumario y escena? En cierto modo así es, no obstante es necesario tener presente que Ludwig no otorga a su fórmula un sentido meramente técnico. Situando el relato ideal

⁴² *Ibidem*, p. 205.

⁴³ *Ibidem*, p. 206.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 206.

en el justo medio entre el narrativo y el escénico no hace sino repetir el equilibrio que coloca el realismo poético entre idealismo y naturalismo: la síntesis entre ambas formas de relato refleja la síntesis entre actitudes estéticas y converge finalmente en la creación de un mundo artístico determinado.

5. 3. Novelle y realismo poético

Partiendo en buena parte de la definición de Ludwig, la crítica de los años sesenta y setenta postuló una analogía entre la poética del realismo poético y los principios configuradores de la Novelle: al equilibrio entre naturalismo e idealismo equivaldría la síntesis entre la objetividad del asunto y la subjetividad de la forma con que se había caracterizado el género.⁴⁵ La premisa parte de una muy cuestionable homogenización del periodo que va de 1830 hasta 1880, periodo en el que, como la crítica posterior no ha dejado de subrayar, el término Novelle ve transformado con frecuencia su uso y aplicación. Es posible sin embargo partir de un presupuesto mucho más modesto y constatar que, por una parte, *Maria* se corresponde punto por punto con la poética del relato esbozada por Ludwig, y, por la otra, presenta grandes analogías con el modelo genérico que hemos propuesto. Esta coincidencia nos permite extraer conclusiones relativas sólo a un autor y no a toda una época, pero en todo caso relevantes para entender cabalmente lo que aporta esta nueva versión del modelo a las anteriores.

Las correspondencias entre las formulaciones de los *Romanstudien* y su realización efectiva en *Maria* suponen ya una importante novedad en un autor acusado con frecuencia de incoherencia entre teoría y práctica. Comencemos por lo que se refiere a la naturaleza híbrida del relato. Es inevitable empezar haciendo referencia a Richard Brinkmann, quien en su análisis de *Zwischen Himmel und Erde*⁴⁶ verifica también la tipología narrativa de los *Romanstudien* directamente en el texto. Brinkmann identifica en la novela de Ludwig al narrador mixto que integra el relato narrativo y el dramático, pero sigue en esa identificación un proceder cuestionable. A su entender el relato

⁴⁵ Sobre la relación entre Novelle y realismo poético ver Water Silz (*Realism and Reality. Studies in the german Novelle of poetic realism*, op. cit., pp. 1-16), Fritz Martini (*Die deutsche Novelle im bürgerlichen Realismus*, op. cit.), Martin Swales (*The german Novelle*, op. cit. pp. 16-18) y Helmut Koopmann (“Die Novellistik des Jungen Deutschlands”, op. cit.).

⁴⁶ Richerd Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, op. cit., pp. 145-216.

narrativo equivale a la narración omnisciente, a la visión global de los acontecimientos que es capaz de penetrar hasta sus últimas causas. El relato dramático por su parte sólo referiría la parte de los acontecimientos que es percibida o conocida por algún personaje. En otras palabras, Brinkmann interpreta la distinción introducida por Ludwig como una diferencia de perspectiva, de foco narrativo, y tras hacerlo no tiene en efecto dificultades para localizar en la novela constantes transiciones entre una posición omnisciente del narrador y una de empatía con los personajes. Su voluntad no es otra que mostrar cómo la visión global de la realidad que se deriva de esta alternancia no ofrece una imagen unitaria porque "Die Summe dessen, was jeder der am Geschehen Beteiligten als Ausschnitt in seiner Befangenheit erlebt und erfährt, ist keine Wirklichkeit in einem wie auch immer verstandenen *objektiven* Sinne"⁴⁷. Brinkmann interpreta la tipología narrativa de los *Romanstudien* desde el punto de vista de la filosofía perceptiva en consonancia con la línea general de investigación de su trabajo y al hacerlo incurre en la vieja confusión entre perspectiva y distancia. Los términos *eigentliche Erzählung* y *dramatische Erzählung* no aluden al punto de vista adoptado en la narración sino al grado de mediación interpuesto en el relato. Al definir el relato narrativo Ludwig menciona explícitamente que su protagonista puede ser el mismo narrador o alguien que ha podido llegar a transmitírsela a éste ("Man muß voraussetzen, daß der Erzähler seinen Gegenstand entweder ganz oder teilweise selbst erlebt, oder daß er ihn aus fremder Hand hat"⁴⁸). Resulta pues secundario cual es punto de vista adoptado en esta clase de relato, lo relevante es que entre el lector y la historia se impone una instancia mediadora que, a partir de lo que sabe, conoce y recuerda, transmite la narración. Por contra, en la *szenische Erzählung* el narrador no se limita a transmitir una historia, la vive y hace partícipe de su vivencia ("Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser mit erleben"⁴⁹) Entre referir una historia y vivirla, entre escucharla y ser partícipe de ella no existe una diferencia de perspectiva y sí de distancia. Si en el relato narrativo el oído es el principal órgano estimulado, la reducción de la instancia mediadora en el relato dramático permite que el protagonismo pase a la vista: "Bei dem Erzählen *ad a* ist ist das Medium der Mitteilung lediglich das Ohr, hier aber wird gewissermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt".⁵⁰ La

⁴⁷ *Ibidem*, p. 212-213.

⁴⁸ Otto Ludwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., p. 202.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 203.

⁵⁰ *Ibidem* p. 203.

clasificación de Ludwig amenaza sin embargo con volverse confusa cuando de pronto considera que el relato dramático resulta más indirecto que el narrativo.⁵¹ Pero con el término "indirecto" Ludwig no alude en absoluto a la moderna acepción narratológica de distancia entre lector y texto, se refiere a la justificación del narrador, tan importante para su concepto de la verosimilitud: en el relato narrativo desde el principio se debe justificar cómo el narrador ha sido partícipe de los hechos, en el dramático los hechos se presentan por sí solos sin que se explique su procedencia. Esta aclaración contradice ya de raíz el planteamiento de Brinkmann, pues la obligación de justificar el conocimiento de los hechos referidos no es una característica de la omnisciencia tradicional. La tipología de Ludwig remite en definitiva a una diferencia de distancia, y como tal la se asume aquí tanto en lo que respecta a las dos formas elementales de relato como a la que sintetiza ambas, la narración híbrida, que aúna las ventajas del relato narrativo y el dramático ("...sie erzählt eins, das andere läßt sie dem Leser miterleben"⁵²) y se erige así en la modalidad ideal para la Novelle.

Como ya quedó patente la narración se sirve fundamentalmente del discurso directo de la escena y del restituido de los pensamientos para mostrar, explicar e interpretar a los personajes. A menudo los dos tipos de discurso se desarrollan de forma complementaria, añadiendo el uno lo que el otro no llega a iluminar y evitando al lector el trabajo de completar la imagen representada. Retomemos el diálogo entre Eiserner y Breitung. Eiserner se debate entre el sentimiento y el deber, encarnados en las figuras de Marie y Julie. Mediante una alusión casual pretende obtener una confirmación de Breitung:

Ubrigens konnte Breitung vielleicht ihm die Gewißheit verschaffen, ob Julie jener Besuch gewesen sei oder nicht; um dies zu erfahren und zugleich doch den Anteil seines Herzens an der Frage zu verbergen, sagte er mit dem gleichgültigsten Tone, dessen er eben mächtig wurde: "Ich glaubte, Sie meinten das Fräulein, welches bei Vollmond in Marlinder Pfarrhause umgehen soll?"

Breitung, der hinter dieser Frage die Absicht vermutete, dem Gespräch einen andern Gegenstand zu geben, ging darauf ein, weil noch Gelegenheit zu finden meinte, seine Warnung zu wiederholen.⁵³

El diálogo se desarrolla en dos niveles, el de las palabras y el de las calladas intenciones e interpretaciones, ambos son mostrados con idéntica claridad y ambos se

⁵¹ *Ibidem*, p. 205.

⁵² *Ibidem*, p. 206.

⁵³ Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 1, pp. 206-207.

complementan entre sí formando un todo unitario donde cada signo externo (gesto o palabra) remite a un pensamiento único.⁵⁴ Del relato dramático toma *Maria* la presentación escénica, el uso de los diálogos para hacer avanzar la acción, las técnicas de caracterización de los personajes y la estructura analítica del primer libro, donde el suceso de la noche en Marlinde es desvelado retrospectivamente gracias a las informaciones aportadas por los personajes. Pero donde la presentación escénica no alcanza a mostrar las relaciones que sostienen el mundo se recurre a la voz del relato narrativo, que accediendo a la interioridad de los personajes, termina de encuadrar todos los elementos secuenciales en una red explicativa.

Como relato que sintetiza lo narrativo y lo dramático, *Maria* reparte la tensión entre la esfera de los personajes y la de la *Begebenheit*, pero se apoya sobre todo en la segunda. Tanto Eiserner como Marie son víctimas de un encadenamiento de acontecimientos que les sobrepasa y ante los que sólo pueden reaccionar con posterioridad. El suceso inicial de la Novelle comparte rasgos con la *wunderbare Begebenheit*, a la que Ludwig había aconsejado ante todo rodear lo extraordinario de lo cotidiano para dotarlo de verosimilitud.⁵⁵ En última instancia su interés se centra en narrar hechos insólitos que acontecen a personajes corrientes en entornos cotidianos. Los protagonistas de *Maria*, sin proceder de extractos humildes como en *Die Heiteretei*, pertenecen a la clase media burguesa del mundo rural. En ese espectro medio de la realidad social y cultural se produce el suceso extraordinario que articula la tensión durante el primer segmento de la Novelle. Lo hace produciendo la identificación del lector con Eiserner al introducirnos en el conflicto que despierta en él: su sentido del deber le empuja hacia Julie, sus sentimientos se decantan cada vez con más firmeza hacia Marie. La tensión se origina de la oposición de estados contrarios mediante los que se hace partícipe al lector de su padecimiento y se despierta el ansia de su resolución. Esencial es que los cambios de estado en Eiserner son inducidos por elementos externos, los indicios que apuntan a una u otra solución del enigma, pero su capacidad de iniciativa ante los mismos es

⁵⁴ Para una clasificación de los gestos según su función en la obra de Otto Ludwig ver Barbara Busker Mieder (*The use of gesture as a stylistic device in the prose and dramatic Works of Otto Ludwig*, Diss, University Microfilms, Michigan, 1971). La clasificación pone de manifiesto de manera directa el carácter escénico del procedimiento y de manera indirecta la unilateralidad de las funciones asignadas al gesto.

⁵⁵ “Ein schönes Alltagsleben, in das wir uns eingewöhnen, wird uns durch den Kontrast mit dem Wunderbaren, welches es doch zugleich uns vermittelt, noch lieber. Daher liege das Wunder mehr in der Vergangenheit, und die natürlichen Folgen desselben werden uns detailliert” (Otto Ludwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., p.110).

mínima y se limita a la decisión de asumir responsabilidades. Diremos pues que, en la dinámica de *Reaktion* y *Revolution* que genera el texto, la *Begebenheit* es el elemento cambiante refractado sobre un carácter fijo, que sin embargo podrá también transformarse a lo largo del relato.⁵⁶

En *Der Hauptstamm in der Romankomposition*⁵⁷ se afirma que las diferentes tramas del relato en la novela deben formar un tejido donde se una invención y ligazón (*Erfindung und Verknüpfung*). Paralelas a la trama principal discurren las secundarias que reciben una cantidad de tensión proporcional en importancia. Un procedimiento aconsejado para la ligazón es convertir el elemento secundario de la trama inicial, tras el agotamiento de ésta, en protagonista de la siguiente. En *Maria* el final del primer libro supone la conclusión de la trama principal, pero en el segundo libro se convierte a Marie, elemento pasivo y secundario del primer núcleo argumental, en eje central del nuevo nudo narrativo. Su muerte aparente había producido un agotamiento de la tensión, pero no un agotamiento satisfactorio en el sentido exigido por Ludwig, su recuperación y embarazo reabren el conflicto hacia una verdadera resolución satisfactoria del mismo. A partir de ahora es Marie la que reclama la identificación del lector y es ella el lugar de encuentro de estados contrapuestos. Como en el caso de Eiserner su oscilación viene guiada por la influencia que ejercen en ella los acontecimientos. En el caso de Marie, sin embargo, la *Begebenheit* no corresponde sólo a la intercesión del azar, sino a la presión que ejerce el medio social y familiar sobre ella.

Al manifestarse el embarazo de Marie, tiene lugar en casa del pastor una escena en la que enseguida reconocemos la secuencia ya presente en los relatos de Kleist y Hoffmann. Cuando reconoce el embarazo de su hija, el pastor ve fulminantemente cambiada la alegría por su recuperación en auténtica ira. Es probable que Ludwig escogiera el oficio religioso del padre como un modo de conceder mayor verosimilitud a su incondicional rechazo, pero lo cierto es que no hace sino reproducir el comportamiento de la figura paterna en las otras dos narraciones. En un primer

⁵⁶ La pasividad del sujeto podría implicar una concepción resignada del mundo determinado por leyes inamovibles. En su revisión crítica del escritor Hans Peter Baumeister (*Künstlerische Berufung und sozialer Status*, Traugott Bautz, Göttingen, 1981) parte de esta ausencia de interacción entre sujeto y mundo para cuestionar el concepto de *Wirklichkeit* en Ludwig.

⁵⁷ Otto Ludwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., pp. 107-111.

momento el escándalo es percibido como una falta grave pero común, traicionando la imagen que los demás tenían de ella, Marie muestra ahora el fruto de una relación ilícita. La cólera de su padre es todavía contenida por el talante reflexivo de Breitung, cuyos lazos afectivos con Marie le obligan además a tomar partido por ella. La propia Marie, sumida en un estado de irrealidad, sólo parece percatarse de la gravedad de la situación por la reacción de su padre. No obstante, la naturaleza serena y la nobleza de Marie se muestran al lector en esta escena a través de los dos niveles que paralelamente conduce el relato. En sus palabras constatamos una reacción templada que rehuye el enfrentamiento, en sus pensamientos la perplejidad de una inocencia sin mácula: “...sie fühlt’ es ja so bestimmt in ihrem Herzen, daß eine Zeit kommen werde, wo ihr Vater bereuen müsse, sie so lieblos behandelt zu haben...”⁵⁸

Ante la actitud inamovible del pastor, Breitung trata de actuar como mediador, basta con que Marie facilite un nombre para que pueda buscarse una solución de compromiso que permita a la familia sobrevivir al escándalo preservando su unidad. Breitung plantea directamente a Marie las dos únicas explicaciones posibles del suceso por las que debe guiarse su confesión; “Sind sie ein Opfer der Gewalt oder der List geworden?”⁵⁹ Cuando Marie se resiste a responder por temor a no ser creída empiezan a perfilarse para Breitung los peores augurios sobre la identidad del padre, pero incluso aquí, donde se presentan posibilidades poco antes inimaginables,⁶⁰ Breitung hace acopio de fuerzas y decide aceptar cualquier respuesta de Marie, cualquiera excepto la que finalmente se produce: “Ich weiß ja selbst nicht wie das alles kam”⁶¹ La reacción de Breitung a sus palabras merece ser citada en extenso:

Breitung empfand bei diesen Wortten einen Widerwillen gegen Marien, der nah an Verachtung streifte. So war Marie von Kind an eine Heuchlerin gewesen. Er hatte, von der Gleisnerin getäuscht, ein Wunder in ihr gesehen und war diesem ein so übereifriger Apostel gewesen, daß sie nun ihm zutrauen konnte, auch das Unglaubliche werd’er, geh’ es nur von ihr aus, glauben. Er konnte wie viele gutmütige Menschen alles verzeihen, nur nicht: für dumm gehalten zu werden. Und diese Heuchlerin traute ihm so wenig Klugheit zu, daß sie erwarten konnte, er werde die Verehrung so weit treiben, daß er sie durch eine übernatürliche Einwirkung in den Zustand versetzt glaube, der

⁵⁸ Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol. 1, op. cit., p. 222.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 224.

⁶⁰ Temores semejantes sacuden por un momento a los padres de la marquesa cuando el criado se presenta casualmente antes que el conde. El fantasma de la ruptura social se presenta más sombrío que el del escándalo sexual, pero sigue siendo nimio frente al de la aberración natural.

⁶¹ *Ibidem*, p. 224.

allein schon den schlichtesten Menschenverstand zu einer entgegengesetzten Meinung von ihr bewegen mußte, als die sie von ihm erwartete.⁶²

Este “gutmütiger Mensch” es capaz de transmutar en desprecio el sentimiento acumulado durante toda una vida hacia Marie a raíz de una sola frase. Lo que sigue es el intento de justificar psicológicamente esa mutación, algo perfectamente omitido en los relatos de Kleist y Hoffmann. Breitung ve en las palabras de Marie un insulto a su inteligencia y la confirmación de una doblez en el carácter de la mujer que hasta entonces le había pasado inadvertida. Hasta tal punto la falta de Marie está codificada entre los extravíos de una joven virtuosa que la mera insinuación de otra posibilidad explicativa es recibida como desafío a un orden social para el que las transgresiones de la norma siguen también un patrón establecido. Garante de este sistema es en última instancia el sentido común, que Marie pretende ignorar con su fingida inocencia. Breitung sabe no obstante que es ese el límite más allá del cual la estima personal deja de ser determinante y Marie es abandonada a su suerte. Cuando ella, incapaz de faltar a su compromiso con la verdad, desmienta la mentira piadosa de Jansen, que se había postulado como el culpable para salvarla, su padre repetirá la reacción de desprecio de Breitung llevada ahora al límite de lo expresable. Un rictus de desdén en la boca dirigido a Breitung y un gesto con la mano que impide a Marie incorporarse subrayan un malestar cercano a la repugnancia que precede a la ruptura definitiva. Huelga decir que tampoco en este caso el relato nos ahorra la explicación del lenguaje gestual por muy explícito que éste pueda resultar.

Las afinidades entre esta escena y sus homólogas en *Die Marquise* y *Das Geliübde* no pueden dejar de llamar la atención sobre la centralidad del momento. Como en los anteriores casos vemos irrumpir el escándalo de forma paulatina, tras la sorpresa inicial surge el intento de restañar el mal mediante el matrimonio a través de un intermediario que actúa entre la mujer y la figura paterna. Es siempre la ausencia de un nombre lo que provoca la ruptura irremediable por cuanto tiene de atentado contra el sentido común y violentación de un orden explicativo anterior incluso al social y al religioso. Asimismo, la figura del viejo criado que, subordinando su incredulidad a sus sentimientos abre la puerta a una reconciliación, desempeña la misma función que la madre de la marquesa. En todo ello vemos cómo el orden social representado por el poder familiar actúa como

⁶²

Ibidem, p. 224.

verdadera fuerza determinante de la acción reforzando el peso cedido por Ludwig a la *Begebenheit*. La gran diferencia respecto a Kleist y Hoffmann surge no obstante a la hora de legitimar dicho poder. Ludwig no tiene reparo en servirse de la confrontación entre el personaje y su situación como detonante de *Spannung*. No obstante sabe que toda oposición debe encaminarse a su superación y que el relato no puede contravenir el orden armónico de relaciones que sustenta la realidad. En consecuencia la escisión entre Marie y su entorno, por muy radical que resulte en su planteamiento, no puede extenderse a la conciencia de la protagonista. Al acatar la condena paterna, Marie alcanza un grado de auténtica sumisión cuando, ante la vejación de que ha sido objeto, encuentra todavía lugar para preocuparse por la suerte de su padre, que no dispondrá ya de quien se ocupe de las tareas del hogar. "Mach er nur, guter Just," sagte sie, "den Herrn Pastor" - "den Vater" wagte sie nicht zu sagen - "aufmerksam, daß er nicht nach seiner Gewohnheit die Schlüssel stecken läßt; das ist weder für die Herrschaft noch für die Dienstboten gut".⁶³ La aceptación del veredicto paterno no puede ser más efectiva que cuando Marie manifiesta no sentirse digna de dirigirse a su padre llamándole como tal. Lejos queda el gesto de rebeldía de la marquesa, así como la dimensión trágica de su separación, que restan credibilidad al final conciliador en la Novelle de Kleist. En el relato de Ludwig, por el contrario, todos los elementos están orientados a facilitar la transición hacia el desenlace.

De aquí en adelante el relato se centra en la evolución que atraviesa Marie desde la asunción de su maternidad hasta el despertar de su sexualidad. Dado que esta situación paradójica y sus implicaciones psicológicas eran el verdadero objeto de interés para Ludwig en su elaboración de la anécdota original de Weitzner, no es de extrañar que se produzca un giro en el relato y que a partir de ahora sea ella la que exija la identificación del lector. La evolución de Marie se produce, como en el caso de Eiserner, como reacción ante los acontecimientos que surgen a su paso,⁶⁴ es respecto a los mismos como su carácter se manifiesta en lo que tiene de común y de extraordinario. Ya Ritter había resumido lapidariamente al comienzo del relato "Charakter ist Schicksal", y en el caso de Marie el elemento situacional de la

⁶³ *Ibidem*, p. 229.

⁶⁴ Hans-Heinrich Reuter distinguía entre la evolución de Eiserner y la de Marie, mientras en el primero se da la formación del carácter por y para el mundo, una idea más acorde con el modelo del *Bildungsroman*, en la segunda el destino se forma a partir de un carácter ya dado, una concepción más propia de la Novelle (Hans-Heinrich Reuter, "Umriss eines *mittleren* Erzählers", op. cit. pp. 333-336).

Begebenheit se dedica a extraer de manera paulatina cuanto embrionariamente contenía ya su retrato en el cuadro de Ritter. Apenas abandona el hogar imbuida de la gracia de la inocencia, Marie se apercibe repentinamente de su desamparo y de cómo ha sido apartada de todo cuanto estimaba, la sensación de soledad es tan intensa que la idea del suicidio llega a cruzar por su mente. En ese momento se produce el encuentro fortuito con Johannes, figura destinada a iniciar la transformación de Marie. Salvando a Johannes de su padre y adoptándolo como hijo propio Marie realiza el gesto de autoafirmación que le devuelve la confianza. Que ese niño no sea el suyo y que la figura de quien lo salva no sea su propio padre evidencia hasta qué punto Ludwig ha querido reproducir el esquema narrativo de *Die Marquise* eliminando los aspectos que atentaban contra la estructura familiar.

Refiriéndose al modo correcto de introducir motivos dramáticos en la novela, Ludwig critica a Schiller y Goethe porque a su entender parecen concebir la épica como mera intercalación de elementos retardadores sobre una estructura dramática. Por el contrario, los elementos retardadores deben estar orgánicamente integrados en la obra a través de la *Begebenheit*, el principio que verdaderamente singulariza lo épico: “...die Begebenheit, die Naturwirkungen drängen nicht so unmittelbar auf die Leidenschaft, weil Intensität der Spannung, und daher des Vorgangs selbst, sondern vielmehr auf die Extension der Spannung und damit des Vorgangs”.⁶⁵ Johannes es un claro ejemplo de motivo orgánicamente integrado desde la *Begebenheit* en la totalidad de la obra. Desde que se une a Marie, parece ocupar un espacio preparado para él sustituyendo al hijo que aun esta por nacer para morir cuando éste finalmente aparece.⁶⁶ El cuadro en que se le retrata junto a Marie, Georg y Rosinde subraya la unidad de la imagen que forma el grupo de figuras. Marie, que sólo entiende la vida como un acto de entrega perpetuo, encuentra en Johannes la víctima que, necesitando su protección y cuidado, hace necesaria su existencia: “Nun Marie wieder zu sorgen hatte, war sie wieder auch ganz das ruhige klare Wesen”.⁶⁷ Al finalizar esa jornada, y ya resguardada en casa de Rosalinde, Marie presentirá la posibilidad de un nuevo comienzo.

⁶⁵ Otto Ludwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., pp. 112.

⁶⁶ David Turner (*Roles and Relationships in Otto Ludwig's narrative fiction*, University of Hull publications, 1975) describe el juego de sustituciones que atraviesa toda la Novelle, con un Johannes que suplanta tanto al hijo como al marido y unas imágenes pictóricas que serán sustituidos por la realidad de los hechos.

⁶⁷ Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol. 1, op. cit., p. 233.

El nacimiento de Georg marca el nuevo estadio en la evolución de Marie. Con la recién adquirida maternidad empiezan a tomar cuerpo las ensoñaciones en torno a Eiserner: “Ohne, daß sie wußte wie und warum, dachte sie wieder an den freundlichen treuherzigen Eiserner; ihre Träume brachten sein Bild in den lebendigsten Farben vor ihr inneres Auge; ihr war, als wär’ es Eiserner, der sich mit ihr des Kindes freuen müsse”.⁶⁸ La aparición de la figura masculina antecede de hecho a la tardía manifestación del deseo sexual. Su detonante será el encuentro con Julie, que suscitará en ella la envidia por no haber conocido el misterio del placer. Es en este solapamiento entre el despertar del instinto y la total inocencia donde veía Ludwig el valor último de la historia: “Es war der seltsame, ängstlich-süße Zustand der Liebesreife, die den Gegenstand noch nicht gefunden hat, an dem sie sich aufschließen soll”.⁶⁹ El relato se esmera en describir el anhelo de lo desconocido, las palabras de Julie aluden a algo incomprensible para Marie y sin embargo avivan un ansia no por imprecisa menos intensa. Marie parte de los rasgos de Johannes como figura masculina para extraer de ella la de Eiserner como objeto del deseo. Johannes anticipa la llegada del amado y muere significativamente en el lecho de Marie justo antes de su regreso.⁷⁰

Johannes, Rosalinde, Georg y Julie componen el espectro de personajes surgidos para provocar una determinada reacción en la protagonista. El rescate de Johannes es la única verdadera intercesión de Marie en el curso de los acontecimientos, a partir de ahí su naturaleza se manifiesta sólo como reacción a los estímulos que recibe de su entorno. El médico había diagnosticado que sólo con su transformación en mujer superaría el sonambulismo, Marie no es ciertamente un ser etéreo o ideal y la asunción de su sexualidad propicia el abandono de su infantil inclinación a lo fantástico. Ya en casa del pastor había mostrado su habilidad para las tareas domésticas y el gobierno del hogar, en casa de Rosalinde y tras el nacimiento de Georg sus aptitudes se pondrán otra vez a prueba, pero esta vez para evidenciar las contradicciones de su precoz maternidad. En la evolución hacia la progresiva asunción de su sexualidad, el relato se cuida de mantener

⁶⁸ *Ibidem*, p. 239.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 243.

⁷⁰ En su interpretación de las claves religiosas de la Novelle Ida H. Washington (“Religious Symbolism in Otto Luwig’s *Maria*”, *Modern Language Notes*, num. 85, 1970, pp. 385-391) muestra las semejanzas entre Johannes y el Juan de los evangelios para interpretar el regreso de Eiserner como la resurrección anunciada por el profeta.

el equilibrio entre la transformación biológica que afianza a Marie en su realidad inmediata y la preservación de lo que en última instancia el personaje tiene de excepcional. La mínima alteración entre el nombre de la protagonista y el título de la obra (*Marie-Maria*) marca la distancia entre la concreción de la mujer y su referente ideal. La *Novelle* impide una identificación entre ambos nombres pero mantiene un nexo constante con el motivo religioso como elemento iluminador de Marie y de su destino. De este modo Marie concentra en su oscilación entre figura ideal y realidad concreta el ideal estético de Ludwig. Es oportuno recordar a este efecto el juicio de Ludwig sobre *Romea und Julia auf dem Dorfe* de Gottfried Keller: “Die Idealität des typischen, geistigen Gedankenstoffes Shakespeares habe ich nie so klar empfunden und begriffen als während des Lesens der Kellerischen *Novelle*”.⁷¹

Después de constatar la combinación de relato escénico y dramático y el uso de la tensión épica en el nivel de la *Begebenheit*, el tercer libro de la *Novelle* permite remarcar el tercer punto destacado en la poética narrativa de Ludwig, la aplicación de los elementos retardadores. Mostrando por separado la suerte de los protagonistas en su desarrollo individual, el relato queda dispuesto para su resolución final, que sólo precisa el encuentro personal de los personajes. Al proceder de esta manera envolvente el relato no hace sino concretar la máxima de Ludwig, que exigía una reordenación de todos los elementos de la narración en función del efecto que provocan en el receptor, valorándose dicho efecto sobre todo en función del grado de tensión conseguida. Conociendo toda la información relativa a la suerte de los dos protagonistas se multiplica la involucración del lector y el ansia por la feliz decantación de la historia. El relato se guarda mucho de propiciar un rápido encuentro, se trata en definitiva de explotar el efecto logrado por la tensión acumulada.

El encuentro final es una síntesis de las distintas clases de reconocimiento que distinguimos a raíz de *La fuerza de la sangre*. Comienza cuando Eiserner descubre en el cuadro el rostro de Marie: “Es war Marie, die Marie, die er geliebt, die Marie, deren Verderber, desen Mörder er war, deren Züge er diese Jungfrau trug”.⁷² La frase establece ya una clara distinción, en el convencimiento de que Marie ha muerto Eiserner solo puede ver la semejanza entre dos imágenes iguales pero no coincidentes: la virgen

⁷¹ Otto Ludwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., p. 50.

⁷² Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol. 1, op. cit., pp. 251-252.

se parece a Marie, de la misma manera que la muchacha que encuentra poco después en la calle tiene sus mismos rasgos. Tras años de idealizar la imagen, su materialización sigue un proceso traumático donde por momentos Eiserner parece más dispuesto a la frustración de sus esperanzas que a su cumplimiento. Tras este primer reconocimiento por similitud Eiserner sale en busca del propietario del cuadro y percibe que un cambio ha empezado a operarse en él: “Eine eigene ungewohnte Weichheit fühlt’ er an die Stelle dumpfer Resignation getreten”,⁷³ no debe olvidarse a este respecto que la derrota de la resignación es la última batalla pendiente del idealista. La visita a la iglesia junto al maestro pospone todavía el esperado encuentro, a continuación Eiserner da con un lugar que le resulta familiar, aunque la ambientación ha sido cambiada no le cabe duda de que se trata del escenario de la pintura y para confirmarlo ve cómo la Isabel del cuadro se asoma a una ventana. Al producirse este segundo reconocimiento por similitud Eiserner tiene una premonición, su conciencia le exige que la imagen se complete con la inclusión de Marie en la misma: “”Wenn dir nun die Marie entgegenträte!” sagt’ er vor sich hin indem er stehenblieb. “Ich weiß nun, daß es unmöglich ist; ich weiß es nur zu gut, und dennoch ist mir’ s, als könnt’ es doch möglich sein, ja als müsse sie mir entgetreten.”⁷⁴ Es la verdad artística la que litigia aquí con la dictada por el sentido común, la verdad que reclama tanto el cuadro como el mismo relato y que de acuerdo con Ludwig debe ser el fundamento del mundo recreado en la obra literaria. Porque si para Eiserner la posibilidad de que Marie aparezca repentinamente contradice su experiencia y solo se sustenta en el referente pictórico, para el lector el cúmulo de encuentros y casualidades acumulados al final de la Novelle resulta sólo creíble en virtud de la tensión tejida durante el relato, pero no se sostiene desde la causalidad del mundo fáctico.

Casi folletinesco resulta el retardamiento del desenlace, empezando por el salto de capítulo justo cuando el final parece inminente, y casi folletinesco es el surgimiento de un nuevo obstáculo que pospondrá el último reconocimiento.⁷⁵ El mismo Eiserner

⁷³ *Ibidem*, p. 252.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 256.

⁷⁵ La convencionalidad rige tanto el fondo de la historia como su construcción. En un interesante trabajo Christian Zenker (*Die Struktur von Liebeserzählungen in Biedermeier und Realismus*, Literarische Verlaufsmuster individueller Liebesbeziehungen, Francke, Bern, 1991) fija en cinco puntos cardinales la estructura del argumento amoroso que con inusitada recurrencia se prolonga en la narrativa de la época; 1-Dos jóvenes se conocen y quedan ligados emocionalmente 2-Un suceso inesperado les obliga a separarse 3-Transcurre un largo lapso temporal en que incluso sin conocer la suerte del otro se

reconoce lo irreal del encuentro antes de ver el rostro de Marie: “Nun braucht es nur noch, daß diese schlanke Mädchengestalt Maries Züge trägt, und das Märchen ist fertig”.⁷⁶ Y cuando lo imaginado se corresponde con la realidad un Eiserner espantado apenas acierta a destacar los mínimas diferencias entre la imagen del recuerdo y la presente: “Sie sagte nichts, so verwirrt war sie; aber ein ängstlich-freundlicher Blick antwortete bejahend, der dem Blicke der verstorbenen Marie völlig geglichen haben würde, wär’ ihm nicht etwas jungfräulich Verschämtes und zugleich etwas Wehmütiges beigemischt gewesen”.⁷⁷ La mirada de Eiserner sirve para constatar el cambio sufrido por Marie, la conservación de la inocencia unida al despertar de la sensualidad. Eiserner calcula que la edad que aparenta la mujer coincide con la que ahora tendría Marie, pero no contento con ello necesita una corroboración inapelable. Aquí la escena entra en el reconocimiento por información, Eiserner averigua el nombre de la mujer, dato que unido al parecido deja poco espacio para la duda, pero basta con que Marie introduzca una información errónea (que tiene una hermana y que es su sobrino y no su hijo el niño que cuida) para que Eiserner de por seguro que se trata de otra persona.

El fracaso del reconocimiento informativo implica un elemento retardador típicamente dramático. El héroe deberá completar un rodeo más antes de finalizar su periplo, un rodeo que le lleva a casa del pastor por medio del cual obtendrá la revelación definitiva gracias al cual el reconocimiento informativo y el de semejanza coinciden por fin en la identidad de Marie. Eiserner comprende que además de ser Marie la mujer que ha dejado atrás, es seguramente su hijo quien la acompañaba. El trayecto de regreso a casa de Marie le parece demasiado largo no sólo a Eiserner sino también al lector, que ya sólo espera ver satisfecha la tensión generada. Aún conmovido por la impresión del reencuentro, Eiserner debe experimentar un tercer reconocimiento, el reconocimiento por señal, que se hace efectivo cuando descubre el lunar en el brazo de Georg. Es entonces cuando, superado por los acontecimientos, Eiserner pierde el sentido. Si en *Die Marquise* el desvanecimiento es consecuencia de la perplejidad impotente ante el giro de los acontecimientos, aquí la misma experiencia ha sido traspasada al hombre.

guardan mutua fidelidad 4-Al reencontrarse se concreta el sentimiento amoroso 5-Un percance les lleva a comprender que deben establecer su situación casándose. De estos cinco puntos Maria cumple cuatro y medio, teniendo en cuenta que los pasos 4 y 5 sólo están separados por el retardamiento del reconocimiento.

⁷⁶ Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol. 1, op. cit., p. 257.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 257.

No es sin duda casual que, al recuperarse, Eiserner dedique a Marie una frase que comprime y hace balance de todo lo sucedido: "Siehst du Marie, dein Georg ist auch mein Georg, und ich bin sein und dein".⁷⁸ La estructura paralelística de la oración forzosamente recuerda la sentencia final de *Die Marquise* y ello no a pesar sino precisamente a causa de la inversión de sentido. En "er würde ihr nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre", la frase relaciona dos términos antitéticos (*Engel / Teufel*) mediante un vínculo causal. La fricción de dos momentos irreconciliables regresa finalmente como núcleo vertebrador del relato. En las palabras de Eiserner, por el contrario, todo el énfasis se dirige a situar los sujetos y objetos de la oración en una relación de reciprocidad que fortalezca la unidad resultante.

Queda claro por qué el final del primer libro no podía ser en modo alguno un desenlace adecuado para la obra. Sólo con la solución del reconocimiento final se resuelve definitivamente la tensión generada tanto a través de la trama como en el interior de los personajes merced al esquema dialéctico que vimos prefigurado en los *Romanstudien*. Tanto Eiserner como Marie son personajes diseñados en torno a una contradicción elemental. Eiserner se presenta en el ya citado comentario inicial de su amigo Ritter como un ser de buen corazón que vive no obstante constreñido por una "beschränkte Lebensansicht", por una visión limitada y parcial de la vida que resulta de su ceguera idealista. Se da en él pues un conflicto entre carácter y personalidad avivado por la situación en la que se ve inmerso. La confrontación de los extremos opuestos que componen el personaje genera una tensión creciente que necesita de su evolución interior para alcanzar una solución armonizadora. Esa solución no llega como sucede en el drama como resultado directo de su interacción con otros personajes, tampoco exactamente como ocurre en la novela, donde se deriva de la relación entre sujeto y medio. Sin duda en *Maria* la influencia del entorno también juega un papel importante y exige el viaje de ida y vuelta a América para justificar el proceso de evolución interior. Pero la definitiva superación de los contrarios sólo se alcanza en el momento del reconocimiento final, cuando el anhelo secreto encuentra la verdadera expresión de su objeto de forma instantánea y casi epifánica. En el texto *Volksroman-Volksliteratur* Ludwig resume los términos en que debe producirse la solución de los contrarios en una

⁷⁸

Ibidem, p. 264.

unidad superior: "Beide Grundtriebe der menschlichen Natur finden ihre Befriedigung, das naive Heimatsgefühl geschloßner Zustände und der romantische Trieb in das Neue, Ferne, Unendliche, Mannigfache und Komplizierte".⁷⁹

En el caso de Marie la contradicción elemental no acompaña al personaje desde el principio, ya que el relato se esmera en presentarla investida de los atributos de la virginal inocencia, y sólo ocasionalmente ocupada en las labores de un ama de casa. Es en el acontecimiento central del embarazo donde se sitúa el origen de su contradicción interior. A consecuencia de su maternidad y de la recién ganada experiencia de su nueva vida (adopción de Johannes, creación de un hogar) adopta la personalidad de una madre sin haber conocido antes el placer sensual, cuando el anhelo de éste se manifiesta en su carácter lo hace en forma de un deseo contradictorio que aúna el impulso libidinoso con la nostalgia por Eiserner. También para ella el reencuentro final implica la superación del conflicto entre personalidad y carácter, entre cultura y naturaleza: "Der Ausgang muß danach fallen; es müßte denn sein, daß der Held zuletzt beide Seiten in sich vereinte, d.h., der Kultur nicht entsagte, wenn er zur Natur zurückkehrt, oder die Natur mit hineinnähme in die Kultur".⁸⁰

La combinación de recursos dramáticos y narrativos, el protagonismo cedido a la *Begebenheit* y la intercesión de elementos retardadores se manifiestan como rasgos identificativos de una poética del relato en Otto Ludwig. Pero además nos permiten superponer al dibujo que proyecta sobre la narración el esquema del modelo genérico ideal. Destacado el suceso inaudito como la anomalía psíquica y biológica que supone la anticipación de la maternidad a la sexualidad, toda la narración se despliega como elaboración de la idea central extraída del mismo. La interacción entre personajes y *Begebenheit* coincide también con la estructura ideal de la *Novelle*, la aparición de Johannes como figura que inicia la transformación de Marie funciona como el *Wendepunkt* de la historia, pues si hasta ese momento los elementos del relato habían tendido a su disgregación (con la expulsión de Marie y la tentación de suicidio como puntos de mayor alejamiento), a partir del nacimiento del vínculo entre Johannes y Marie se inicia el camino hacia la reunificación armónica de los fragmentos. La *Pointe*

⁷⁹ Otto Ludwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., p. 186.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 187.

del reconocimiento final es el verdadero artífice en la nivelación de contrarios y la satisfacción de la tensión narrativa, de modo que constatamos una vez más la relación recíproca entre *Wendepunkt* y *Pointe*. Cabe añadir sin embargo que, en el caso de Ludwig, el interés por apuntalar la unidad tanto del texto como del mundo representado en él le lleva a subrayar la ligazón entre los puntos cardinales de la trama, toda vez que esos nexos, más que una simple estructura formal, son el medio para poner al descubierto el sistema coherente de relaciones que sustenta la naturaleza.

En *Maria* el perfil del narrador y el abanico de estrategias que despliega no pueden ser más acordes con el fin perseguido: la perpetua actitud interpretativa que no deja de vincular fenómeno a causa, el empeño en destacar la coherencia y complementariedad entre acción interior y exterior, la recuperación de los motivos inconclusos y una organización de los elementos narrativos que privilegia la gradual armonización de los principios opuestos. Todos ellos son procedimientos de un narrador destinado a imponer una imagen unitaria y completa en el relato, un narrador que, situado como instancia mediadora entre la *intentio auctoris* y el lector, responde a las exigencias pedagógicas de Ludwig actuando como guía para el receptor del texto. En el ya citado texto sobre *Romea und Julia* de Keller, se resalta la diferencia con el original de Shakespeare por el peso que cobra el entorno material en la decantación del destino de los protagonistas. Ludwig lamenta que Keller no conservara un mayor grado del ideal que unifica el texto de Shakespeare y aglutina cada una de sus partes. Comentando la Novelle *Barfüssele* de Berthold Auerbach⁸¹ Ludwig da una impresión más precisa de lo que espera del género. Del texto de Auerbach destaca la adecuación entre forma y contenido, tan cara a su concepción orgánica de la obra. En el mismo sentido subraya que la inclusión de reflexiones abstractas en el relato sea la adecuada. Señala también que, al tomar una porción de la naturaleza y representarla como totalidad, la Novelle consigue lo que está fuera del alcance del *Roman*. Por el contrario, critica en la obra de Auerbach que las relaciones de causalidad no hayan sido mostradas con mayor claridad. Tanto Keller como Auerbach son salvados sin embargo de la crítica general a la Novelle de su tiempo en el fragmento *Moderne Novellistik*,⁸² donde se describe la realidad editorial de una Novelle más preocupada por obtener el entretenimiento del lector que por conseguir una verdadera unión entre contenido y efecto ("Gehalt und Wirkung"). Son testimonios que

⁸¹ *Ibidem*, pp. 54-56.

⁸² *Ibidem*, pp. 53-54.

confirman cómo Ludwig guardaba un alto concepto del género por coincidir con los presupuestos del realismo poético y de la narración realista, presupuestos que él creía ver confirmados en su propio relato. Pero además son testimonios que colocan a Ludwig en la estela del modelo ideal de la *Novelle* y su estructura bipolar: frente a la masa inabarcable de *Novellen* que circulan a mediados de siglo y hacen casi irreconocible su distinción como clase, Ludwig perfila un modelo sustentado en las premisas de su programa estético.

Otras afinidades con definiciones normativas más o menos contemporáneas resultan igualmente claras. Así, la concepción del género como punto de encuentro entre narración y drama se vincula como sabemos a una larga tradición crítica.⁸³ La distinción entre *Novelle* y novela por el modo selectivo y concentrado de representar la realidad recuerda la ya mencionada definición de Theodor Vischer (“Die *Novelle* verhält sich zum Roman wie ein Strahl zu einer Lichtmasse”).⁸⁴ Aunque la *Diskussionsnovelle* de Tieck se encuentra en principio en las antípodas del modelo de Vischer, su poderosa influencia motiva sin duda la preocupación de Ludwig por la adecuada integración de las digresiones en la *Novelle*. En cambio, por lo que respecta a la relación entre la síntesis naturalismo-idealismo del realismo poético con la fórmula de la subjetividad indirecta en Friedrich Schlegel ya se ha mencionado que la analogía carece de pertinencia histórica.⁸⁵ Limitando el alcance de la concepción genérica de Ludwig, puede concluirse que se basa en los procedimientos de selección y discriminación comunes a la gran mayoría de formulaciones teóricas de la época.

5. 4. Realidad y verdad artística

Si la *Novelle* para Ludwig tiene en la construcción de una imagen unitaria del mundo representado uno de sus puntos de referencia centrales, uno de los aspectos relativos a la imagen de ese mundo es su relación con el sistema de leyes que rige la naturaleza.

⁸³ Ver I - 3. 6.

⁸⁴ Ver I - 3. 2.. Las afinidades entre la *Ästhetik* de Vischer y los textos teóricos de Ludwig se sustentan siempre en la síntesis de naturalismo e idealismo, aunque pueda cuestionarse la incidencia de esa síntesis en la conformación de un realismo poético. Ver Hermann Kinder, *Poesie als Synthese*, Athenäum, Frankfurt, 1973, pp. 49.

⁸⁵ Ver I - 3. 5.

Parafraseando un tópico divulgado con el romanticismo, Ludwig afirma que en la imitación de la naturaleza lo relevante no es el qué sino el cómo del acto creador, se trata de imitar el proceder de la naturaleza y no su producto. Usando las mismas reglas que articulan causalmente el mundo de los fenómenos naturales se obtendrá una verdadera impresión de realidad donde, como ya hemos, visto, esas reglas y su funcionamiento se harán mucho más patentes que tal y como se muestran a la experiencia. El mundo representado no puede constituir por lo tanto una excepción al funcionamiento habitual de las leyes de causalidad y, si se refiere un suceso inaudito, sólo podrá ser con el propósito de iluminar con redoblada nitidez la validez de la norma. En ese contexto se encuadra la posición marginal que ocupa lo fantástico en el relato.

En el texto *Volksroman-Volksliteratur* Ludwig esboza una teoría sobre la legitimidad de lo fantástico en la narrativa que, pese a su carácter fragmentario y a repetir algunos conocidos tópicos de las poéticas dieciochescas, es de un interés indudable aunque apenas hayan merecido la atención de la crítica. Ludwig parte una vez más de que la fantasía es el principal remitente que debe tener en cuenta la obra en su capacidad de sugestión: "...weder zu dem Gemüte, noch zu dem Verstande soll ein poetisches Werk unmittelbar sprechen; das einzige Medium, welches einem besonders reichern Ganzen Haltung und Übereinstimmung geben kann ist die Phantasie".⁸⁶ Si algo diferencia empero a la fantasía de la razón es la morosidad, el no alcanzar nunca su objetivo por el camino más recto. Su sugestión se consigue por lo tanto a través del desvío y la intercesión y ello tanto en lo que se refiere a la construcción de la frase como de la trama: "Ein Gesetz für den Epiker, nie den geraden Weg zu gehen".⁸⁷ Así pues, una vez más la narración encuentra su último fundamento en el elemento retardador. La sugestión de la fantasía en el arte recae ante todo sobre la ilusión, gracias a ella pueden sugerirse las sensaciones más extremas sin necesidad de representar su objeto. Shakespeare por ejemplo no necesita dar vida a las imágenes más espantosas para suscitar el espanto, puede hacerlo a través de la conciencia de sus personajes:

Die Kunst ist, auf der einen Seite die größtmöglichste künstlerische Täuschung hervorzubringen, auf der andern Seite immer vorzusehen, daß diese künstlerische Täuschung nicht in die falsche Illusion übergehe, die nichts mit der Kunst zu tun hat, sondern der "unfreiwillige Irrtum" ist, daß das, was der Phantasie zum Spiele

⁸⁶ Otto Luwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., p. 182.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 184.

hingereicht wird, bare blanke, Wirklichkeit sei, wirkliche, nicht von der Kunst frei reproduzierte.⁸⁸

La esencia misma de la fantasía es la libertad y el escritor la habrá contravenido si convierte la ilusión en engaño, si se guarda de ello puede conseguir mediante el arte de la sugestión los más sorprendentes resultados. Otro principio que el autor debe también tener presente es que la fantasía está compuesta de dos fuerzas antitéticas; la fantasía ingenua y la romántica. Ludwig parece entender por la fantasía ingenua la idílica y por la romántica la demoníaca, y sostiene que la separación entre ambas resulta inexcusable para que el efecto de la ilusión no se deshaga en la obra: "Also ein Gesetz, daß man das Naive und das Romantische, das Idyll und das tragische Schicksal in den Charakteren auseinander halten soll".⁸⁹ Aquí Ludwig introduce la autocrítica al entender que él mismo (junto con Friedrich Hebbel o Berthold Auerbach) había incurrido con sus relatos de juventud en esa falta al mezclar lo terrible con lo ingenuo y hacer que personajes inocentes fueran partícipes de lo espantoso. Interesante es la mención que hace de Marie al comparar su figura ficticia con la Desdemona de *Othello*: ambas son personajes ingenuos que se ven envueltos en hechos terribles, pero su función es sólo la de reflejar el suceso sobre la figura responsable. De ello se deduce que *Maria* escapa ya al menos en parte de la falta que delatan los relatos de juventud presentándose como transición hacia las obras de madurez, donde la separación entre fantasía ingenua y romántica es ya consciente. Ludwig intenta explicar el desvanecimiento de la ilusión que produce la mezcla de ambas fantasías arguyendo que la razón no puede acercarse demasiado a lo terrible sin que la fantasía se vea menoscabada por su estructura causal.

Ludwig aporta el iluminador ejemplo de Charles Dickens y E. T. A. Hoffmann como dos maneras complementarias y contrapuestas de sugestionar la fantasía. Mientras Hoffmann es resumido como una ecuación igual a la suma de Cervantes, los novelistas ingleses y lo fantástico-demoníaco, Dickens amplía en sus novelas la mezcla de referencias para apelar simultáneamente a todas las facultades del lector. Ambos tienen en común que su procedimiento para apelar a la fantasía consiste en la mezcla de lo fabuloso y lo cotidiano. Ambos comparten también el servirse para ello fundamentalmente del humor, un humor que aúna a su vez lo cómico y lo serio, de todo

⁸⁸ *Ibidem* p. 188.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 189.

ello se deduce pues un producto con cuatro componentes: lo fabuloso, lo serio, lo cotidiano y lo cómico. La diferencia consiste en que, al tomar lo fabuloso de la realidad y envolver lo real fabuloso en sueños, Dickens concede cierta ventaja a lo serio sobre lo cómico. En consecuencia, la tensión producida en sus relatos es generada por simpatía: las figuras protagonistas se libran del enfoque cómico y animan al lector a identificarse con ellas. Los personajes en Hoffmann son invenciones de la libre fantasía para las que lo cotidiano es el agente hostil que representa todo lo negativo y lo fabuloso el extremo positivo que puede salvar al hombre. Dickens renuncia a polarizar los extremos, no presenta lo cotidiano y lo fabuloso como contrincantes, sino que reviste lo cotidiano de una apariencia fabulosa: "Bei ihm ist die Phantasie, die freie Genialität nicht die eine feindliche Substanz dem Wirklichen überhaupt gegenüber, sondern sie ist ein Adhärens des Wirklichen".⁹⁰ Ludwig resume así el realismo fabuloso de Dickens.

Also ein oder mehre wunderbare, aber doch in der Wirklichkeit mögliche und zugleich die Sympathie erregende Verhältnisse der Wirklichkeit gemäß, d.h. mit Warscheinlichkeit ausführen, nachdem sie in eine Verbindung gebracht sind, die denselben Charakter trägt, d.h. einer wunderbaren Wirklichkeit.⁹¹

Todo ello debe hacerse atendiendo a la verosimilitud del conjunto, pero de modo que no se perciba una clara intencionalidad e implicando por separado, pero simultáneamente, tanto a la fantasía ingenua como a la romántica ("...auf das Gefühl des Romantischen ebensosehr als des Naiven wirkend und jenes zum Vehikel dieses machend..."⁹²). No hace falta decir por cual de las dos estrategias de apelar a la fantasía inclina más su simpatía Ludwig. Su comentario de Dickens es una alabanza a la capacidad del artista para sugerir sin mostrar, para invocar una atmósfera fantástica sin abandonar en ningún momento el terreno de lo real-verosímil. Pero es también una certera descripción del cambio que sufre la representación de lo fabuloso en su paso del romanticismo a la *Biedermeierzeit*, tal y como el mismo autor reflejó en su obra. La domesticación de lo *wunderbar* que se tematizaba en la Novelle de Mundt, con la conversión de lo excepcional en ordinario, obtiene aquí carta de naturaleza y plena legitimación estética al invocarse el tópico de la ilusión artística como recurso infalible para apelar a la fantasía. La ilusión es entonces el medio principal del que se vale este arte realista, pero no para inducir la ilusión de lo real al modo de Diderot, sino, al contrario, para sugerir

⁹⁰ *Ibidem*, p. 191.

⁹¹ *Ibidem* pp. 191-192

⁹² *Ibidem*, p. 192.

lo fabuloso-fantástico sin necesidad de permitir su plena intromisión en la obra.

Pero la ilusión no se limita a permitir, como sucede en Dickens, el encuentro de lo cotidiano y lo fabuloso, Ludwig la convierte en última instancia fundamentadora de la unidad artística porque gracias a ella resulta también posible representar en síntesis armónica los conceptos de vida y arte que habitualmente aparecen como principios antitéticos e irreconciliables. ("Nichtsdestoweniger ließe sich das wahrhaft Künstlerische und diese Lust an der Wirklichkeit vereinigen; nämlich wenn man das Künstlerische auf dem Wege der scheinbarsten Wirklichkeit zu erreichen trachtete"⁹³). El último objetivo de la obra de arte consiste en someterse plenamente a sus reglas de construcción pero produciendo la ilusión de la pura espontaneidad y reconciliando de esa manera al lector ingenuo con la obra artísticamente elaborada. En su planteamiento de lo fabuloso Ludwig termina apuntando nuevamente al problema de la aprehensión de la realidad en su inmediatez.

Eine alte Forderung, daß in einem Kunstwerke die Phantasie nur ihrem eignen Gesetze gefolgt zu sein scheinen müsse, während sie doch in der That durch den Verstand kontrolliert sein muß und dem ästhetischen und ethischen Sinne nicht zuwider handeln darf. Es wäre allerdings eine schwere, aber gewiß lohnende Aufgabe, einen Roman zu schreiben, der überall sich vom Schlendrian der Erfindung und Technik frei machte und doch die wesentlichen Gesetze derselben nicht verletze. Einen Roman, dessen Absicht scheinen könnte, der Kunst in das Gesicht zu schlagen, während er nur um so genauer mit ihrem wesentlichen Gesetze in Übereinstimmung wäre.⁹⁴

La novela ideal queda definida por esa capacidad para fingir lo casual desde el escrupuloso cumplimiento de lo normativo. Dos normas elementales recomienda Ludwig para ese propósito, la sujeción de la fantasía a algún tipo de unidad interna y el fiel respeto a las normas de verosimilitud. Por encima de esta cuidadosa medición de los resortes novelísticos la fantasía debe desplegarse en libertad provocando la ilusión de no estar sujeta a la técnica

Resulta inevitable hacer una referencia al paralelismo que aquí se suscita con el programa estético que Kleist resume en *Über das Marionettentheater*. También en Kleist se da como vimos la pretensión de una obra cuya secreta teleología interna

⁹³ *Ibidem*, p. 193.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 193.

alcance la perfección del movimiento espontáneo.⁹⁵ Pero la coincidencia en el planteamiento sólo sirve en este caso para acentuar la divergencia de móviles y fines perseguidos. Kleist apunta a una forma divina de perfección que une libertad y belleza, el principio de *Illusion* no va asociado al de *Täuschung*. Ludwig tiene presente antes que nada el efecto de la lectura (y además el efecto en el público popular, habitual consumidor de formas narrativas) y la conjunción de orden y libertad está siempre supeditado a ese efecto. Lo que ofrece son consejos para inducir la sugestión de lo fabuloso sin anular la de lo real, para conseguir en suma la representación artística de esa imagen completa de la realidad que forman los polos complementarios de idea y naturaleza. Por si fuera poco el equilibrio que Ludwig propone entre lo cotidiano y lo fabuloso, entre la vida y el arte, reposa en otro de carácter ético que exige el triunfo de la justicia poética para ganar el favor del lector. El héroe terminará alcanzando su objetivo, aunque de manera distinta a la esperada: "Dies Ziel aber muß ein ethisch gerechtfertigtes sein. Immer die alte Geschichte: das Gute belohnt, das Böse bestraft, aber auf möglichst neuem Wege".⁹⁶ Con ello la representación artística de lo *wunderbar* encuentra perfecto acomodo en el sistema imperante de normas ético-morales que rigen la época. Mediante la ilusión artística alcanza Ludwig el mismo fin que Mundt a través de la *Diskussionsnovelle*: la sustracción del carácter de amenaza a lo fabuloso-fantástico.

En *Maria* lo fabuloso se hace plausible y encuentra su adecuada ubicación en lo cotidiano merced a dos recursos que potencian la ilusión de lo fantástico sin transgredir lo verosímil. El primero de ellos, y el menos importante, se deriva de una determinada ambientación que invoca lo fantástico-espectral (lo fantástico-romántico según Ludwig) para introducir el acontecimiento central. La atmósfera sobrenatural que envuelve el suceso entrecruzado leyenda y realidad no tarda en despejarse para mostrar lo ocurrido como fruto de una casualidad, pero más allá de lo que justifica racionalmente la explicación del incidente, la atmósfera conforma un marco que distingue con claridad la primera parte de la Novelle de las dos siguientes. La escenografía que acompaña los sucesos de la primera noche reviste una indudable evocación romántica que culmina en la misteriosa aparición de la figura femenina en la habitación de Eiserner. La leyenda de

⁹⁵ Ver II - 2. 2.

⁹⁶ Otto Ludwig, *Studien*, vol. 2, op. cit., p. 194.

la virgen blanca confirma esa inspiración fantástica al tiempo que la mantiene en el terreno de la superstición. No por casualidad la leyenda es puesta en boca de un personaje de extracción humilde y registro humorístico. Delegando en un personaje de escaso crédito la referencia fantástica el narrador preserva la seriedad para el tratamiento del motivo central y desvía lo humorístico al retrato de los secundarios. El texto no se cansa de introducir elementos justificadores para asegurar la verosimilitud de lo ocurrido (la improbable confusión nocturna quedaría atemperada por la miopía de Eiserner, el sonambulismo de Marie, el parecido extremo entre las mujeres, la iluminación del cuarto etc). Pero la concepción unitaria de la obra de arte en Ludwig exige que también desde la vertiente de lo fabuloso se apunte al sentido profundo de la Novelle. La discusión que mantienen las criadas sobre la capacidad de crédito del hombre para aceptar lo sobrenatural es un tema serio debatido por personajes cómicos,⁹⁷ un recurso con el que Ludwig veía probablemente un medio de introducir un componente digresivo en el relato sin perjudicar su desarrollo natural. Superstición y escepticismo se confrontan sobre la base de lugares comunes y tópicos, mientras una de las criadas que sirven en casa de Marie afirma: “Wenn man freilich (...) sich vornimmt, etwas zu sehen, so sieht man wohl etwas, wo nichts ist”, la otra opina “wer einmal nicht mehr daran glaubt, der hält auch bald den lieben Gott und die Bibel für Aberglauben”.⁹⁸ Ludwig parece haber querido reproducir bajo un tono humorístico su eterna discusión sobre los dos extremos que dividen al hombre. Y a pesar de la apariencia cómica que reviste la conversación, a pesar de que la leyenda de la virgen blanca pronto obtiene un mentís definitivo, el diálogo entre las criadas está directamente relacionado con el posterior desarrollo de la Novelle. Al tematizar el valor de la fe se anticipa un elemento central de la tercera parte: Eiserner deberá ser capaz de sobreponerse a su resignación para encontrar su camino, el conflicto entre fe y escepticismo libran un pulso permanente que llega a su paroxismo en la larga y prolongada secuencia del reencuentro.

El segundo medio para legitimar la presencia de lo fabuloso en un marco verosímil lo

⁹⁷ La estrategia que hace asumir a los personajes seriamente un asunto cuya comicidad sólo es percibida por el lector y el autor y coloca por lo tanto a éstos por encima de las figuras ficticias tiene para Ludwig su paradigma en el *Quijote*. Se distingue por una parte del drama clásico, en el que tanto el personaje como el conflicto se sitúan por encima del lector, como de la novela moderna, en la que figura y asunto se muestran inferiores (*Ibidem*, p. 197).

⁹⁸ Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol 1, op. cit., p. 197.

ofrece la experiencia artística.⁹⁹ Desde que a su regreso de América reconoce los rasgos de Marie en un cuadro, Eiserner ve contrapuesto el resurgimiento de su esperanza a su nuevo talante escéptico, que le anima a desechar el valor de lo descubierto para evitar un nuevo desengaño. El momento crucial del proceso se produce cuando, al dar con la casa de Marie, empieza a reconocer uno por uno los elementos del cuadro hasta echar en falta uno sólo: “Nun braucht es nur noch, daß diese schlanke Mädchengestalt Mariens Züge trägt, und das Märchen ist fertig”.¹⁰⁰ Lo que Eiserner experimenta es la realización de una fantasía, el momentáneo sometimiento de la leyes de la realidad a su deseo, cuyo cumplimiento vendrá a posponerse sólo debido a su incapacidad inicial para aceptar el milagro. La proyección de Eiserner tiene empero su origen en el cuadro y la realización de su fantasía es la materialización de la imagen pictórica de inspiración religiosa. El tercer libro intercala comentarios en torno a problemas estéticos que, al menos en parte, y como ocurría con el diálogo de las criadas sobre el escepticismo, están relacionados con la línea central de la *Novelle*. Al encontrar al maestro paisajista impartiendo clase, Eiserner comentará cómo la observación de la naturaleza aumenta en profundidad cuando la mirada ha sido convenientemente educada (“Das belehrte Auge haftet mit grösserm Vergnügen auf Reizen, die das unbelehrte übersieht”¹⁰¹). El maestro responde dando a su afirmación un alcance universal: la representación formal sólo adquiere verdadero valor si a través de ella el espectador avisado es capaz de penetrar hasta su constitución espiritual: “...der echte Kunstgenuß entspringt nur aus dem liebevoll hingeebenen Vertiefen in das Kunstwerk, dem Suchen nach seiner geistigen Form, deren Existenz der gewöhnliche Beschauer höchstens ahnt”.¹⁰² Mérito del artista es ser capaz de mostrar a través de los objetos nimios una idea superior que una lo material y lo espiritual, lo fragmentario y lo completo: “So begegnen wir auch dem Göttlichen, was in dem Menschen schaffet, in dem kleinsten Zuge; wer diesen Künstlerblick für das Leben besitzt, wird nie an den Menschen verzweifeln müssen. Ihm ist eine Fülle aufgetan von dem, was ihn belehren und veredeln kann”.¹⁰³

⁹⁹ Sobre la función ejercida por la presencia de obras pictóricas en las narraciones realistas ver Helmut Pfotenhauer, "Bild und Schrift. Zur Funktion von Medienwechsel in der realistischen Literatur. Stifter, Keller", en Helmut Pfotenhauer, *Sprachbilder, Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, pp. 159-174.

¹⁰⁰ Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, vol 1, op. cit, p. 257.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 254.

¹⁰² *Ibidem*, p. 254.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 254-255.

Las últimas líneas relacionan directamente el conocimiento de la unidad que anida en la obra y el reconocimiento de la unidad espiritual que oculta la naturaleza con la enseñanza moral que contiene la auténtica obra de arte. Pero la realización de ese ideal estético antecede a estas palabras y debe buscarse en el cuadro de la virgen con el niño visitando a Isabel. La valoración del mismo despierta opiniones contrarias entre iniciados y neófitos

Einige hielten die kindliche Majestät der Unschuld in dem Antlitz der jungfräulichen Mutter, einige das durchsichtige, geistige, wundersam-schwärmerische Kindergesicht des Johannes, die Innigkeit, mit welcher er seine großen schwarzen Augen auf dem lieblichen Jesusknaben ruhen ließ, für das Ansprechendste des Bildes.¹⁰⁴

La unidad de composición que forman las figuras, dispuestas en un círculo que centra la mirada de Johannes en Georg, remite a la unidad profunda de la idea que ilumina el cuadro. Valorar el cuadro implica ser capaz de apreciar ambos niveles, la habilidad en la representación y el contenido espiritual de la misma, algo para lo que sólo unos pocos están dotados. La razón de que el realismo concentre su interés en la naturaleza humana es que con frecuencia ella hace de mediadora entre ambos niveles, las figuras del cuadro forman parte simultáneamente de una escena cotidiana y de una estampa sagrada. Pero al mismo tiempo son personajes de una Novelle detenidos en un instante concreto, inmovilizados en una composición que revela una verdad que pasa inadvertida a la mirada superficial. Maria, Jesus, Juan e Isabel no se identifican con los personajes del relato, pero iluminan el vínculo necesario y completo que une a estos en la narración. Por ello, cuando Eiserner encuentra la casa y ve a Rosalinde, comprende la obligada presencia de Marie con Georg para completar la imagen.

La necesidad que aquí se realiza es puramente estética, la totalidad que es la obra no puede prescindir de ninguna de sus partes, y es la verdad artística la que toma cuerpo ante la perpleja mirada de Eiserner. El gran logro del relato se cifra en este momento, cuando, sin ser alteradas las leyes de la naturaleza que para Ludwig deben componer el trasfondo de lo verosímil, tiene lugar el prodigio. No se produce una alteración del principio de causalidad de la experiencia, dicho principio es trascendido por otro más poderoso, el que según Ludwig se encuentra en el fondo de la obra de arte y debe ser descubierto primero por el autor y luego por el receptor entendido. Lejos de ocupar un

¹⁰⁴

Ibidem, p. 251.

lugar accesorio u ornamental, las dos pinturas reproducen y concentran un modelo artístico y actúan como ventanas que, desde la superficie de la trama, se abre a la unidad profunda de la obra. Sin duda es también aquí donde se demuestra que no es tanto la realidad (*Wirklichkeit*) lo que tiene presente Ludwig con su realismo poético, sino una verdad (*Wahrheit*) determinada que delata la filiación de su teoría estética.¹⁰⁵

Anexo: *Die Freundinnen y Ursula*

Ocho décadas median entre el año en que Ludwig escribe *Maria* y la publicación de *Tonka* por Musil. La presencia de tan extenso paréntesis temporal en nuestro trabajo queda justificado por dos motivos fundamentales. En primer lugar, y como ya ha sido suficientemente reiterado, la presente investigación no aspira a ofrecer una panorámica representativa de la historia de la Novelle, sino tan sólo un conjunto de posibles refracciones del modelo genérico que permitan verificar su particular funcionamiento. Pero se da además la circunstancia de que la realización del modelo ideal alcanza a mitad de siglo una relativa estabilidad a partir de una variante cuyos principales elementos de concreción han sido ya definidos a partir de los relatos de Mundt, Stifter y, sobre todo, Ludwig. Los cuatro relatos precedentes nos han ofrecido otras tantas variaciones en la aplicación del modelo que se corresponden, de manera más que aproximada, con cuatro periodos literarios de la primera mitad de siglo (*Klassik, Romantik, Junges Deutschland, Realismus*). La estabilización de un determinado canon estético a partir de 1848 y, simultáneamente,¹⁰⁶ de una concepción teórica más o menos unificada de lo que se esconde tras el término Novelle, contribuye a que se produzca una relativa convergencia, no ya sólo en el uso y aplicación explícitos del marbete genérico, sino también en la relación entre el corpus narrativo del momento y el modelo ideal de la Novelle. *Maria* nos ofrece un ejemplo paradigmático que avanza las pautas en esa tendencia unificadora, una tendencia que iba a encontrar su mejor garante en la introducción de Paul Heyse a su célebre antología. A pesar de estos argumentos, puede resultar enriquecedor mencionar brevemente dos ejemplos extraídos del largo paréntesis

¹⁰⁵ “...und gerade an diesem Punkt wird deutlich, inwiefern dieser Realismus in erster Linie nicht eine Wiederaufnahme und Fortentwicklung des Mimesis-Begriffes, vornehmlich jenes der Aufklärung, darstellt, sondern daß er zuerst im Rahmen der nachidealistischen Ästhetik zu fassen ist”. Helmuth Widhammer, *Realismus und Klassizistische Tradition*, op. cit., pp. 120-121.

¹⁰⁶ Coincidencia que, como sabemos, no se debe desde luego a una casualidad (ver I - 3. 6.).

que media hasta el periodo finisecular, dos ejemplos pertenecientes a dos escritores que habitualmente se adscriben a la órbita del realismo-naturalismo. Además de acercarse parcialmente al motivo temático que nos ocupa las narraciones de Friedrich Halm y Gottfried Keller inciden en algunos aspectos esenciales para comprender la decisiva transformación cualitativa que se opera en la proyección del término genérico en la *Novelle* de Musil.

*Die Freundinnen*¹⁰⁷ es un relato de 1860 que nos recuerda otra vertiente de la tradición genérica que hemos pasado por alto, la de la *Novelle* histórica, que pretende justamente reforzar su filiación a una hipotética *Novelle* románica mediante el recuso de la ambientación histórica.¹⁰⁸ Aunque el escenario no es la ni la Italia tardomedieval ni la España renacentista, sino la Irlanda del siglo XVII, las connotaciones que acompañaran a cualquier narración histórica del momento que tratara sobre relaciones moralmente equívocas necesariamente tenían que caer dentro del ámbito de la *Novelle*. El narrador lleva hasta el extremo el modo de presentación analítica ensayado por Kleist y Hoffmann abriendo su relato con una situación extrema, un enredo aparentemente irresoluble que parece condenado de antemano a un desenlace fatal y para cuyo esclarecimiento la *Novelle* deberá retroceder hasta la recuperación del suceso central. La condesa Elisabeth de Ormonde aguarda la visita de su amiga Isabella durante la ausencia de su marido el conde, involucrado en los conflictos confesionales de la época. En la espera recibe una carta de su esposo dirigida a Isabella y erróneamente enviada con su nombre. Gracias a ese descuido averigua que el conde y su amiga tienen un hijo secreto, Elisabeth deduce además que por su edad fue concebido durante su noviazgo con el conde. Cuando Isabella llega a la casa consigue a duras penas que su amiga le de la oportunidad de contar lo sucedido e intentar lo que se antoja imposible, obtener su perdón. En una visita al teatro Isabella se sintió irresistiblemente atraída por la voz de un hombre cuyo rostro no alcanzó a ver. Para su desdicha ese hombre no resultó ser otro que el prometido de su amiga Elisabeth, con dolor supo sobreponerse a sus sentimientos, mantenerse fiel a su amiga, e incluso pudo alegrarse de la suerte de la pareja. El suceso calamitoso sobrevino una noche en que Elisabeth se encontraba convaleciente y su prometido llegó a la casa para guarecerse de una tormenta. Cuando

¹⁰⁷ Friedrich Halm, *Werke*, Laust Pachler, Emil Kuh (eds.), vol. 1, *Erzählungen*, Gerold's Sohn, Viena, 1872, pp. 73-122.

¹⁰⁸ Ver Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., pp. 268 y ss.

Isabella acudió al cuarto del conde para llevarle un recado de su amada, le encuentro en un extraño estado de semiconsciencia, mezcla de su extremo cansancio y del efecto del vino, lo que propició que el hombre la confundiera con Elisabeth y ésta, víctima del encanto que ejercía en ella su voz, se dejará llevar a su lecho. Como fruto del encuentro Isabella quedó en cinta y recibió del conde la proposición de desposarla. Pero ella, sabiendo que el verdadero objeto de su amor era su amiga, decidió asumir una vida de privación y secreto criando a su hijo en otro lugar. Consciente del sacrificio que Isabella ha hecho por su felicidad, Elisabeth sólo puede perdonarla y accede además a no contar nada al conde.

El uso constante de aposiciones y del estilo indirecto distanciador parece emular de forma más o menos consciente la escritura de Kleist en *Die Marquise*. El tono cambia naturalmente en el relato-marco cuando Isabella asume la voz, pero en su conjunto el relato mantiene un ritmo acelerado en el que la sucesión de acciones e imágenes es tan rápida que apenas permite la descripción o el juicio de valor. Cuando la narración comienza todo ha sucedido ya, el pasado se despliega con gran celeridad para alcanzar los oscuros sucesos que están detrás de la confusión presente y recuperar el momento actual con la explicación iluminadora. Lo inaudito de la Novelle comienza siendo el suceso escandaloso que pone en marcha el proceso indagador (una mujer descubre por casualidad que su marido y su mejor amiga tienen un hijo), pasa luego a adoptar la apariencia del azar (la confusión del conde) y termina adquiriendo el acento de lo extraordinario (la decisión de Isabella de mantener todo en secreto). El relato-marco mantiene la función tradicional de plantear el problema (como en *Die drei Schmiede ihres Schicksaals*) y además de resolverlo (a través del veredicto final de Elisabeth). Por lo que respecta al relato interior la proyección del modelo genérico ideal nos devuelve en primera instancia una clara *Silhouette*. El relato tiene un primer punto de inflexión en el momento en que Isabella reconoce en la voz que le seduce al prometido de Elisabeth y un segundo cuando decide sacrificarse por su amiga renunciando al futuro que éste le ofrece. Al destacar estos dos instantes se está ya poniendo al descubierto la característica más remarcable del relato, su clara voluntad de dirigir el ámbito de los acontecimientos al interior de los personajes, a la esfera de sus afectos. La refracción más plausible del *Wendepunkt* no es el encuentro nocturno de la pareja, sino el momento en que ese encuentro se prevé ya de algún modo inevitable con el reconocimiento del

conde. El hecho de que la misteriosa voz corresponda al prometido de Elisabeth es un suceso fortuito, una circunstancia azarosa, y pertenece al mundo de los hechos que se resiste al análisis. Pero esta coincidencia es percibida sobre todo desde el efecto que tiene en la mente de Isabella, como preparación de lo que será su posterior encuentro con el conde: "Meine Glieder waren strarr, mein Herz stand still, nur meine Seele war ganz Ohr".¹⁰⁹ No sólo se ofrece con esta reacción una coartada para el comportamiento de Isabella la noche que entra en el cuarto del conde, sino que además se pone en relieve, junto con lo irresistible de su atracción por el hombre, la dimensión de su sacrificio final, cuando, además de perdonarle, renuncie a ser su esposa. La dignidad de su comportamiento resplandece en el instante en que toma una decisión tras leer las misivas del conde, es decir, en la dimensión más propia y profunda de sus afectos individuales:

Ich begriff daß Gott mich in den Abgrund meines Elends hinabgestoßen habe, damit die Bitterkeit des Schmerzes mich meinem Irrtum erkennen lehre, daß Reue läuternd aus Nacht mich zum Liebe führe; ich faßte, daß ich seiner strafenden Hand mich nicht entziehen noch fremdes Glück hinopfern dürfe, um meine Schande der Welt zu verbergen, sondern daß ich allein tragen müsse, was ich allein verschuldet. Von diesem Augenblick an war ich gerettet.¹¹⁰

Bastaría con que el narrador hubiera incluido la más mínima nota de ambigüedad en el relato-marco para que desconfiáramos completamente del testimonio de Isabella. Pero, guardándose mucho de hacerlo, el texto sella la credibilidad de sus palabras a través del veredicto de Elisabeth. La versión que hace Isabella a de lo que vivió quedará cómo la relación de lo verdaderamente ocurrido y la ambigüedad será una vez más la primera víctima del relato. Pero acaso más importante es constatar esa psicoligización de los hechos gracias a la cual la trama deja de decidirse en el nivel externo de los sucesos, ya sean inauditos, casuales o fatídicos, y pasa a hacerlo en la interioridad de los personajes, como resultado de los conflictos y contradicciones que les recorren. Así ocurre tanto si se considera este último momento la *Pointe* de la historia como si se emplaza ésta en el relato-marco, cuando Elisabeth decide perdonar a Isabella tras haber escuchado su historia. Se trata en cualquier caso de una tendencia ya perfilada de forma inequívoca en la narración de Ludwig.

¹⁰⁹ Friedrich Halm, *Werke*, vol. 1, op. cit, p. 99.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 117-118.

La presencia del motivo temática que nos ocupa en la Novelle de Gottfried Keller es menos palpable pero bastante más sugerente. Ya se ha aludido el singular relato-marco de las *Züricher Novellen*,¹¹¹ en el que el autor realiza, desde la tenue ironía que le caracteriza, una alabanza de lo mundano y cotidiano en detrimento de lo extraordinario.¹¹² No puede decirse que el relato de la colección que mejor ejemplifica ese programa sea *Ursula*, donde al convulso panorama de las guerras confesionales del siglo XVI se superpone al retrato de un caso patológico de delirio mental. En los casos examinados hasta el momento el proceder de la figura femenina en los momentos en que se oponía bien al comportamiento predecible de su entorno socio cultural (Kleist), bien al más elemental sentido común (Hoffmann), era descrito como una anomalía, una rareza inmotivada cuyo origen se perdía en el lado inexplorado del personaje. Ludwig aporta ya alguna variante cuando localiza en la infancia de Marie ciertos síntomas de un comportamiento anormal, pero sin llegar tampoco a establecer una relación directa entre esos síntomas y su entorno inmediato. Falta por lo tanto la incorporación del personaje a un mundo formador y con-formador de su personalidad, a un espacio concreto que ofrezca pautas explicativas de su carácter. Falta en definitiva la necesaria imbricación entre sujeto y medio que preside las aspiraciones del realismo y, de forma aún más acentuada, del determinismo biológico de la generación naturalista. Es sabido que el éxito de la novela durante el periodo naturalista no obedece a una casualidad, la necesidad de ofrecer una completa panorámica del universo a cuyos mecanismos responde el comportamiento de los personajes exige una profusión y extensión que ninguna otra forma de satisfacer. Por la razón contraria, el modelo ideal de la Novelle, con sus implicaciones de concisión, unidad temática y la preponderancia que da a la acción sobre la descripción no ofrece la vía más adecuada para conseguir el retrato de un carácter a partir de su entorno. Debe pues sorprendernos tan poco que en los textos precedentes estuviera ausente ese acercamiento al personaje como que Musil decidiera mucho más tarde recuperar la tradición de la Novelle como medio de superar una narrativa de cuño psicológico.

En este sentido la Novelle de Keller representa una importante variación respecto al tratamiento de los personajes visto hasta ahora y nos recuerda que la aplicabilidad del

¹¹¹ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe*, Walter Morgenthaler (ed.), vol. 6, *Züricher Novellen*, Neue Zürcher Zeitung, Basilea, Frankfurt del Main, Stroemfeld, Zurich, 1999.

¹¹² Ver I - 1. 3.

modelo ideal carece en sí misma de un límite definido. Aunque la relación exacta entre el retrato de la figura femenina y su contexto histórico se presta a la interpretación, no cabe duda de que el perfil de la protagonista sólo se entiende desde el contexto problemático que marca su formación. El relato se abre con el regreso a su hogar de Hansli Gyr, un mercenario que presta su brazo en las guerras religiosas que dividen el país. Suiza se encuentra sacudida por los conflictos confesionales que oponen a católicos y reformistas y en medio de esa confusión abundan también los falsos profetas y los grupos sectarios que intentan llevar a cabo la reforma por su cuenta desde postulados poco menos que absurdos. Cuando Hansli llega a su pueblo natal encuentra que sus lugareños han sido también víctimas del delirio colectivo y entre ellos Ursula, a quien tenía el deseo de convertir en su esposa. Hansli no consigue hacerse comprender por los aldeanos y fracasa en su intento de que Ursula entre en razón. Entre tanto se alinea con la facción que intenta unificar el impulso reformista desde Zurich y cuando estalla la guerra debe marchar contra los católicos. Ursula parece compartir ya con su familia una locura irreversible, pero un cambio inesperado se opera en ella al ver partir a Hansli hacia el combate. Tras seguirle hasta el campo de batalla y presenciar cómo cae herido logra salvarle, de modo que cuando Hansli se recupera la curación de Ursula se ha completado y ambos pueden vivir felices en el nuevo orden de libertad que reina en el país. Este somero resumen ya permite adivinar hasta qué punto la trama se ha adelgazado en la narración hasta dejar de sostener un desarrollo firme y unitario. La pintura del momento histórico-político desborda con creces el esqueleto argumental del relato hasta convertirse en el auténtico centro de interés de la *Novelle*. En el grupúsculo de falsos predicadores al que pertenece el padre de Ursula se concentra todo el escarnio y la burla del narrador, su voluntad de prescindir de cualquier autoridad civil o eclesiástica es llevada a un extremo grotesco que culmina en su intento de alcanzar la gracia divina desde la inocencia practicando una regresión a la infancia. Toda la prudencia de que hace gala el narrador al describir las facciones encontradas desaparece a la hora de dar cuenta de estos visionarios y profetas que obtienen eco entre el pueblo más ignorante. El trastorno mental de Ursula se presenta como una consecuencia si no necesaria si comprensible de quien ha crecido en ese ambiente, al mismo tiempo es clara la voluntad de establecer una analogía entre la aberración que suponen para su tiempo las sectas de librepensadores y el extravío mental que padece la protagonista. En definitiva, la *Novelle* de Keller nos aproxima a dos elementos que hasta el momento

se habían excluido de la órbita del modelo genérico, el retrato histórico y la aproximación a los personajes desde un psicologismo naturalista.

Tampoco en *Ursula* tiene lugar el embarazo inconsciente, ni siquiera el encuentro sexual llega a producirse, y sin embargo las asociaciones temáticas que plantea en dos fragmentos resultan inequívocas. La Ursula que Hansli reencuentra al comienzo de la narración ha pasado de ser niña a mujer pero conserva la impronta de la inocencia, de un inmediato vínculo con la naturaleza en el que se da para Hansli su principal poder de seducción: "...gut, wie das tägliche Brot, frisch, wie das Quellwasser und rein wie die Luft vom Berge...".¹¹³ Pero al mismo tiempo, y en cierto modo asociado a ese impulso inocente y natural, no tarda en localizar también la huella de la enfermedad mental al ver en sus ojos "die Flamme des Irrlichts, welche die Bescheidenheit diese Selle versengt hatte. und er merkte, daß sie von de Wahnkrankheit befallen war, wie eine süße Traube vom Rost".¹¹⁴ Ursula oscila constantemente para Hansli entre estos principio en su comportamiento, apenas se convence de que es la persona a la que siempre ha querido unirse cuando su conducta le hace perder toda esperanza en una futura recuperación. La misma alternancia va a reproducirse en la escena de su encuentro casual en el bosque. Mientras trabaja Ursula es abordada por varios hombres de la comunidad religiosa en un acoso que debería hacerle comprender cuan peligrosa puede ser una sociedad en la que todos los sacramentos y preceptos legales han sido abolidos y cada cual puede tomar para sí lo que guste. Ursula se resiste una y otra vez a sus agresores recordándoles que ella espera tan sólo a Hansli. En ese momento es el mismo Hansli el que surge del bosque, pero a la luz del atardecer y revestido con la armadura su imagen se transfigura para Ursula en la del arcángel San Gabriel. En su delirio se dirige a él como si fuera el arcángel, le confiesa su amor y habla ya de Hansli como si se tratara de un conocido lejano.¹¹⁵ Es de notar que, aunque intimidado por la locura de Ursula, Hansli no puede refrenar un inicial impulso sensual hacia la mujer, y no a pesar de su extravío, sino precisamente a causa de él. El paralelismo con el encuentro entre Hermenegilda y Xaver en la Novelle de Hoffmann es claro (sobre todo en lo que se refiere a la asociación entre el delirio mental y el tema del doble), y sirve además para constatar el tratamiento diametralmente opuesto que se hace de la locura

¹¹³ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe*, vol. 6, op. cit., p. 340.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 344.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 374-375.

en uno y otro caso. Pero Hansli está lejos de ser Xaver, y tras reprimir su primer impulso y constatar la gravedad del estado de Ursula se despide de ella ya de forma definitiva.

Sin embargo, cuando al poco tiempo se entera de que ella y su familia han sido prendidos y hechos prisioneros, no puede dejar de acudir en su ayuda. Hansli encuentra en la prisión a Ursula sumida en un estado de sonambulismo que le impide reconocerle, de modo que cuando los prisioneros son liberados divulgará la creencia de que su salvador ha sido San Gabriel. El propio Hansli terminará dudando de si ha sido voluntariamente rechazado por Ursula o si una oscura fuerza ha tomado posesión de los reclusos:

Freilich konnte er glauben, Ursula sei ihm freiwillig entflohen, während er gehofft hatte, sie in der Stadt behalten und guter Pflege übergeben zu können. Dann aber war er wieder versucht, das Verschwinden unlauteren Kräften zuzuschreiben, besonders wenn er bedachte, wie es der alten Frau möglich geworden sei, mit so hexenhafter Schelligkeit davon zu kommen, zumal er von den Wirkungen solcher Seelenzustände, wie diejenigen der Entflohenen waren, keine Kenntniße besaß, noch besitzen wollte.¹¹⁶

La duda entre la explicación natural y la irracional remite directamente a la esfera perceptiva del individuo y esta a su vez condicionada ineluctablemente por sus limitaciones. Cualquier interpretación de los hechos es en última instancia dependiente de las relaciones causales que conforman el horizonte individual. Antes que imponer la última e inapelable versión de los hechos, el narrador esclarece el nivel de relaciones sobre el que se erige la interpretación de la realidad. Del mismo modo, tampoco el proceso mental interno de Ursula hasta su curación será mostrado de manera explícita, el relato se limita a seleccionar los estímulos que provocan sus reacciones. Así, la marcha de Hansli a la batalla y el desarrollo de la contienda son descritos como imágenes que causan una impresión indeleble en Ursula sin que esa impresión se explicita en ningún momento.

La curación de Ursula se muestra en el momento en que ya se completado, cuando un grupo de soldados le pide que identifique a Hansli y a sí misma responde ya sin vacilación: "Er ist ein Rottmeister Hänslein Gyr und ein guter Mann".¹¹⁷, y añade justo

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 385.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 409.

a continuación: "Ich bin seine Nachbarin, Kinderspielerin und gewesene Braut...".¹¹⁸ La identificación equivale aquí a la reinstauración de la sensatez y, por ende, de la univocidad. Hansli vuelve a ser sólo Hansli, Ursula recobra la conciencia de su persona y todo ello coincide además con la recuperación también de la paz nacional. No se oculta por lo tanto la carga simbólica que recibe la enfermedad de la protagonista y, pese a que los términos de esa relación no terminan de concretarse, resulta evidente cuales son los polos extremos entre los que se mueve. Cuando la paz vuelve a los cantones y se consolida una reforma basada en la medida y la unidad, el narrador puntualiza todo aquello de lo que se ha salvado al país, lo que podría haber sucedido de haberse decantado la reforma hacia los designios delirantes que pretendían los falsos profetas: "Aber die Religion blieb die alte und wurde nicht zu einer mythologischen Literatur, welche, übereine philosophische Formel gespannt, mit mehr oder weniger Kunstfertigkeit gespielt werden kann, wie ein anderes Instrument."¹¹⁹ La razón se impone al mito y la sensatez al exceso. Del mismo modo que Ursula termina reconociendo su extravío y recuperando su identidad, el país recupera su identidad y encuentra el camino que le es propio. La lectura simbólica de la enfermedad mental será retomada por Musil en *Tonka*, pero trastocando cuando no invirtiendo la clara aplicación de los valores positivos y negativos. En Keller se preserva aún la imagen ingenua rosseauiana que ve el desvarío como estrago de la cultura y equipara la razón con el orden natural de las cosas. El mito abortado en *Ursula* es el estado delirante que pretendían los falsos profetas, en *Tonka* ese mito abortado se materializa en el hijo misteriosamente concebido que no llega a nacer. En *Ursula* todo aquello que se aleja del orden natural de los fenómenos y el orden interior del sentido común es considerado de antemano inaceptable. Lo que propicia esta automática marginación de lo irracional es la firme creencia en un orden constante del mundo, ese orden que queda ratificado en el relato a través fundamentalmente de la ironía, tal y como sucedía también en la narración de Stifter.

¿Es posible todavía proyectar el modelo ideal de la Novelle en una narración como *Ursula*? La proyección carece como sabemos de límites demarcados y aunque parezca difícil encontrar todavía asideros claros en los que anclar el modelo, existen otros relatos que, distanciándose mucho más de ser un texto ejemplar, han sido adscritos a la

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 410.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 366.

Novelle. La pauta organizativa del relato nos la presta la evolución de Ursula, en sus puntos de inflexión la Novelle revela, como en los casos precedentes, la interiorización de la trama, en sintonía con los grandes acontecimientos históricos que conforman su trasfondo. La felicidad de Hansli se cifra desde el principio en dos formas de realización, una personal que se satisfacería con la curación de Ursula y su matrimonio, y otra política que aspira a colaborar en la forja de un nuevo orden para su país. El *Wendepunkt* se correspondería con el momento en que la locura termina de vencer la voluntad de Ursula y Hansli se ve obligado a abandonarla, la *Pointe* con el instante de revelación final en que Ursula reconoce la verdadera identidad de su amado y al hacerlo se reconoce a sí misma recuperando la cordura. A estos dos momentos de inflexión se solapan los que atraviesa también el país cuando parece abocado a una irreversible desmembración político-religiosa y cuando, gracias a la victoria final, logra recuperar una paz armónica. Por lo que respecta a la imagen de realidad que el relato transmite, ésta se gana incidiendo en los condicionantes formativos de cada personaje, en el medio en que se desenvuelven, y en ello radica seguramente la principal novedad respecto a las refracciones del modelo ya examinadas. Pero al mismo tiempo podemos constatar cómo la psicologización de la trama y la apertura al retrato socio-histórico son factores que dificultan en buena medida la proyección del modelo ideal sobre el texto. Tales dificultades plantearían la posibilidad de modificar la definición del modelo para seguir considerando el texto como Novelle. En las décadas siguientes esa posibilidad se hará más evidente justificando la posibilidad de que el modelo meta-textual asociado al nombre genérico tenga una validez histórica limitada.

VI. *TONKA*: EL NARRADOR INCONGRUENTE

De los autores incluidos en este trabajo Musil es el que más protagonismo cedió a la *Novelle* entre sus preocupaciones teóricas, significativamente su testimonio pertenece a una época en que el género ha dejado de formar parte de la actualidad literaria. Cuando Musil publica *Tonka* en 1921 existe todavía un grupo destacado de escritores que deben su prestigio a la producción de *Novellen*, pero se da ya la percepción de que el género es una forma artística del pasado, algo que la visión retrospectiva de las antologías posteriores no dejará de confirmar. Contemporáneos de Musil son Ernst, Grolmann o Lukacs, los tres teóricos comparten la visión decadentista que concibe la *Novelle* alemana como una pálida sombra del ideal artístico románico. Para la germanística ésta es la época en que se consolida el término *Novelle* como mistificación a partir de conceptos normativos que quedarían ya definitivamente asimilados a la poética del género. Este contexto es fundamental para comprender por qué Musil tenía un alto grado de conciencia genérica sobre la *Novelle*, hasta el punto de llegar incluso a considerarla en un momento de su carrera como la forma narrativa más adecuada para sus objetivos estéticos. Los planteamientos teóricos sobre el género en Musil son fragmentarios y están dispersas en su obra ensayística y en sus diarios. Sin embargo, su recurrencia permite ver con facilidad el lugar que ocupaba la *Novelle* en su proyecto de un texto artístico ideal. A partir de *Tonka* veremos cómo las aspiraciones de ese ideal se concretan en el motivo de la partenogénesis y evaluaremos sus implicaciones en la refracción del modelo genérico. Interesante ante todo en la recepción del motivo por parte de Musil es que por una parte muestra una ostensible inspiración en el relato de Kleist y por la otra refleja una concepción de la *Novelle* que, en consonancia con su época, asume como referente ideal la tradición románica del género. La conjunción de ambas circunstancias invita a usar el relato de Musil como última parada en nuestro recorrido por el motivo temático.

6. 1. El narrador incongruente

6. 1. 1. *La pluralidad de instancias narrativas*

El protagonista de *Tonka* es un joven marcado principalmente por su origen social burgués y su ocupación como investigador. Su padre es un militar convaleciente, su madre una mujer que compensa sus ambiciones frustradas con un poeta amigo de la familia. Desencantado del mundo de los afectos humanos, el protagonista se entrega en alma al nuevo espíritu científico de la época, pero en su vida aparentemente determinada se cruza Tonka, la mujer por la que romperá el modo de conducta que dicta su familia, su clase y su formación. Tonka queda embarazada sin que la paternidad pueda atribuirse ni a su compañero ni a ningún otro hombre conocido, además es víctima de una enfermedad infecciosa que él no ha podido contagiarle. A partir de ese momento se inicia el personal purgatorio del protagonista, debatiéndose entre la necesidad de creer en Tonka y la incapacidad de negar el sentido común descubre cómo sus convicciones más arraigadas resultan inservibles mientras se hunde en la rutina de una existencia miserable. Aunque decide acompañar a Tonka hasta el final es incapaz de demostrar el gesto de confianza total que ella aguarda hasta el último momento.

Tras la muerte de la mujer el protagonista reconstruye lo sucedido a la luz de los acontecimientos ulteriores. Tan poco casual es que desconozcamos el nombre de este personaje como que no sea su voz directamente la que rememora la historia, aunque sí sea a través de su conciencia y su memoria como el lector accede a lo sucedido. La voz narrativa de *Tonka* es el resultado del entrecruzamiento entre un personaje sin nombre y un narrador sin entidad: los papeles de ambos se confunden y hacen tan imposible deslindar sus límites como solucionar el haz de ambigüedades que sostiene toda la historia. En la particular construcción de la voz narrativa se sitúa el factor de indeterminación y ambigüedad que caracteriza esta Novelle. Quizás el único punto de apoyo que se libra de la ambigüedad es el uso de los pronombres. El relato mantiene sin interrupción la tercera persona para marcar la distancia teórica entre narrador y personaje. El pronombre y las marcas flexivas tienen sin embargo la facultad de desaparecer en momentos significativos del relato para desdibujar los límites de esa distancia. Así ocurre en el primer párrafo, donde no hay marca personal en el sujeto

emisor:

An einem Zaun. Ein Vogel sang. Die Sonne war dann schon irgendwo hinter den Büschen. Der Vogel schwieg. Es war Abend. Die Bauernmädchen kamen singend über die Felder. Welche Einzelheiten! Ist es Kleinlichkeit, wenn solche Einzelheiten sich an einen Menschen heften? Wie Kletten!? Das war Tonka. Die Unendlichkeit fließt manchmal in Tropfen.¹

El párrafo adelanta ya lo que va a ser una tónica en la forma de presentación del relato. Desprovistas de conectores lógicos las primeras oraciones se formulan a partir de una serie de elementos inconexos (*Zaun-Vogel-Sonne-Büschen*) estableciendo una relación, una figura que el lenguaje racional no alcanza a aprehender. A partir de ahí surge un interrogante, una perplejidad (“Ist es Kleinlichkeit?”), y de la duda nace la afirmación (“Das war Tonka”). Como figura que escapa a todo intento de análisis y explicación, Tonka es sólo abordable desde un lenguaje que se sustrae a la lógica deductiva. Pero la pregunta inmediata que se plantea el lector ante este comienzo es sobre todo la identidad de quien habla, quien juzga y quien usa esta forma sesgada de acercamiento a la realidad.² El segundo párrafo despeja la inicial desorientación con la introducción del pronombre: “Auch das Pferd gehört dazu, der Rotschimmel, den er an eine Weide gebunden hatte”.³ Como sabremos al final del relato el caballo recibe un significado central en la imaginería personal del protagonista y es significativo que su mención acompañe a la primera marca personal.

El pronombre concede una forma de organización espacial a la voz: tras el protagonista se encuentra una instancia narrativa cuya distancia respecto al personaje oscilará entre el calco directo de sus pensamientos y la crítica abierta de sus motivaciones. En el párrafo citado nos encontramos con el primer caso, aquí el proceso mental que sigue el personaje es reproducido en todos sus niveles: semántico, sintáctico y psicológico. Las estructuras oracionales imitan la evolución sincopada de sus pensamientos, las asociaciones están fundamentadas, no en relaciones lógicas, sino en la constelación de motivos que componen el mundo mental del protagonista (naturaleza, silencio,

¹ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 270.

² La dislocación de reglas gramaticales para remarcar la inestabilidad del sujeto muestra cómo en *Drei Frauen* Musil se propone desarrollar nuevas técnicas acordes con su ideal estético. En el mismo sentido Hermann Bauer (“Weshalb wird Ketten von einer Fliege gestochen? Zur Deixis in Musils *Portugiesin*”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 66, 4, 1992, pp. 733-744) señala el uso incoherente de la deixis en *Die Portugiesin*.

³ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 270.

descomposición, Tonka) y que el desarrollo de la narración irá desvelando gradualmente. Sin violentar la lectura el segundo párrafo podría continuar con *Ich* en lugar de con *Er* y proseguir el relato a modo de confesión. Un poco más adelante el protagonista recuerda el trato que Tonka tenía con su prima Julia, una figura vergonzosa para la familia:

...aber wenn Tonka später, sechzehnjährig und immer noch ohne Schreck, mit Kusine Julie schertzte: kann man sagen, daß es ohne Ahnung von der Schande geschah, oder war hier schon das Feingefühl eines Gemüts für Schande verlorengegangen? Wenn auch ohne Schuld, wie wäre das kennzeichnend!⁴

Con respecto al fragmento anterior se observa aquí una diferencia de gradación remarcable. El narrador disminuye su presencia al mínimo para hacerse portavoz del protagonista. Significativo (*kennzeichnend*) es el comportamiento de Tonka para él, que reconstruye la historia desde el conocimiento ulterior de los hechos. A diferencia del párrafo inicial aquí no se refleja la superposición de pensamientos con una sintaxis fragmentada, no es el proceso mental del personaje sino sus palabras las que emulan una forma de simbiosis entre la voz del narrador y la del personaje. Mostrando el curso de sus pensamientos pone también al descubierto los propósitos que guían su rememoración: someter a sospecha el proceder de Tonka situando todos sus actos a la luz de la “falta” posterior. Al incidir en esa sospecha el protagonista no hace otra cosa que reproducir los mecanismos mentales del grupo social del que pretende haberse distanciado: la supuesta infidelidad de Tonka estaría relacionada con el ambiente en que creció, la compañía de la prima Jenny o el haber frecuentado de niña una casa de citas.

Esta forma de poner en entredicho al personaje a través de sus propias palabras es un recurso irónico que delata acaso la única distancia delimitable entre narrador y personaje y nos remite al uso análogo de la ironía en *Die Marquise von O...* Recordemos que en aquél caso la instancia narrativa se hacía presente, no en forma de marca textual explícita, pero sí de intención al dotar de un doble sentido a las intervenciones de los personajes.⁵ Recordemos también que el narrador obtenía este resultado porque desde el principio permitía indirectamente que el lector accediera a una información de la que carecían las figuras ficticias. Una información que no era

⁴ *Ibidem*, p. 271.

⁵ Ver II - 2. 1. 1.

hecha explícita, pero que al sobreentenderse creaba una suerte de complicidad con el lector, delatando de este modo a la instancia narrativa si no en su forma sí en su movimiento. En *Tonka* la ironía no excluye esa forma de complicidad pero sigue otra dirección. Al hacer visibles los límites del protagonista el relato despierta lógicamente la distancia crítica del lector, pero ya no para indicarle una posición fija de la instancia narrativa. Es aquí donde se nos revela un límite no violentado por el relato de Kleist pese a su alto grado de indeterminación informativa: la actitud irónica del narrador es extrapolable a todo el relato en su conjunto y crea así un marco de sentido en el que emplazar el texto. El narrador irónico de Musil sólo se verifica en momentos aislados del relato pero resulta inviable para la comprensión de otros. Más que la tendencia de un movimiento general la ironía de *Tonka* delata sólo una parcial caracterización de la voz narrativa que no consigue dar cuenta del personaje en su totalidad, tal vez porque nunca acaba de descartarse la posibilidad de que la ironía provenga en realidad del mismo personaje.

Finalmente se nos presenta también el narrador claramente delimitado frente a su personaje, como entidad que expresa una postura crítica hacia la figura (“Und er hatte ganz bestimmt einmal ein solches Gespräch mit Mordansky abgebrochen, weil es ihn verletzte,...”⁶). Más adelante encontraremos también flagrantes intervenciones de un narrador que evalúa los hechos y nos acerca por momentos al Musil más discursivo: “...er war belastet von seinen Ideen, und das ist ein lebensgefährliches Gewicht, solange die Menschen noch nicht ausgespiürt haben, daß sie ihre Vorteile daraus münzen können”.⁷ Las injerencias narrativas de esta naturaleza han sido no obstante también revisadas como un desdoblamiento del personaje.⁸ Desde este punto de vista sería el mismo protagonista el que vuelve sobre su historia tomando la distancia de la tercera persona para evaluar con la mayor objetividad posible su comportamiento. Esta explicación es acaso plausible, encaja con la mentalidad analítica del protagonista y como estrategia narrativa puede adivinarse también en *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, pero no puede ser corroborada por ninguna evidencia textual y en cualquier caso no altera en absoluto la premisa de una diversificación en las instancias narrativas

⁶ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 272, cursiva nuestra.

⁷ *Ibidem*, p. 293, cursiva nuestra.

⁸ Peter D. Smith, "The scientist as Spectator. Musil's Törleß and the Challenge to Mach's Neo-Positivism", *Germanic Review*, num.75, 1, 2000, pp. 37-50.

del relato. Lo verdaderamente destacable de todas estas posiciones del narrador no es ni su pluralidad (la coexistencia de varias voces en un relato es tan antigua como el arte de narrar), ni la falta de transición entre las mismas (había sido normalizada por el estilo indirecto libre), sino su mutua exclusión. Entre la traslación directa de los pensamientos del protagonista, el estilo indirecto libre y las intervenciones del narrador el relato progresa desmintiendo una imagen homogénea de la voz narrativa. La identidad de la instancia narrativa se resiste a ser delimitada y con ello impide al lector situarse con claridad frente al relato. Al ser incapaz de saber con certeza quien le está hablando debe también poner perpetuamente entre paréntesis la validez de todas sus premisas alterando el proceso interpretativo de la lectura. De esta radical indeterminación se resienten por extensión los demás elementos del relato.⁹

Mieke Bal recuerda cómo la distinción entre narrador en primera y en tercera persona parte de un punto de vista equivocado, ya que lo que diferencia ambos tipos no es el sujeto sino el objeto de que se habla: un narrador se pronunciará en primera persona si está involucrado en la historia y en tercera si es externo a la misma, pero en última instancia quien habla es siempre un “yo”.¹⁰ Partiendo de esta premisa puede hablarse de una identidad de la voz narrativa conformada por la suma de sentencias que emite o, mejor dicho, por la procedencia a la que remiten todas ellas. Este hecho es independiente de si el narrador proporciona información explícita sobre su persona, lo relevante es que desde que se inicia el proceso de lectura el receptor da por supuesto que está siendo interpelado por una instancia determinada, una voz particular. En la gran mayoría de relatos la situación comunicativa cambia constantemente pasando por ejemplo de un fragmento dialogado a uno descriptivo. El relato posee sin embargo diversos recursos para integrar las diferentes situaciones comunicativas en un todo coherente. La ausencia de esos recursos aglutinadores es precisamente lo que origina la incongruencia de la voz narrativa en *Tonka*. Nuestro propósito en las siguientes páginas será interrogarnos por el sentido de esta distorsión en relación con la teoría de la *Novelle* esbozada por Musil y plantear sus consecuencias para el modelo genérico desarrollado durante el siglo XIX.

⁹ Rudolf Schier (“Robert Musils *Tonka* als Vorläufer des Nouveau Roman”, *Études germaniques*, num. 32, 1, Janvier-Mars 1977, pp. 40-47) señala el detallismo con que se desarrollan luego las escenas como una llamativa contradicción, teniendo en cuenta la dificultad de la voz narrativa para recordar lo sucedido.

¹⁰ Mieke Bal, *Teoría de la Narrativa*, op. cit., pp. 126-128.

6. 1. 2. *La perspectiva inconsecuente*

Como relato de una rememoración, la perspectiva de la narración está determinada por el sujeto que recuerda. El esfuerzo que el protagonista realiza para hilvanar en una trama lo sucedido sin traicionar la verdad es análogo al pulso que el relato mantiene por fijar en una figura estable una materia inaprensible. Si para el mismo protagonista la memoria como medio de acceso a la verdad merece desconfianza, es lógico pensar que el lector agudice su incredulidad respecto a la imagen que el personaje le proporciona. No obstante su memoria es el único modo de acceso a los hechos de que dispone el lector, y las desviaciones voluntarias e involuntarias de ésta determinan de hecho la evolución del relato. Entre las desviaciones involuntarias se encuentran las analogías y relaciones que la mente establece por encima del orden cronológico o la importancia inusitada que adquieren los sueños o los recuerdos. Entre las voluntarias está sobre todo esa constante voluntad del protagonista por construir una historia a partir de una materia como la de la memoria, que se resiste a la hilazón lógica y cronológica de sucesos.

Este doble condicionante se perfila ya en la primera sección de la Novelle. Como vimos, el relato arranca desde el inmediato e incoherente surgimiento de una imagen en la mente del protagonista (el pájaro que canta) que enlaza progresivamente con otros elementos para intentar cerrar un tejido de referencias y un principio de trama. A continuación el protagonista evoca el caballo y su época como miliciano, ello le proporciona un argumento para explicar el modo en que se dejó arrastrar por los acontecimientos: “denn niemals ist man so entblößt von sich und eigenen Werken wie in dieser Zeit des Lebens, wo eine fremde Gewalt alles von den Knochen reißt”.¹¹ Pero acto seguido el hilo rememorativo se interrumpe cuando el protagonista cuestiona escéptico la validez de este orden explicativo: “Aber war es überhaupt so gewesen? Nein, das hatte er sich erst später zurechtgelegt. Das war schon das Märchen...”. La memoria tiende a adoptar esquemas interpretativos que facilitan la construcción de una fábula. El protagonista sabe que está cayendo aquí en el ámbito del *Märchen* falsificando su propósito inicial y de inmediato rectifica: “In Wahrheit hatte sie doch damals bei ihrer Tante gelebt, als er sie kennenlernte.” El movimiento pendular de

¹¹ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 270.

autocorrección y la actitud en guardia ante el peligro fabulador de la memoria se mantienen como constantes en la progresión del relato y predisponen fuertemente también la actitud del lector, que desde el principio es sabedor de que la única vía de mediación que se le proporciona es de una solvencia limitada.

En el esfuerzo inútil del protagonista por fijar el pasado sobre conceptos estables que compongan una trama se refleja una crisis del sujeto, que sólo cuenta ya con un cúmulo de impresiones no estructuradas para definirse frente a la realidad.¹² La falta de continuidad y coherencia en el yo que rememora se refleja en la ausencia de homogeneidad y coherencia en la voz narrativa, pero su ambigüedad contamina también el uso de la perspectiva.¹³ En contadas pero significativas ocasiones se produce una traslación del foco a la posición de Tonka. Sucede por ejemplo durante las conversaciones que mantienen durante sus primeros paseos. Él asiste estupefacto al espectáculo de una naturaleza fragmentada e inaprensible, una percepción de la realidad para la que, como señala el narrador, sólo él está capacitado: “Es war, um zu weinen ohne zu wissen warum. Hätte sie denken gelernt wie ihr Begleiter, so hätte Tonka in diesem Augenblick gefühlt, daß die Natur aus lauter häßlichen Unscheinbarkeiten besteht, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht”.¹⁴ El límite entre las dos conciencias es marcado en este punto antes de que el relato acceda a la de Tonka. Sus temores ante la proximidad del hombre se perfilan sobre un trasfondo de prejuicios ingenuos. Tonka siente la intimidación de la situación, le ve a él tumbado en su regazo en una postura que le parece fea como lo son los otros segmentos de la tarde tomados por separado. Todos juntos sin embargo componen como escena una forma de felicidad: “...jedes einzelne war häßlich, und alles zusammen war Glück”.¹⁵ La misma percepción de una naturaleza fragmentada produce una impresión contraria (y acaso complementaria) en ambos personajes y el relato no vacila en romper el ámbito de la percepción del protagonista para mostrarlo.

¹² Esta imagen fraccionada del yo puede vincularse en última instancia con el empirismo racional de Hume (ver Pedro Madrigal Devesa, *Robert Musil y la crisis del arte*, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 71-78) y con el concepto del sujeto que implica el pensamiento de Ernst Mach, que niega la existencia de todo elemento ajeno a las impresiones de los sentidos en la formación de la conciencia. Musil criticó y corrigió como se sabe a Mach en su ingenua pretensión del yo como tabula rasa, pero se dejó influir sobre todo por la desconfianza de éste hacia la retórica metafísica.

¹³ Tan erróneo como confundir voz y perspectiva en el seno del discurso es no alcanzar a ver la mutua dependencia de su uso. (Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, op. cit., pp. 126 - 127).

¹⁴ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 277.

¹⁵ *Ibidem*, p. 277.

Una traslación semejante del foco se produce cuando Tonka está a punto de abandonar la casa de la abuela en el mayor desamparo y él se lo impide garantizándole que cuidará de ella. Tonka no le responde, pero cuando él abandona la habitación empieza a deshacer el equipaje y, sin pudor, el narrador nos muestra su sentimiento más espontáneo: “Sie war sehr rot geworden, konnte ihre Gedanken nicht ordnen, schaute oft mit einem Stück in der Hand lange vor sich hin und fühlte: das war jetzt die Liebe”¹⁶ Sin duda hay un premeditado primitivismo en esta forma de mostrar la interioridad de Tonka mezclando los síntomas externos con la mención burda y directa de sus afectos. Estos momentáneos fogonazos en el interior de un personaje que se construye como misterio, como ocultación, recuerdan por fuerza los que también sorprendían al lector en *Die Marquise von O...* En la Novelle de Kleist, como en la de Musil, la conciencia de la mujer es el misterio cuya revelación arruinaría el sentido de la Novelle, este imperativo condiciona el uso de la perspectiva. En el caso de *Die Marquise* se produce un progresivo alejamiento de la figura femenina, hay momentos en que la conciencia de Juliette se nos revela fugazmente, pero a medida que el relato progresa la perspectiva se traslada a los otros personajes. Similar es el caso de *Tonka*, el avance de la Novelle conlleva un progresivo afianzamiento cuando no ensimismamiento en la memoria del protagonista, mientras las traslaciones a la mirada de Tonka desaparecen su conciencia se oscurece de forma definitiva. Mención aparte merece como veremos el final de la Novelle donde, muerta ya Tonka, el protagonista sufre una suerte de visión epifánica que viene a unir por un instante sus conciencias.

El enigma que se quiere preservar con el uso del foco narrativo es de índole distinta al de *Die Marquise* y merece con más justicia compararse al que encierra *Das Geliübde*. La incertidumbre no afecta en primer lugar al grado de conocimiento que guarda Tonka de lo sucedido como sí ocurría con el personaje de Kleist. El relato deja pocas dudas acerca de la transparencia de Tonka en ese sentido, como ser natural se muestra incapaz para la doblez o el fingimiento y, a pesar de sus constates celos, el protagonista terminará reconociéndose que su ignorancia es sincera, una impresión semejante a la que, como recordamos, producía la Hermenegilda de Hoffmann (“Die Wahrheit in Hermenegildas Ausdruck - ihr Entzücken, ihre wahrhafte Verklärung ließ keinen

¹⁶ *Ibidem*, p. 281.

Gedanken an erheucheltes Wesen, an Trug aufkommen und doch konnte nur toller Wahnsinn auf ihre Behauptung etwas geben”¹⁷). Bien sea por locura, bien por simpleza, en ambas mujeres se hace patente la limpieza de conciencia que para sí pretende Julietta. En los relatos de Hoffmann y Musil la incertidumbre atañe a la naturaleza misma del acontecimiento y el uso de la focalización intenta evitar la certeza del lector a este respecto. La diferencia surge a la hora de evaluar la intención perseguida en uno u otro caso. Sabemos que Hoffmann se sirve del acertijo para crear una dualidad de sentido irreconciliable, en Musil como veremos, el objetivo no es otro que superar esa misma dualidad.

6. 1. 3. *La frecuencia inverosímil*

Las dificultades del protagonista para construir un relato desde el recuerdo se manifiestan también en la falta de singularidad de los sucesos. En *Tonka* los hechos han perdido el carácter único que les convierte en acontecimientos, cuanto ocurre lo hace siempre dentro de la repetición. Si bien el *Präteritum* alemán no introduce el matiz de distinción exacta entre iterativo y singulativo que se da en las lenguas romances, es evidente que en este relato la acción recibe un tratamiento inverso al estilo épico de *Die Marquise*. En la Novelle de Kleist la concreción del hecho individual es una constante del relato relacionada con la inmediatez de la presentación escénica. La trascendencia que adquieren los gestos de los personajes en la construcción de la trama se deriva de la hegemonía del relato singulativo. En *Tonka* las acciones tienden a confundirse y desdibujarse porque se presentan a la memoria insertadas en su repetición. Un claro ejemplo son los paseos que marcan el inicio de la relación entre los protagonistas. Las diferencias y también las secretas afinidades entre ambos personajes se muestran en una serie de escenas que, si bien en su conjunto componen un cuadro definido, carecen de identidad examinadas individualmente. El carácter reiterativo de la secuencia se manifiesta en la forma de introducir las escenas: “er ging einmal”, “ein andermal”, “wieder ein andermal”, “und noch ein andermal”. Los nimios episodios de intimidad (“Das waren gewiß lauter kleine Erlebnisse”¹⁸) se suceden sin que su orden tenga incidencia en el desarrollo de la trama, pero para la memoria tienen relevancia en tanto

¹⁷ E. T. A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, op. cit., p. 580.

¹⁸ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 278.

que adelantan el desencuentro amoroso de los protagonistas. Son manifestaciones de la imagen general que compone la Novelle, pero carecen del peso específico de los acontecimientos.

Idéntico proceder se repite en la evolución del relato, una evolución que no es el producto de una cadena de acciones individuales, sino más bien una sucesión de situaciones reiteradas que convergen para formar una imagen conjunta. La vida común de la pareja en su nueva residencia se traduce en un conjunto de discusiones domésticas que ponen de manifiesto tanto sus múltiples divergencias como la secreta afinidad que les mantiene unidos. Tras perder Tonka su empleo y renunciar él a la ayuda de su madre, la precariedad material de la pareja se concreta en los almuerzos diarios en locales míseros y su desesperación en los hábitos supersticiosos que les empujan a participar en las carreras. Las discusiones, las comidas y las supersticiones se presentan, no como suceso individual aislado, sino como serie prolongada en una existencia degradada. Cada eslabón de la trama se corresponde con un ciclo seriado de sucesos y el conjunto de ciclos va trenzando el destino de la pareja. Tras ser ingresada Tonka en el hospital, los sueños y obsesiones del protagonista pasan a un primer plano de la acción, pero lo hacen con idéntico carácter seriado: tampoco es un único sueño el que conmociona al protagonista, sino un conjunto de ellos que en su totalidad componen una imagen turbadora de Tonka.¹⁹ Este progreso desde la repetición se ilustra ejemplarmente en el modo en que el protagonista vive el contraste entre la certeza de sus progresos científicos y la incertidumbre de su vida cotidiana. La imagen seriada de que se sirve el relato para mostrar esta oposición es el deambular de la pareja entre la muchedumbre de la ciudad:

Es war ein seltsames Wandeln, mit seiner Erfindung im Kopf und der Überzeugung von Tonkas Untreue, zwischen dem groben Menschenschotter der Großstadt. Er hatte noch nie wie no stark wie jetzt die Gemeinbürgerschaft der Welt empfunden; wo er nur über Straßen ging, jagte und jappte es wie eine Meute lärmender Hunde; jeder voll Einzelgier, aber doch alle ein Rudel, und bloß er hatte keinen den er um Unterstützung bitten oder dem er auch nur sein Schicksal hätte erzählen können.²⁰

¹⁹ Genette habla del falso iterativo o pseudoiterativo en la obra de Proust para referirse a un uso hiperbólico de la repetición que sobrepasa lo verosímil (Gérard Genette, "Discurso del relato", op. cit., pp. 179-180). Sucede cuando se narra algo que por su grado de detalle o concreción no puede haberse dado como serie, algo semejante ocurre en la forma de referir los sueños en *Tonka*.

²⁰ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 293.

El fragmento introduce una idea que recuperaremos más adelante: la conciencia de la identidad se obtiene sólo contraponiendo la mirada propia y la ajena. Para un joven de familia distinguida la precaria convivencia con Tonka supone una forma desconocida de sordidez, pero sólo saliendo al encuentro de los viandantes percibe el protagonista su desamparo en toda su amplitud, ve a los habitantes de la ciudad unidos en su satisfacción contra él y a sí mismo aislado y desprovisto de todo cobijo. No es casual que tampoco en este caso la situación del protagonista se muestre en un sólo paseo, sino en la repetición del mismo. De su carácter reiterado se deriva la impresión de inmovilidad y ausencia de expectativas que espanta al protagonista. El relato pretende inducir en el lector la misma vivencia temporal del personaje, la sensación de parálisis que produce el suceso cuando se presenta como serie indefinida. Al mismo tiempo el suceso seriado supone una modificación respecto al estado anterior (perplejidad en su proceso de acercamiento a Tonka) y al siguiente (aceptación resignada de su suerte). La inmovilidad se circunscribe al instante presente pero introduce variaciones si se inserta en el conjunto del texto.²¹

Esta forma de representar los sucesos resulta especialmente llamativa si tenemos en cuenta que el acontecimiento como tal es uno de los principales asuntos tematizados en el texto. No sólo se propone el relato referir un suceso inaudito en consonancia con la más antigua tradición del género, sino que el significado y las implicaciones del acontecimiento como tal son objeto de constante reflexión. La mención más clara se produce a raíz del primer suceso que afecta el futuro de la pareja, la muerte prematura de la abuela, que deja a Tonka desvalida y empuja al protagonista a asumir su protección.

Dann kam ein Ereignis, seine Großmutter starb vor der Zeit; Ereignisse sind ja nichts anderes als Unzeiten und Unorte, man wird auf einen falschen Platz gelegt oder vergessen und ist so ohnmächtig wie ein Ding, das niemand aufhebt. Auch was sich viel später ereignete, geschieht tausendfach in der Welt, und bloß daß es mit Tonka geschah, konnte man nicht verstehen.²²

²¹ El tratamiento del elemento cronológico en la narración es un tema que ocupa con frecuencia a Musil porque ve en él un medio fundamental para producir en el lector la ilusión de realidad. Sybille Deutsch (*Der Philosoph als Dichter*, Röhrig, St. Imbert, 1993) fundamenta esta preocupación en el interés de Musil por la teoría de la relatividad como nuevo paradigma que venía a redefinir y ampliar el campo perceptivo del individuo. La autora insiste en que Musil respeta la convención del orden cronológico como última concesión al lector, pero dentro de ese orden se concede la mayor libertad en el tratamiento de la percepción temporal.

²² Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 278.

El acontecimiento se define aquí como elemento dotado de una clara autonomía, no como el resultado directo de un actuar, como un accidente fuera del tiempo y el espacio que viene a desplazar al hombre y le rebaja a objeto de la máquina combinatoria del azar. El tan característico recurso de la comparación en Musil reviste aquí un sentido especial, la analogía invierte los papeles tradicionales de sujeto y objeto: el suceso es el que adquiere entidad de sujeto, mientras que el actante se convierte en objeto del acontecer. También cuando el protagonista trata de explicarse el modo en que se deja arrastrar por los sucesos adopta el papel pasivo del individuo desbordado por los acontecimientos. De forma similar, *Grigia* se abre con una frase que remarca la vulnerabilidad del sujeto frente al suceso inesperado: "Es gibt im Leben eine Zeit, wo es sich auffallend verlangsamt, als zögerte es weiterzugehen oder wollte es seine Richtung ändern. Es mag sein, daß einem in dieser Zeit leichter ein Unglück zustößt",²³ y también Homo, el protagonista del relato, percibe que el acontecimiento se ha desarrollado con independencia de su voluntad: "...diese Veränderung, die mit ihm vorgegangen war, beschäftigte ihn sehr, denn ohne Zweifel war da nicht etwas durch ihn, sondern mit ihm geschehen".²⁴ Existirían por tanto determinados momentos en la existencia de un individuo donde la vida se vuelve más porosa, perceptiva o predispuesta cuando menos a la acometida del acontecimiento. Como veremos esta experiencia vital se desdobra también en una experiencia estética que centra la poética de la Novelle para Musil.

6. 1. 4. *Libertad y acontecimiento*

Es necesario detenerse un momento en la pérdida de autonomía del sujeto por sus profundas implicaciones estructurales para la Novelle. En lo que se refiere al protagonista, su injerencia como actante en la trama se limita a dos ocasiones: cuando, tras la muerte de su abuela, decide tomar bajo su protección a Tonka, y cuando opta por contar a su madre la verdad sobre el embarazo sabiendo que con ello perderá tanto su apoyo como los vínculos de pertenencia a su clase. Ambas acciones repercuten decisivamente en el desarrollo de los acontecimientos, en el caso de la primera el narrador se esfuerza sin embargo por encontrar causas externas ajenas a su voluntad que

²³ *Ibidem*, p. 234.

²⁴ *Ibidem*, p. 246.

justifiquen el gesto. Entregándose a Tonka el protagonista habría reaccionado simplemente al cruce de circunstancias de la edad, el entorno familiar o el anhelo por lo desconocido que despertaba en él la mujer. Como siempre debemos someter esta consideración a la ambivalencia constante de la voz narrativa, si es el propio narrador quien formula tal juicio sólo tendría el valor de una coartada. Pero la imagen que transmite el protagonista (ya se trate sólo del personaje o también del narrador) es la de alguien incapaz de trasladar a su realidad inmediata el control exacto que ejerce sobre su materia de estudio. Volcándose en las disciplinas técnicas busca una compensación a su realidad y su realidad termina manifestándose contra esa pretensión de control. Desde que Tonka se introduce en su vida se hace patente su falta de autonomía, su incapacidad para oponerse al curso de los acontecimientos.

Ese prurito justificativo desaparece sin embargo al referir su segunda acción relevante. Acuciado por las dificultades materiales pide ayuda a su madre, que se desplaza al lugar de residencia de la pareja. Ésta prefiere citarse con su hijo en un lugar público antes que entrar en su casa “als müßte sie fürchten, dort auf Unerträgliches zu stoßen”.²⁵ La madre rehuye el menor contacto con ese intolerable elemento que representa, más que Tonka, la insoportable idea de una convivencia mediocre y degradada entre la pareja, para una mujer que buscaba en el éxito de su hijo un consuelo a sus propias frustraciones. Acude a la cita “um die Verhältnisse zu ordnen”, es decir, conforme a una interpretación predeterminada de los hechos que exige el restablecimiento del antiguo orden. Su hijo ha cometido una falta, quizás grave, pero en todo caso común entre los jóvenes que se dejan embaucar por mujeres de escasa reputación. Reencontramos aquí el elemento de la falta tipificada, como en *Die Marquise*, en *Das Gelübde* o en *Maria* el perdón y la restitución son posibles cuando se refieren a una falta asimilada por el código social. De acuerdo con ello la madre desea pasar cuanto antes página a lo sucedido, compensar económicamente a Tonka y devolver a su hijo al recto camino. Incluso Tonka, sabedora del lugar que le corresponde en una situación ya codificada entre los deslices de las familias burguesas, accederá sin poner trabas a esta forma de restitución. El consentimiento de Tonka obtiene sin embargo el efecto contrario, el protagonista reacciona contra el mundo de hipocresía y falsedad que representa su madre descubriéndole la verdadera naturaleza de su falta:

²⁵ *Ibidem*, p. 291.

Da sagte er seiner Mutter ungefragt am nächsten Tag ins Gesicht, daß er vielleicht gar nicht der Vater von Tonkas Kind sei, daß Tonka krank sei, aber daß er sich trotzdem eher selbst für krank und den Vater halten wolle, als Tonka verlassen.

Es lächelte seine Mutter machtlos vor so viel Verblendung, sah ihn zärtlich an und ging. Er wußte, sie hatte nun den großen Schwung erhalten, ihr Fleisch und Blut vor dem Makel zu schützen, und ein mächtiger Feind war ihm verbündet.²⁶

Hay una clara voluntad de afrenta en esta manera de dar a conocer la verdad. El protagonista es consciente de que el sistema de valores en que se asienta su madre está preparado para asimilar las infracciones típicas que cabe esperar de él, pero de ningún modo puede afrontar un comportamiento que se le figura grotesco, incomprensible, patético. Sabe también que con su respuesta rompe cualquier vínculo con su mundo de procedencia y está decantando su suerte. Puede sostenerse por lo tanto que una decisión del protagonista determina la resolución de la historia y que en consecuencia nos encontramos ante el auténtico punto de inflexión de la Novelle. A partir de este momento la pareja queda enteramente aislada en su pequeño universo doméstico y el protagonista se hunde en el infierno solipsista de sus obsesiones. Por cuanto tiene de autosuperación, de conquista de una parcela personal de dignidad, este lugar se relaciona inevitablemente con el *Wendepunkt* de *Die Marquise von O...*, esto es, con el momento de autoafirmación de Julietta. Como en la Novelle de Kleist, el punto de inflexión no resuelve la duplicidad del personaje, y el protagonista de *Tonka* seguirá sintiendo el influjo del orden burgués en su interpretación de los hechos (lo que se verifica constantemente en los patrones que pone al descubierto su reconstrucción el pasado) y, sobre todo, será incapaz de superar las constricciones de una concepción racionalista del mundo ligada a su ocupación científica.

Puede objetarse a la trascendencia de este momento que la ruptura del protagonista con su entorno social sólo es relativa: aun rechazando el amparo de la madre para quedarse con Tonka no renuncia ni a su actitud acusatoria ni a la prioridad de sus intereses personales concretados en su carrera científica. En efecto, la ruptura definitiva implicaría una emancipación mental además de material y la ayuda incondicional a Tonka por encima de cualquier juicio valorativo.²⁷ Para el protagonista la ruptura

²⁶ *Ibidem*, p. 292.

²⁷ Así lo hace Chistine Oertel Sjögren ("The Enigma of Musil's *Tonka*", *Modern Austrian Literature*, vol. 9, nums. 3-4., 1976, pp. 100-113), quien interpreta en la frase "ein mächtiger Feind war

definitiva implicaría no obstante ni más no menos que la predisposición para creer en Tonka, algo que sabe de antemano imposible. Dado que la tensión narrativa de toda la *Novelle* depende del campo de fuerzas creado por la oposición entre dos principios antitéticos, la ruptura completa entre el protagonista y su mundo de origen supondría el final del relato. Lejos de ello, la escena entre madre e hijo imprime una alteración en el curso de la trama verificable en la alteración global del discurso narrativo, que justifica su lugar central en la *Novelle*. Por otra parte, sin desmentir en absoluto que la conducta del protagonista se revela interesada en muchas de sus motivaciones, su gesto de rebeldía no puede ser minimizado. El impulso protector que al principio le lleva a mudarse con Tonka es, como reconoce su madre, un desliz predecible y subsanable, no así la voluntad de renunciar a un futuro próspero y seguro.

Desde este momento la relación del protagonista con su realidad inmediata pierde consistencia y el campo de tensión narrativa entre la visión racionalista y la mística pasa a situarse en la interioridad del personaje. Un impulso inexplicable le anima a creer en Tonka contra toda evidencia, pero al mismo tiempo no logra asumir en su plenitud ese gesto de confianza. Incapaz de superar la dicotomía que se le presenta cae en un proceso introspectivo regido por la combinación de sueños, recuerdos y obsesiones. De forma gradual la *Novelle* disuelve la trama narrativa en lo que tiene de desarrollo cronológico y de encadenamiento de sucesos: relevante es ya sólo transmitir la imagen de una conciencia escindida. En medio de ese proceso introspectivo el relato nos recuerda de pronto el inapelable transcurso del tiempo en su manifestación “Zwischen diesen Unsicherheiten schritt die Schwangerschaft fort und zeigte, was Wirklichkeit ist”.²⁸ Los síntomas del periodo se superponen a las obsesiones del protagonista para remarcar el contraste entre el tiempo subjetivo de la conciencia y el objetivo de los hechos. La convivencia durante la última fase del embarazo en el espacio opresivo del apartamento acentúa la impresión de inanidad y ausencia de cambio frente a un tiempo, el que mide el reloj de la cocina, que no se detiene; “So verrann alles. Nichts Neues kam. Es blieb

ihm verbündet" a la madre como su enemigo-aliado. La relectura atenta del fragmento arriba citado evidencia por el contrario que ninguna marca textual nos obliga a pensar tal cosa. Con igual legitimidad puede entenderse que el aliado es Tonka, un poderoso enemigo para la mentalidad farisea de su madre. Lo más probable sin embargo es que Musil haya querido mantener también en esta frase la ambigüedad para ceder espacio a ambas lecturas.

²⁸ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 301.

nur die Uhr. Und die alte Vertrautheit.”²⁹ Ni siquiera ante el lecho de la moribunda, cuando ya ha perdido a su hijo, es él capaz de ofrecer una verdadera muestra de confianza absoluta. La integridad de Tonka debe ser garante de su inocencia más allá de toda lógica, pero los últimos pensamientos del protagonista antes de su muerte demuestran hasta qué punto su planteamiento inicial no ha evolucionado: "Und die Zeit ging zu schnell. Er hielt sich noch an der Erde fest und hatte den Gedanken: ich glaube an dich! noch nicht mit Überzeugung ausgesprochen, er sagte noch: und wenn alles auch so wäre, wer könnte es denn wissen - da war Tonka tot".³⁰ Los términos en que se presenta la escisión del protagonista difieren muy poco del modo en que se describe la disyuntiva con la primera manifestación del embarazo. Toda probabilidad apunta a que Tonka ha tenido que engendrar el niño de otro hombre, un impulso de credulidad irreflexiva obliga al protagonista a aceptar la inocencia de Tonka, ese sentimiento basta para perdonarla pero no alcanza el grado de plenitud que implicaría aceptar la realidad de una *jungfreuliche Zeugung*. En apariencia muy poco parece haberse alterado en el conflicto que atraviesa el protagonista, y la correlación de fuerzas entre la necesidad de un orden explicativo racional y el impulso hacia la confianza irracional.

La última sección de la Novelle se encarga sin embargo de desmentir esta impresión. Un cambio ha ido operándose en el protagonista de forma gradual y secreta y él mismo, desconocedor de esta transformación interior, es testigo perplejo de una súbita revelación. Sucede cuando, muerta ya Tonka, encuentra en la calle a un grupo de niños jugando, la imagen repite otra de la que fuera testigo la pareja poco después de conocerse. En la primera ocasión, el niño que se retorció en suelo como un gusano despertó sensaciones contrarias en ambos, sensaciones que sirvieron entonces para poner en relieve el desencuentro de la pareja. Mientras él veía reproducido en el cuadro el juego circular de vida y muerte, Tonka se limitó a exteriorizar una inclinación natural (“hatte nur Kinder gern”). Pero la misma estampa que delata al principio la opacidad entre los dos personajes termina recibiendo una función reveladora: “Alles was er niemals gewußt hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, die Binde der Blindheit schien von seinen Augen gesunken zu sein”.³¹ Lo que deja al descubierto la venda es algo que el relato no formula y que el mismo lector debe calibrar volviendo sobre el

²⁹ *Ibidem*, p. 302.

³⁰ *Ibidem*, p. 306.

³¹ *Ibidem*, p. 306.

recorrido de esta misteriosa mutación. “Das half Tonka nichts mehr. Aber ihm half es”.³² Además de cuestionar éticamente el comportamiento del personaje³³ esta afirmación remarca el verdadero ámbito en el que se ha desarrollado la historia, la interioridad del protagonista. Asumir en toda su amplitud esta premisa resulta fundamental para entender la radical novedad que supone Tonka respecto a los textos que hemos analizado: toda la trama de la Novelle, su encadenamiento de acontecimientos, peripecias y puntos de inflexión, se desarrolla en el interior de una conciencia. Sólo provisionalmente podemos denominar este procedimiento como una psicologización de la trama ya que el propósito de Musil no es otro que el superar la narrativa psicológica al uso. Examinado desde la perspectiva de su interiorización, el relato nos permite vislumbrar la siguiente estructura narrativa:

- | | |
|-------------|-------------------------------|
| A. I-II | Muerte de la abuela |
| III-VI | Embarazo |
| | |
| VII | Ruptura con la madre |
| | |
| B. VIII-XII | Muerte del hijo |
| XII-XV | Muerte de Tonka y revelación. |

La columna derecha recoge los puntos de inflexión de la historia, el principal es la ruptura del protagonista con su madre, que divide el relato en dos partes. La segunda se caracteriza por la creciente interiorización de la historia y el desdibujamiento de los límites entre la conciencia del protagonista y la realidad o, para ser más precisos, entre el ámbito de los acontecimientos mentales y el de los acontecimientos fácticos. La mirada del protagonista empieza siendo el punto focal de la historia y termina eclipsando el desarrollo de la trama hasta convertirse en el verdadero espacio donde se resuelve la fábula. El punto de involución lo marca la escena de ruptura entre el

³² *Ibidem*, p. 306.

³³ Peter D. Smith (“The scientist as Spectator: Musil’s Törleß and the Challenge to Mach’s Neo-Positivism”, op. cit., p. 44) destaca la crítica moral a la actitud impasible del científico en Törleß, a propósito de la fría crueldad que muestra el héroe respecto a Basini, el cadete que es torturado por sus compañeros. Semejante actitud se manifiesta en el protagonista de Tonka, que se habría servido de su experiencia con la mujer como medio para extraer una enseñanza sobre sí mismo. La crítica del espectador científico encajaría con la hipótesis del narrador desdoblado a la que se aludió más arriba: el narrador en tercera persona podría ser el mismo protagonista retomando su historia desde la distancia del observador.

protagonista y la madre, ese acto que oscila entre lo heroico y lo patético y que supone como hemos visto la única acción por la que el personaje interviene realmente en la trama. El protagonista no sólo ve alterada su relación con su grupo social de procedencia sino también con la realidad más inmediata, las obsesiones y los sueños toman a partir de entonces un valor inusitado para convertirse en los verdaderos actantes de la historia, en un proceso de ensimismamiento que mantiene como único referente de la realidad exterior el progreso del embarazo.

La división del relato en dos partes puede apoyarse en la constitución de los elementos discursivos. La ambigüedad de la voz narrativa es un fenómeno que caracteriza todo el relato pero que se intensifica notablemente en su segunda parte como consecuencia del vuelco que sufre la narración. La palabra del personaje y la del narrador tienden a confundirse cada vez más a medida que la mirada del protagonista se va imponiendo al lector. Un ejemplo es la barba que aparece como una superstición más con la degradación de la vida en pareja.

Dieser Bart entstellte ihn, aber er war wie Tonka: je häßlicher, desto ängstlicher behütet. Vielleicht würde sein Gefühl für sie desto zärtlicher, je tiefer es enttäuscht war, denn es war innerlich ein so guter Bart, weil es äußerlich so häßlich war. Tonka mochte den Bart nicht und verstand ihn nicht. Er hätte ohne sie gar nicht gewußt, wie häßlich dieser Bart war, denn man weiß von sich selbst so wenig, wenn man nicht andere hat, in denen man sich spiegelt. Und da man nichts weiß, wünschte er Tonka vielleicht zuweilen tot, damit dieses unerträgliche Leben ein Ende finde, und mochte den Bart bloß deshalb, weil er alles verstellte und verbarg.³⁴

En la descripción de la barba el término de fealdad se define por comparación, el protagonista necesita ver con Tonka que la barba es fea para apreciarla, la realidad sólo puede definirse si es refractada en una mirada de la misma manera que el lector sólo puede acercarse al misterio que encierra Tonka a través de la mirada del protagonista.³⁵

La verdad general que subyace a esta afirmación ("denn man weiß von sich selbst so wenig,...") tiene un origen indeterminado que ni el narrador ni el personaje pueden asumir enteramente o que pertenece simultáneamente a ambos. Queda claramente

³⁴ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 295.

³⁵ Reflejando su imagen en Tonka el protagonista reconoce su necesidad de sentirse reconocido en ella, razón que está en el origen del vínculo que les une. En sus diarios Musil comenta refiriéndose a la convivencia de la pareja: "Von uns selbst wissen wir eigentlich am wenigstens, z.B., von unserem Körper. Wenn wir nicht andere haben, in denen wir uns durch unsere Wirkungen spiegeln können, sind wir eigentlich fürchterlich allein", Robert Musil, *Tagebücher*, Adolf Frisé (ed.), vol. I, Rohwolt, Hamburg, 1976, cuaderno 3, p. 101.

demostrado en este ejemplo la relación que se propone entre el problema del conocimiento y el particular uso de la voz narrativa que hace el relato, relación que es llevada aquí a una situación extrema: la ignorancia del protagonista puede llevarle incluso a desear la muerte de Tonka.

También en el uso del foco narrativo se marca el paso de la primera a la segunda parte. Las alteraciones que supone el salto momentáneo a la perspectiva de Tonka desaparecen cuando la mirada del protagonista eclipsa el relato de acuerdo con una estrategia ya practicada en *Die Marquise* y en *Das Gelübde*. Por último, el tiempo del discurso se hace asimismo eco de la estructura en dos partes. La preeminencia del relato iterativo sobre el singulativo se multiplica con la interiorización de la trama y la recreación de mundo mental del protagonista. El acontecimiento pierde su carácter único disgregándose en sucesos seriados cuya asociación organiza la trama. Todo suceso se presenta como repetición insertada en la mediocre cotidianidad de la pareja, como conjunto cuyos elementos carecen de entidad propia. La suma de repeticiones compone una imagen estática destinada a definir el mundo interior del protagonista. En esa imagen se entrecruzan los sucesos de la realidad inmediata con los pensamientos y sueños del personaje, que se concretan también en forma de series. El protagonista se refiere a estos sueños recurrentes como a una realidad más intensa que la de sus éxitos científicos de la vigilia: "In diesen Träumen war Tonka immer groß wie die Liebe und nicht mehr das kleine mitgenommene Geschäftsmädchen, das sie war, aber sie sah stets auch anders aus. Sie war zuweilen ihre eigene jüngere Schwester, die es niemals gegeben hatte, und oft war sie bloß ein Rauschen von Röcken,...".³⁶ El mundo de los sueños ofrece una imagen distinta de Tonka, pero se presenta al lector de forma análoga, como serie de sueños sometidos a mínimas variantes que tienen sentido para su protagonista como conjunto, no individualmente. Las distintas apariencias que Tonka muestra en cada uno de ellos se superponen para dar lugar a una imagen completa. Más adelante, para introducir el sueño de la mujer que le habla de Tonka, el relato usa el mismo procedimiento; "Ein Traum kehrte in vielen Formen wieder".³⁷ Esta similitud en la forma de representar los acontecimientos de la vigilia y los sueños contribuye a borrar los límites entre ambas realidades: "Und oft wurden das Träume, oder vielleicht

³⁶ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., pp. 299-300.

³⁷ *Ibidem*, p. 303.

waren es ursprünglich Träume gewesen, über deren blasse Schattenwelt er unmittelbar aufstieg,...”.³⁸ El entrecruzamiento de figuraciones reales, soñadas e imaginadas conforma una representación del mundo ficcional donde la separación entre el ámbito subjetivo del personaje y el objetivo de la acción pierde su valor. Aquí el tratamiento temporal confluye con la ambigüedad en el uso de la voz y la perspectiva para concretarse en un modelo narrativo de consecuencias trascendentales en la refracción del modelo genérico.

6. 1. 5. *El autorreconocimiento*

La inmovilidad que preside la segunda parte de la Novelle es más aparente que real. Aunque la vertiente descriptiva se intensifica con la desaparición del acontecimiento, la historia conserva una forma solapada de progresión. El cambio se produce en el nivel de los sucesos externos (muerte del niño, muerte de Tonka) pero el verdadero cambio que articula la segunda parte de la Novelle es el que se opera en el mismo protagonista. Más que de un desarrollo puede hablarse de una transformación precipitada tras la muerte de Tonka por el momento epifánico de revelación que cierra el relato. Justo antes de que esta se produzca él trata de recapitular su experiencia con Tonka: “Wohl war ihm bewußt, daß er geändert worden war und noch ein anderer werden würde, aber das war er doch selbst und es war nicht eigentlich Tonkas Verdienst”.³⁹ La formulación pone en relieve el esquema actancial que articula toda la historia. El protagonista se percibe a un tiempo como sujeto y objeto, como dador y destinatario de la trama. Una transformación se ha producido en él de la que él sólo es responsable. El papel que corresponde a Tonka en este reparto de papeles es el de un mero agente propiciador de la crisis cuyos planteamiento y resolución pertenecen por entero al protagonista.

Si bien el detonante de la crisis es la manifestación del embarazo, sus preliminares se sitúan en la indisociable conjunción entre Tonka y el perfil biográfico del protagonista.. La antipatía que éste siente hacia su núcleo familiar encuentra un primer punto de evasión en la carrera científica, en la que cimenta su radical negación del mundo sentimental. De acuerdo con su percepción de los fenómenos la única forma efectiva de

³⁸ *Ibidem*, p. 299.

³⁹ *Ibidem*, p. 306.

conocimiento es el recto camino del método racional y del progreso: “hinter dieser Zeit, die ebensoviel zerstört wie aufbaut, wird eine kommen, welche die neuen Voraussetzungen hat, die wir mit solcher Askese schaffen, und dann erst wird man wissen, was wir hätten fühlen sollen...”.⁴⁰ Sus palabras reconocen no obstante la existencia de un ámbito de lo irracional en la naturaleza humana como paréntesis a esquivar o como obstáculo a ser superado por la ciencia, en cualquier caso como lastre con que el hombre se ve obligado a cargar. Es poderosa en la conformación de esta imagen la influencia de su madre, sus frustrados delirios de grandeza y su pueril relación con un famoso poeta. Tonka, en su condición de mujer simple y humilde, representa un desmentido tanto para su vocación científica como para su origen social. Un cierto desapego es mencionado como la primera causa de la debilidad del protagonista hacia una figura tan distante: “Tonka liebte er, weil er sie nicht liebte, weil sie seine Seele nicht erregte, sondern glatt wusch wie frisches Wasser...”.⁴¹ La comparación con el agua como fuerza elemental no es gratuita, Tonka aparece vinculada desde el principio a los poderes elementales de la naturaleza, lo que para su espíritu científico supone un motivo de poderosa fascinación: “Sie war Natur, die sich zum Geist ordnet; nicht Geist werden will, aber ihn liebt und unergründlich sich ihm anschloß wie eins der vielen dem Menschen zugelaufenen Wesen”.⁴² El vínculo de Tonka con lo primario y elemental representa para el protagonista desde el principio algo más que la seducción por la alteridad. Una oscura intuición le da a entender que en el comportamiento de Tonka se esconde una forma de conocimiento alternativa. A la pregunta de por qué accede a vivir con una vieja, ella se limita a responder que necesita el dinero, razón que no puede dejar de maravillarle en su simpleza (“...und welche steinere Ewigkeit lag in dieser so gewöhnlichen Antwort”⁴³). Lo más frecuente sin embargo es que Tonka sea incapaz de verbalizar su actitud. Mientras los familiares del protagonista poseen siempre la palabra adecuada para cada situación y la capacidad para replicar y definir la realidad conforme a sus intereses, la mudez de Tonka es una forma de indefensión, aunque también de autenticidad: “Redenkönnen war nicht ein Mittel der Gedanken, sondern ein Kapital, ein imponierender Schmuck”.⁴⁴ Se impone

⁴⁰ *Ibidem*, p. 284.

⁴¹ *Ibidem*, p. 284.

⁴² *Ibidem*, p. 285.

⁴³ *Ibidem*, p. 275.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 280. La incapacidad para manejar el lenguaje como herramienta de expresión se compensa en parte gracias al inusitado encanto que Tonka alcanza cantando. Musil relaciona

sin embargo para el protagonista la duda sobre la entidad de un ser que carece de anclaje lingüístico en la realidad: "...ist solche Tat, solcher Mensch, solche mitten in einem Sommertag ganz allein niederfallende Schneeflocke Wirklichkeit oder Einbildung,...?".⁴⁵ El lenguaje instrumentalizado como medio de dominación excluye a Tonka del mundo de los privilegios, a cambio le confiere la posibilidad de fijar un vínculo más inmediato y poderoso con su entorno. La mudez de Tonka no sólo supone un mentís al lenguaje estereotipado y lleno de prejuicios de la clase culta dominante. En ella reside una forma de acercamiento irreflexivo a la realidad que se basa en la empatía y no en la definición⁴⁶. El lenguaje se limita a atestiguar la capacidad de Tonka para dejarse invadir por la experiencia y depurarla, pero de su mirada no puede extraerse ni un provecho ni una forma de apropiación: "...es lag eine edle Natürlichkeit darin, wie hilflos sie in der Abwehr des Wertlosen war, aber ahnend es sich nicht zu eigen machte".⁴⁷

Esta forma de conocimiento intuitivo implica una negación radical del proceder metódico-racional que el protagonista ha asumido como propio y suscita en él una atracción que nace de la curiosidad por lo extraño. En la forma que tiene Tonka de aprehender cuanto le rodea con su sólo presencia reconoce un poder para trasfigurar la realidad, pero al mismo tiempo es consciente de que ésta sólo se obtiene al imposible precio de sacrificar todas sus convicciones. El embarazo sirve para poner de manifiesto la radical oposición entre su mirada y la de Tonka. El protagonista desarrolla con éxito sus investigaciones científicas mientras la vida diaria le confronta con una realidad grotesca e incomprensible se deja someter a las leyes causales. En vano intenta aplicar un planteamiento racional a lo inexplicable visitando médicos y especialistas en busca de una alternativa lógica a la explicación más evidente, sus diagnósticos sólo sirven corroborar lo que dicta el más elemental sentido común. Tonka afirma su inocencia

directamente ambos hechos también en los diarios: "Die *armen Mädchen* können aber nicht sprechen. Deswegen nimmt das Lied in ihnen sonst ungekannte Formen an, Man kann ihnen auch alles zumuten; sie sind ganz einsam und hilflos". (Robert Musil, *Tagebücher*, vol. 1, op. cit., cuaderno 3, p. 171).

⁴⁵ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., pp. 280.

⁴⁶ En oposición al método científico que encarna el protagonista Tonka se relacionaría en su forma de conocimiento intuitivo con la poesía y más en concreto con la poesía de la naturaleza. Renate Homann ("Literatur und Erkenntnis. Robert Musils Erzählung Tonka", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num, 59, 1985, pp. 497-518) aplica de forma sugerente a Tonka la terminología de Schiller para afirmar que Tonka desempeña la misma función en el relato que la poesía ingenua en la historia de la literatura. La red de citas y asociaciones que cubre el texto invitan inequívocamente a la lectura metapoética de la Novelle.

⁴⁷ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 285.

prescindiendo de cualquier clase de explicación y tácitamente espera la misma aceptación de lo imposible por su parte. Él es consciente de que una forma secreta de sabiduría se esconde en la capacidad de Tonka para obviar lo inaceptable, pero esa predisposición exige una entrega total de confianza y un sacrificio del sentido común para el que no está preparado. El caso de Tonka se resiste al análisis, admite sólo su aceptación incondicional o su rechazo: “...man mußte dem Ganzen trauen oder mißtrauen, es lieben oder für Trug halten, und Tonka kennen, hieß in einer bestimmten Weise auf sie antworten müssen, ihr entgegenrufen, wer sie sei; es hing fast nur von ihm ab, was sie war”.⁴⁸ La última frase descubre un componente fundamental en su percepción del conflicto que sólo paulatinamente se irá poniendo de manifiesto. El misterio de Tonka no radica tanto en lo que verdaderamente encierra en sí el personaje, sino en la proyección que el protagonista hace sobre la figura femenina.

Como personaje concreto o como vínculo abstracto con la naturaleza, Tonka no deja de ser una construcción del protagonista, un receptáculo en el que vuelca los valores de la alteridad. Gracias a Tonka, él es consciente de que existe una zona de la experiencia que sistemáticamente ha negado en el curso de su vida precedente. Tanto el rechazo que en la infancia le producían las supersticiones como el desprecio que de joven le merece la mecánica de los afectos confirman su renuncia dogmática a cuanto se aparte de un campo de explicación racional y de un férreo control de causas y efectos. Su entrega al espíritu científico supuso en cierta medida la definitiva represión de cuanto escapara al dominio de la razón, pero esa parte escindida de su persona regresa con Tonka para reclamar su lugar y demostrar que, aunque conforma una lógica cuyas implicaciones no puede aceptar, ofrece una posibilidad de conocimiento a la que tampoco desea renunciar. Por eso conociendo a Tonka el protagonista no hace otra cosa que reconocer una parte de sí mismo y la función de Tonka no es otra que la de revelar esa parcela de su carácter silenciada por su entorno, su vocación y su voluntad. Esta imagen de Tonka como proyección particular del protagonista se confirma en el pasaje del sueño, un lugar central en la Novelle que por su importancia merece ser citado en extenso:

Sie war zuweilen ihre eigene jüngere Schwester, die es niemals gegeben hatte, und oft war sie bloß ein Rauschen von Röcken, der Klang und Fall einer andern Stimme, die fremdeste und überraschendste Bewegung, der ganze berausende Reiz unbekannter

⁴⁸ *Ibidem*, p. 296.

Abenteuer, die in einer nur im Traum möglichen Weise von der warmen Vertrautheit ihres Namens ihm zugeführt wurden und eine mühelose Seligkeit des Vorbesitzes schon in dem Augenblick spendeten, wo sie noch ganz Spannung des Unerreichten waren. Eine scheinbar ungebundene, noch wesenlose Zuneigung und übermenschliche Innigkeit trat mit diesen Doppelbildern in ihm auf, aber es war nicht zu sagen, ob sie sich darin von Tonka lösen oder erst mit ihr verbinden wollte. Wenn er darüber nachsann, erriet er, daß diese rätselhafte Übertragungsfähigkeit und Unabhängigkeit der Liebe sich auch im Wachen zeigen müsse. Nicht die Geliebte ist der Ursprung der scheinbar durch sie erregten Gefühle, sondern diese werden wie ein Licht hinter sie gestellt; aber während im Traum noch ein feiner Riß besteht, an dem sich die Liebe von der Geliebten abhebt, ist er im Wachen verwachsen, als würde man bloß das Opfer eines Doppelgänger-Spiels und von irgend etwas gezwungen, einen Menschen für herrlich zu halten, der es nimmer ist. Er brachte es nicht über sich, das Licht hinter Tonka zu stellen.⁴⁹

Las múltiples apariencias que adquiere Tonka en el sueño, desde la más concreta de la hermana inexistente hasta la más abstracta de la aventura, responden a un vago pero poderoso anhelo hacia lo desconocido, un anhelo que se traduce en su poderoso sentimiento de unión con Tonka. El protagonista percibe sin embargo la disociación entre el sentimiento amoroso que alimenta su anhelo por lo desconocido y la figura de la amante, que actúa como mera pantalla de un deseo. Es importante para la progresiva toma de conciencia del protagonista el hecho de que en el sueño aparezca separado lo que en la realidad no acierta a distinguir. El sueño ofrece en ese sentido una forma de lucidez superior, dado que por una parte pone al descubierto en toda su intensidad el sentimiento amoroso del protagonista, y por la otra alcanza a deslindar la figura de la amante del amor como proyección de un anhelo impersonal. En la anotación que los diarios recogen al respecto, Musil insiste en la capacidad del sueño para mostrar la esencia del sentimiento amoroso separando de su manifestación concreta. Refiriéndose al efecto que provoca la mención del nombre de la persona amada afirma:

Sie wird auch von der wirklichen Geliebten nicht erzeugt, sondern nur hervorgerufen (Dies kann man nämlich hieraus schließen). Die wirkliche Geliebte ist aber ganz eingehüllt von diesen Spontanitäten, während im Traum ein feiner Riß besteht; man fühlt dort auch das Fremde, man fühlt, daß es sich lediglich um eine Assoziation handelt.⁵⁰

Este momento de lucidez visionaria tiene su correlato en otras narraciones del autor: el personaje percibe que el conflicto que le atraviesa remite a un ámbito despersonalizado donde dejan de importar los ocasionales actores de la trama y el sentimiento se presenta

⁴⁹ *Ibidem*, p. 300.

⁵⁰ Robert Musil, *Tagebücher*, vol. 1, op. cit., cuaderno 3, p. 104.

como entidad independiente de los individuos en que se encarna. En *Vollendung der Liebe* la protagonista también comprende que su acto de infidelidad está guiado por un ámbito de sensaciones para el que la identidad del marido o del amante resultan del todo indiferentes. En *Grigia* pronto se hará evidente para Homo que la aldeana es sólo la máscara ocasional en que se concreta su atracción por la muerte, y también el protagonista masculino de *Die Portugiesen* descubrirá que el objeto de su anhelo se sitúa más allá de su mujer. Más adelante volveremos sobre el significado de esta forma de revelación para una poética de la Novelle en Musil.

De modo significativo, a la descripción de los sueños sigue la de un recuerdo trascendental en la configuración del personaje y de su actitud hacia lo inexplicable. Siendo niño pasaba con frecuencia frente al crucifijo de un puente ante el que se descubrían todos los lugareños. En una ocasión quiso demostrar su incipiente desprecio por la superstición no quitándose el sombrero y poco después descubrió aterrorizado que no era capaz de abotonarse la chaqueta porque sus dedos habían quedado agarrotados por el frío. Este pequeño episodio demuestra cómo Tonka sólo es el receptáculo en el que se manifiesta la fascinación hacia lo irracional que en secreto ha acompañado al protagonista desde siempre. Pero la atracción hacia lo irracional dista mucho de su aceptación incondicional. Esta última exige un gesto de renuncia para el que él sabe que no está preparado. Tal vez la forma de conocimiento intuitivo que conlleva Tonka sea posible, pero entonces el resto del mundo debería ser corregido, o tal vez simplemente Tonka vive en un tiempo y un lugar equivocados (“...in einer andern Zeit wäre Tonka vielleicht ein berühmtes Mädchen geworden, das zu freien, Fürsten sich nicht für zu gut gehalten hätten...”⁵¹). Queda claro que el protagonista comparte con su clase, su época y su mundo el escepticismo hacia lo improbable, lo que le singulariza por el contrario es su secreta atracción hacia un modo alternativo de conocimiento. El descubrimiento de esta parcela de su carácter que había permanecido silenciada hasta ese momento es el punto focal de la narración: explica el cambio interior que se produce en el protagonista durante la segunda parte y desemboca en la revelación final que el relato muestra de forma oblicua. En la imagen del niño arrastrándose sobre la calzada se hace presente para el protagonista de forma efímera el alcance de la experiencia sufrida y el grado de la transformación que se ha impuesto en

⁵¹ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 304.

su persona: "Und vieles fiel ihm seither ein, das ihn etwas besser machte als andere, weil auf seinem glänzendem Leben ein kleiner warmer Schatten lag".⁵² Al constatar que su conocimiento de Tonka es en realidad una forma de introspección, de autoconocimiento, estamos ya sugiriendo que el desenlace de la Novelle se produce también aquí en forma de reconocimiento, el reconocimiento entre las dos entidades en que el protagonista se encuentra escindido.

Peter Henneinger⁵³ recuerda que los tres relatos de *Drei Frauen* comparten la escisión interior tanto del narrador como del protagonista. La del narrador se refleja en su desdoblamiento entre la tercera persona gramatical y la perspectiva del héroe, la del protagonista en el reconocimiento de sí mismo en el objeto de su búsqueda. El esquema compositivo que comparten las tres Novellen (de la ruptura al reencuentro) no es por lo tanto otro que el de la *Selbstsucht*, el movimiento solipsista que comienza proyectándose en la figura de la mujer para concluir como una revelación de la propia conciencia.⁵⁴ La rememoración que guía el relato en *Tonka* intenta localizar la naturaleza de la transformación operada en el protagonista a partir de su experiencia con Tonka y lo hace de manera a un tiempo directa y elusiva: directa porque concentra la materia narrativa en los instantes que verdaderamente inciden en la transformación,⁵⁵ elusiva porque renuncia a mencionar explícitamente el contenido de su descubrimiento. La narración prescinde de los nexos causales y las explicaciones psicológicas del relato convencional y se limita a conjuntar instantes heterogéneos que guardan múltiples analogías. De acuerdo con la conocida técnica del calidoscopio propugnada por el autor, es el mismo lector quien, fijando esas analogías, debe inferir lo que se le muestra al protagonista al desprenderse la venda que cubre sus ojos. Se puede equiparar este

⁵² *Ibidem*, p. 306.

⁵³ Peter Henninger, "Schreiben und Sprechen, Robert Musils Verhältnis zur Erzählform am Beispiel von *Drei Frauen* und *Die Amsel*", *Modern Austrian Literature*, num. 9, 3-4, 1976, pp. 57-99.

⁵⁴ El egoísmo implícito en este proceder narcisista que se sirve sin escrúpulos de cuanto le rodea para obtener un enriquecimiento personal es destacado por Christine Oertel Sjögren ("The Enigma of Musil's *Tonka*", op. cit., pp. 101-103). La crítica que el relato permite ejercer sobre el protagonista no es sin embargo, como parece dar a entender la autora, una prueba de su clara separación respecto a la instancia narrativa.

⁵⁵ En los diarios Musil menciona la oportunidad de usar la muerte como marco temático y simbólico que abre y cierra la historia (la muerte de la abuela es el acontecimiento que pone en marcha la trama, la de Tonka la concluye) y permite recapitular la transformación sufrida entre ambos momentos: "Und dadurch, daß sich am Ende der Anfang scheinbar wiederholt, ist Gelegenheit gegeben alle Veränderungen zusammenzufassen die inzwischen vor sich gingen" (Robert Musil, *Tagebücher*, vol. 1, op. cit., cuaderno 3, p. 100).

principio de composición al de la poesía⁵⁶ y ver en él un indicio fundamental de la modernidad de Musil: "Die Kohärenz wird durch ein komplexes Bedeutungsgeflecht hergestellt, welches erst durch den Verzicht auf einfache Realitätsdarstellung ermöglicht wird".⁵⁷ Aun tratándose de un final abierto porque no da respuesta a la incógnita del embarazo, la revelación del autorreconocimiento es el punto que fija y orienta todos los elementos precedentes del relato completando la imagen del protagonista que desea ofrecer la *Novelle*. Concluiremos también que, frente a la capacidad de esta imagen para canalizar la totalidad de la materia narrativa, la incógnita del embarazo pierde relevancia para el lector.

Una vez recobrado el momento de reconocimiento que encierra el desenlace de la narración, podemos insertar en la *Novelle* el modelo genérico ideal como una última variación del esquema aplicado en las anteriores versiones. El *Wendepunkt* se sitúa inequívocamente en la ruptura entre el protagonista y su madre, momento en el que, como hemos comprobado, la *Novelle* encuentra el eje central de su estructura. Aunque formalmente todos los componentes narrativos denotan su organización en torno a este punto no es esa la razón principal que anima a emplazar aquí el *Wendepunkt* de la *Novelle*, pues como sabemos la correspondencia entre los elementos discursivos del relato y la refracción del modelo ideal no sólo no es necesaria sino que en caso de producirse se revela ilusoria. Más relevante es el hecho de que en este punto se produce la decisiva intervención del protagonista en su destino tal y como también sucedía en el *Wendepunkt* de de *Die Marquise von O...* También aquí la centralidad del *Wendepunkt* es verificable por su directa vinculación estructural con la *Pointe*. Rompiendo la relación con su madre el protagonista afirma su voluntad de afrontar su conflicto: la contradicción entre una visión predeterminada de los acontecimientos a la que no puede renunciar y otra que desea pero no puede compartir con Tonka. La crisis se prolonga paralelamente al embarazo hasta desembocar en la visión final. La interiorización de la trama impide que pueda resolverse como desarrollo de la acción y tenga que acabar manifestándose como epifanía. La anagnórisis se produce entonces bajo la forma del autorreconocimiento, pero su función sigue siendo la de provocar el giro final de la trama que revele el sentido profundo de la historia. El protagonista se reconoce a sí

⁵⁶ Rosmarie Zeller, "Zur Modernität von Musils Erzählweise am Beispiel der *Novellen Vereinigungen und Drei Frauen*", *Musil-Forum*, num. 7, 1-2, 1981, pp. 75-84.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 81.

mismo en Tonka como el Emil de *Lebensmagie* se reconocía a sí mismo en su hijo. Pero el autorreconocimiento estaba en aquel caso originado en una evidencia física, recurso tipificado de la anagnórisis clásica. Aquí su fundamentación es puramente psíquica y tienen por actantes del mismo dos instancias escindidas de un sólo sujeto.

6. 2. La Novelle como utopía estética

6. 2. 1. La esfera de lo innombrable

Los abundantes referencias a *Tonka* que Musil recoge en sus diarios⁵⁸ permiten reconstruir su largo proceso de gestación. En un principio el motivo acompaña al esbozo de una novela autobiográfica y Tonka aparece mencionada como Helma Dietz, mujer con la que el autor mantuvo una larga relación. Este solapamiento inicial con otros proyectos de Musil permite corroborar que la anécdota principal del relato se relaciona estrechamente con los principales temas y preocupaciones de su obra. Aun resulte en un principio indiferente en qué medida el protagonista de *Tonka* guarda o no rasgos autobiográficos, no lo es el que su narrador refleje el encuentro problemático entre el escritor de ficciones y el comentarista de la vida cotidiana, que constituyó uno de los principales quebraderos de cabeza para el autor. Pero, además del dilema formal planteado por la voz narrativa, la Novelle se hace también eco de las constantes temáticas que atraviesan la obra narrativa de Musil y encuentran su definitiva formulación en *Der Mann ohne Eigenschaften*.⁵⁹

En su mudez tiene Tonka la primera causa de su desamparo y también el origen de la atracción que despierta en el protagonista. Tonka está incapacitada para el lenguaje convencional que usa definiciones estereotipadas y puede ser instrumentalizado como distintivo social, pero posee una forma secreta de lenguaje no verbalizado que el narrador califica como "eine Sprache des Ganzen".⁶⁰ Los términos en que se presenta

⁵⁸ Recogidas y comentadas por Helmut Arntzen en *Musil Kommentar*, Winkler, Munich, 1980, pp. 126 y ss.

⁵⁹ En su clásica monografía Marie-Louise Roth (*Robert Musils Ethik und Ästhetik*, Paul List, Munich, 1972) fue la primera en incidir en la profunda unidad entre el pensamiento estético de Musil y su concepción de las formas narrativas y muy especial de la Novelle (*Ibidem*, pp. 208-217).

⁶⁰ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit, p. 276.

este lenguaje total son vagos, esencialmente puede definirse como un modo intuitivo de relación con la naturaleza y de percepción del mundo que ignora la relación convencional entre concepto y realidad. En las efímeras percepciones que el protagonista tiene de este lenguaje adivina la posibilidad de un orden de la realidad alternativo cuya aceptación exige sin embargo un acto de fe absoluto.

Er drückte seine Augen, sah umher, aber es waren nicht die Augen. Es waren die Dinge. Von ihnen galt, daß der Glaube an sie früher da sein mußte als sie selbst; wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht und sie schon im Blick hat, so zerfällt sie in sinnlose Einzelheiten, die so traurig getrennt von einander leben wie die Sterne in der Nacht.⁶¹

Ausente ese acto de fe, el mundo se disgrega en una multiplicidad de fragmentos inconexos, inertes y faltos de unidad. La posibilidad de una forma de percepción alternativa capaz de propiciar la reconciliación con el cosmos es, como se sabe, un tema que atraviesa toda la obra de Musil y alcanza su formulación definitiva en el *andere Zustand*, el "otro estado" con que Ulrich denomina en *Der Mann ohne Eigenschaften* el ámbito cognoscitivo que escapa a la explicación racional y no responde a las leyes científicas. La actitud de Ulrich y la del protagonista de Tonka no pueden en principio ser más dispares. El primero asume la posibilidad de una personalidad sin atributos y procede de forma experimental como el científico en el laboratorio: partiendo de que su carácter no está atado a una forma de conducta determinada asume el potencial que anida en diversas filosofías vitales para llevarlas a sus últimas consecuencias. En el segundo volumen de *Der Mann ohne Eigenschaften* su interés se centra en las corrientes irracionalistas y místicas que proliferan en el cambio de siglo y que él frecuenta desde el talante escéptico que le caracteriza como meras alternativas a explotar. Si hay un momento en el que Ulrich está más cerca de alcanzar el ansiado *andere Zustand* es en su relación con su hermana Agatha. El incesto, al propiciar el encuentro entre dos seres con un vínculo natural, ofrece la posibilidad de hacer realidad el mito y retornar del orden racional escindido de la modernidad al orden unitario de los arquetipos. Ulrich y Agatha no sólo se acercan a esa promesa, sino que en algunos momentos de la novela se diría que en efecto la están realizando. Ulrich comprobará sin embargo que el *andere Zustand* es en esencia un estado momentáneo, una revelación efímera que no puede

⁶¹ *Ibidem*, p. 298.

prolongarse en el tiempo ni extenderse a una visión del mundo sin perder su sentido.⁶²

También de Tonka quedará finalmente sólo “ein halbgeborener Mythos”,⁶³ la suerte del niño que no llega a nacer se equipara con la incapacidad del protagonista para aceptar el milagro y con él la inversión del orden convencional de las cosas. A diferencia de Ulrich el protagonista de Tonka no es un hombre sin identidad, sino alguien que se sabe resultado y víctima de sus circunstancias. Su vocación científica, su fe ciega en el poder esclarecedor de la razón, determinan su acercamiento a la figura femenina al tiempo que le vinculan con la crisis que atraviesan las ciencias naturales a principios de siglo. En buena medida el protagonista estaría menos cerca de Ulrich que de Törleß, el personaje autobiográfico de su primera novela, que se debate entre la voluntad de doblegar el mundo a una visión matemática y la experiencia de una segunda realidad que se escapa al ámbito ordenador de los conceptos. Para el protagonista de *Tonka* esa segunda realidad inaccesible para el lenguaje convencional adquiere el valor del mito porque se relaciona al mismo tiempo con el mundo de la fábula y con la naturaleza.

Man geht zwischen Kornfeldern, man fühlt die Luft, die Schwalben fliegen, in der Ferne die Türme der Stadt, Mädchen mit Liedern... man ist fern aller Wahrheit, man ist in einer Welt, die den Begriff Wahrheit nicht kennt. Tonka war in die Nähe tiefer Märchen gerückt. Das war die Welt des Gesalbten, der Jungfrau und Pontius Pilatus...⁶⁴

Como hemos visto, la rememoración del protagonista está animada por el intento de fijar la fábula a partir del material proteico que le proporciona la memoria. Su propósito de someter la realidad al modelo mítico fracasa por la ausencia del elemento imprescindible que sostiene y da sentido a toda la fábula, la confianza: “Etwas Ungreifbares fehlte, um die Überzeugung zur Überzeugung zu machen”.⁶⁵ Perduran sólo instantes dispersos en los que el protagonista cree ser capaz de renunciar a una noción impositiva de lo real para entrar en el ámbito de lo mágico que representa Tonka.

Wollen, Wissen und Fühlen sind wie ein Knäuel verschlungen; man merkt es erst, wenn man das Fadenende verliert; aber vielleicht kann man anders durch die Welt gehen als am Faden der Wahrheit? In solchen Augenblicken, wo ihn von allen ein Firnis der Kälte

⁶² Puede afirmarse con Erich Heintel (“Glaube in Zweideutigkeit. R. Musils *Tonka*”, en Uwe Baur y Dietmar Goltschnigg (eds.), *Vom “Törleß” zum “Mann ohne Eigenschaften”*, Wilhelm Fink, Munich, 1973, pp. 47-88) que Tonka realiza como *Totalexperiment* la superación de la dicotomía entre razón y fe que Ulrich persigue intelectualmente con su actitud vital.

⁶³ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 303.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 289.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 297.

trennte, war Tonka mehr als ein Märchen, da war sie fast eine Sendung.⁶⁶

Para el protagonista de la Novelle, como para el Homo de *Grigia*, la vida real sólo admite excepcionalmente al individuo separarse del hilo de la verdad. *Warscheinlichkeit* y *Wahrheit* son conceptos que reaparecen con recurrencia mostrando la dependencia del protagonista respecto a una lectura de la realidad determinada. Una realidad que le confronta obsesivamente con la misma disyuntiva insoluble: “entweder ein mystischer Vorgang mit Tonka oder sie hatte gemeine irdische Schuld auf sich geladen”,⁶⁷ y que se refleja en una disyuntiva práctica: “entweder muß ich Tonka zur Frau nehmen oder sie und diese Gedanken verlassen”.⁶⁸ Dos alternativas inconciliables atraviesan el pensamiento del protagonista, incapaz tanto de escapar al dualismo que determinan su visión como de decantarse por una de las dos posibilidades. El resultado para el personaje es la inacción, que se hace total en la segunda parte de la Novelle, cuando se muestra incapaz tanto de desprenderse de Tonka como de entregarse a su verdad incondicionalmente.

Las preguntas que no admiten una respuesta unilateral y concluyente pertenecen para Musil al horizonte estético del verdadero escritor. Como Kleist, Musil conoció la oposición entre el conocimiento filosófico y el poético y a partir de ella perfiló el ámbito que debía centrar la atención del artista.⁶⁹ Los problemas filosóficos pueden ser asunto de la literatura sólo cuando ésta no se propone su solución: "Und doch gehört die Antwort auf sie nur insoweit zur Kunst, als sie sich nicht geben läßt, das heißt, von da ab, wo man rein rationalen Überlegungen nicht mehr zu einem entscheidenden ja noch nein kommen kann."⁷⁰ Ni la afirmación de la fe ni la negación del sentido común ofrecen tampoco una solución satisfactoria en el caso de *Tonka*. En un ensayo de 1914,

⁶⁶ *Ibidem*, p.298.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 288.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 298.

⁶⁹ En un texto que relaciona directamente *Die Marquise von O...* con *Tonka*, Walter H. Sokel (“Kleists *Marquise von O.*, Kierkegaards *Abraham* und Musils *Tonka*, die drei Stufen des Absurden in seiner Beziehung zum Glauben”, en Karl Dinklage (ed.) *Robert Musil Studien zu seinem Werk*, Rowohlt, Klagenfurt, 1970, pp. 57-70), contrapone la escisión entre sujeto y mundo que causa la ausencia de fe en *Tonka* con la posibilidad de salvación que concede la confianza en *Die Marquise*. Sokel contrasta también la duda que divide al protagonista de *Tonka* con la seguridad de la marquesa, mientras el primero nunca llega a saber lo sucedido, la segunda no alberga ninguna duda sobre la explicación de los hechos. El análisis de los dos relatos aquí realizado llevaría a una inversión de los términos: el protagonista de *Tonka* repite la duda total de la marquesa sobre el orden rector del mundo, pero mientras en el relato de Kleist la solución final no pasa de mero compromiso conciliador, en Musil el momento de la revelación aspira a una superación instantánea pero real del conflicto.

⁷⁰ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit., p.1325.

Über Robert Musil's Bücher, Musil desdobra su identidad en la de un crítico literario para interrogarse por el ámbito del acontecimiento que atrae realmente la atención del lector. Musil concluye que el sentimiento (*Gefühl*) tomado aisladamente carece de identidad, resulta casi idéntico en todas sus manifestaciones y por lo tanto no se basta a sí mismo para sustentar un texto interesante. Lo que distingue el padecimiento de Assis del de un monje cualquiera o el de Kleist del de un suicida más es el modo en que el sentimiento se apropia del elemento intelectual.

Die paar Unterschiede, die es in der Art und im Ablauf der Gefühle gibt, sind unbedeutend; was der Dichter an grossen Gefühlen schafft, ist ein Ineinandergreifen von Gefühl und Verstand. Es ist das ursprüngliche Erlebnis, innerlich zum Mittel zwischen mehreren andern gemacht; ist das Gefühl, seine intellektuell-emotionale Nachbarschaft.⁷¹

El interés de Musil al hacer esta afirmación es despojar a la literatura de todo lo accesorio para centrar en su esencia el oficio del escritor. Existen varios objetivos perseguidos por el novelista que Musil considera medios pero no fines en sí mismos. Entre ellos se encuentran en primer lugar la profundidad psicológica, un criterio muy valorado en la literatura de la época. Para Musil la psicología no llega nunca a aprehender lo fundamental de la obra, al detenerse en las relaciones entre individuo y medio alcanza sólo una manifestación superficial del acontecimiento. La psicología sirve para describir la mirada que se proyecta sobre el problema, pero no es el problema: “Sie und alle Psychologie in der Kunst ist nur der Wagen, in dem man fährt, wenn sie von den Absichten dieses Dichters nur die Psychologie sehen, haben sie also die Landschaft im Wagen gesucht”.⁷² Tampoco en la representación de la realidad puede cifrar el autor su objetivo, ya que ésta sólo facilita el trasfondo sobre el que se desarrolla el acontecimiento. Para la literatura naturalista y su concepción determinista de la realidad el arte del novelista se resumía en la fiel reproducción de los mecanismos biológicos y sociales que rigen naturaleza y sociedad. Musil incide en que para la literatura moderna el interés se localiza, no en el caso típico que responde a la aplicación de una regla predictiva, sino en el excepcional, algo que va a condicionar también su elección de la *Novelle* como género narrativo.

Und die Entwicklung will, daß die Schilderung der Realität endlich zum dienenden

⁷¹ *Ibidem*, p.1000.

⁷² *Ibidem*, p. 997.

Mittel des begriffstarken Menschen werde, mit dessen Hilfe er sich an Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen heranschleicht, die allgemein und im Begriffe nicht, sondern nur im Flimmern des Einzelfalls.⁷³

Con ello Musil ha descartado los dos polos de interés de la novela tradicional (psicología y medio) como objetivo prioritario del escritor. También la plasticidad (*Lebendigkeit*) es rechazada como fin estético de primer orden. El arte no se limita ni a la reproducción de una imagen ni a la exposición de un problema, es en la intersección de ambos niveles donde encuentra su objeto particular.

Kunst ist ein Mittleres zwischen Begrifflichkeit und Konkretheit. Gewöhnlich erzählt man in Handlungen und die Bedeutungen liegen neblig am Horizont, Oder sie liegen klar, dann waren sie schon mehr als halb bekannt. Kann man da nicht versuchen, ungeduldig einmal mehr den sachlichen Zusammenhang der gefühle und gedanken, um die es sich handelt auszubreiten, und nur das, was sich nicht mehr mit Worten allein sagen lässt, durch jenen vibrierenden Dunst fremder Leiber anzudeuten, der über einer Handlung lagert?⁷⁴

La impaciencia del escritor que desea prescindir de todo lo superfluo en la narración (trama, descripción,...) para ir directamente al núcleo de interés reaparece en los textos teóricos de Musil como uno de sus más importantes estímulos creativos. *Über Robert Musils Bücher* estaba concebido en buena parte como una justificación del autor respecto a *Vereinungen*, la obra en la que tanto esfuerzo y tiempo había invertido y que tan escaso reconocimiento había encontrado en contraste con el éxito del *Törleß*. En el ensayo, Musil explica el ideal estético que está detrás de sus dos primeras Novellen, aunque ya en un temprano texto de 1910, *Form und Inhalt*, Musil se había referido a ese "Zusammenhang der Gefühle und Gedanken" como el lugar de exploración del escritor, un lugar para el que faltan los conceptos exactos y las definiciones fijas: "Eine direkte Nomenklatur existiert nicht, weil keine festen sonder fliessende Gegenstände da sind. Gerade auf dieser Zone ist aber der Dichter gewiesen".⁷⁵ La función de la verdadera literatura se entiende sólo fuera del ámbito del lenguaje conceptual: a la relación directa entre signo y referente del lenguaje científico opone la indirecta de la metáfora. En la comparación se cifra la esencia del lenguaje estético y en ella cimenta Musil las señas de identidad de su estilo.⁷⁶ La literatura sólo puede referirse a su objeto señalándolo

⁷³ *Ibidem*, p. 997.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 998.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 1302.

⁷⁶ Kathleen O'Connor relaciona el uso de la comparación (*Gleichnis*) con la elección de la Novelle por parte de Musil. La Novelle propone una visión de la realidad "como si" respondiera a un

indirectamente a través de un tercero, asumiendo la existencia de un sistema de relaciones en el universo que sólo el proceder intuitivo del poeta puede penetrar. De ahí que el escritor tenga encomendada la búsqueda del terreno donde se extingue la capacidad descriptiva el concepto.⁷⁷ Ante lo indecible el escritor busca la iluminación momentánea del símbolo como una forma inmediata y fugaz de esclarecimiento.⁷⁸

En un fragmento de 1911 Musil propone una clasificación de los géneros narrativos a partir de una visión estratificada de la realidad. Bajo un primer nivel donde se muestran los caracteres en su apariencia externa se encuentra otro más profundo que pone al descubierto el reverso de los mismos, las lacras y ocultas pulsaciones de su conducta. De este segundo nivel tomaría su materia la gran épica realista-psicológica de un Dostojevski, un Thackeray o un Hauptmann. Pero un tercer nivel en la conducta humana subyace a este segundo, la esfera donde el sentimiento se muestra despojado de todo rasgo individual en su más pura representación. Tomado de forma aislada el sentimiento se presenta en estado impersonal, sin presentar apenas variaciones en sus diferentes manifestaciones. Este tercer nivel, donde la identidad se disuelve y los elementos personales pierden su valor descriptivo, es el que debe abordar la *Novelle*:

Man fühlt, daß hier gar nichts mehr von einem ist, es sind dort nur Gedanken, allgemeine Relationen, die nicht die Tendenz und Fähigkeit haben ein Individuum zu biden. In dieser Sphäre spielen die Novellen, aus dieser Sphäre, aus der Existenz dieser Sphäre holen sie ihren Konflikt.⁷⁹

Allí donde el comportamiento se despersonaliza el acontecimiento se presenta en estado puro. Musil ejemplifica la oposición entre lo superficial y lo profundo con el caso estereotipado de la infidelidad amorosa. La ruptura de una pareja por la injerencia de un tercero es sólo la manifestación externa de otro suceso: el descubrimiento de la esfera

modelo de mundo determinado; su acercamiento a la realidad es indirecto como sucede con la metáfora. O'Connor plantea así una continuidad entre la función que Musil asigna a la *Novelle* y la que ésta recibía en la tradición románica como *exemplum*. No podemos ignorar sin embargo que Musil no hace menciones expresas a la tradición románica y todas sus alusiones al género apuntan más bien a una forma artística ideal no realizada (Kathleen O'Connor, *Robert Musil and the tradition of the german Novelle*, Ariadne, Riverside, 1992, pp. 144-148).

⁷⁷ “Der Gedanke des Künstlers ist nicht zielstrebig, wenn man unter Ziel das Urteil mit dem Anspruch auf Wahrheit versteht. Denn auf seinem Gebiet gibt es keine Wahrheit”, Robert Musil, *Profil eines Programms, Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit., p. 1317).

⁷⁸ Esta dimensión epistemológica del hecho estético de raíz claramente romántica subyace a toda la concepción del hecho literario en Musil. La referencia romántica se hace explícita en *Tonka*, donde el protagonista frecuenta la lectura de los *Fragmente* de Novalis.

⁷⁹ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit., p.1314.

donde el amor se disuelve en la nada sin identidad que los afectados comparten con otros millones de individuos. Como Musil trata de mostrar en su primera Novelle, *Vollendung der Liebe*, ese descubrimiento puede llevar simultáneamente a la infidelidad y a la plenitud amorosa, dos desenlaces contradictorios sólo en el nivel más superficial de los caracteres.⁸⁰ El mismo ejemplo es retomado en un texto posterior, *Profil eines Programms*, donde el acontecimiento del nivel profundo recibe un nombre definitivo para Musil: *Erlebnis*. Para el hombre que descubre que su compañera le ha sido infiel la principal vivencia no se da en la constatación del hecho sino en el conjunto de relaciones que su imaginación establece: "Nicht begreifen und verzeihen, nicht für möglich oder warcschienlich halten, sondern es ist das innerliche Verstehen, en Betroffenwerden, ein Mit- und Einfühlen. Genauer: nicht der Akt des "innerlichen Verstehens", sondern das Produkt [das ihn verwirrt."⁸¹ Ese *Produkt* no es otra cosa que el "Zusammenhang der Gefühlen und Gedanken" en el que Musil había emplazado el fin del auténtico escritor.

Así pues, en Musil se produce una coincidencia entre el fin de la Novelle como género narrativo y el de la literatura como utopía estética. La temprana elección del género por Musil, lejos de ser casual, respondería a las elevadas expectativas que el autor depositaba en él. También el tema de la infidelidad amorosa que atraviesa varias de sus Novellen encuentra aquí su justificación como motivo que permite mostrar mejor que ningún otro el ámbito del *Erlebnis*, la apertura al acontecimiento despojado de psicología, contexto, trama y el resto de elementos secundarios del texto artístico. A la hora de plantearse el modo más apropiado para el artista de abordar esta esfera se pone de manifiesto que también las relaciones causales que rigen la trama convencional pasan a un segundo plano: "Der Causalzusammenhang erweist sich auch in der Kunst nur als der Vorwand, Schritt um Schritt dieses Zusammenhänge mitführerischer Werteauszubreiten".⁸² En un fragmento de 1910-11, Musil plantea cuatro formas diferentes para un relato de plantear el mismo suceso. En el primero, el suceso se deriva causalmente de condicionantes psicológicos, tiene la ventaja de la claridad expositiva y

⁸⁰ Explicando la elección del motivo original de Tonka Musil escribe en los diarios: "Ich habe mit Absicht das Beispiel einer bis zum Paroxysmus gesteigerten Liebe zweier Menschen gewählt, die sich anbeten, wie ich ganz bestimmt weiß. Aber glauben Sie mir, im Grunde sind die Umstände in jeder Art gegenseitiger Liebe die gleichen" (Robert Musil, *Tagebücher*, vol. 1, op. cit., cuaderno, 3, p. 106).

⁸¹ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit., p. 1320.

⁸² *Ibidem*, p. 1320.

el inconveniente de que las leyes y regularidades psicológicas aportan sólo lo previsible, lo típico del suceso. Un segundo tipo se rige por las mismas leyes, pero busca el caso especial en que son alteradas por condicionantes especiales. En el tercer tipo el autor muestra nuevas y desconocidas relaciones inventando un nuevo vocabulario para describirlas. En el cuarto y último tipo se busca la expresión para nuevas realidades internas (“neue innere Dinge”) renunciado a insertarlas en un orden lógico. Se ofrece una serie de impresiones sin especificar la relación causal entre sus partes pero insinuando por su continuidad algún otro tipo de relación: “Man zeigt nur einen emotionalen, einen Stimmungsablauf, unter dem gerade noch hinreichend u. von selbst sich der Schein eines causalen Gefüges bildet.”⁸³ Aunque el fragmento no se refiere explícitamente a la *Novelle*, en él Musil revela las claves que le guían en la fijación de un modelo narrativo ideal que él identificará con el género. Dicho modelo se perfila en oposición tanto al psicologismo como al naturalismo determinista por considerar ambos obstáculos en el acceso del artista a la vivencia pura.

Pero es seguramente en *Novelletterlchen* donde Musil sintetiza más claramente su concepción del género. Vuelve aquí a abordar la *Novelle* desde la imbricación entre forma y contenido, como la expresión de una determinada problemática que no se ajusta a otros géneros: “...ein Zufall eines Dichters, der auf ein Problem stößt, das aus Gründen –die vorwiegend nur ihn angehen- kein Roman oder Drama werden soll und ihn doch nicht losläßt.”⁸⁴ La relación natural entre forma y asunto se resuelve en una concepción orgánica y unitaria del género que Musil contrapone al carácter fragmentario y decadente del mundo moderno⁸⁵. A continuación establece el horizonte de la *Novelle* como la ya descrita zona de intersección entre sentimiento y razón, y limita su necesidad a los casos excepcionales que no admiten una explicación unilateral. Lo singular de estos fragmentos, que repiten ideas ya comentadas, es que son tan aplicables a una poética de la *Novelle* como al ideal estético que Musil proyecta a toda la literatura..

⁸³ *Ibidem*, p. 1311.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 1323.

⁸⁵ Es llamativo el modo en que Musil recae en argumentos reaccionarios para plantear utopías futuras. En el caso de la *Novelle*, sus afirmaciones dejan entrever la asimilación de una noción decadentista del género propia de Paul Ernst o de Adolf von Grolmann, pero en lugar de emplazar su ideal inalcanzable en un difuso pasado remoto lo emplaza en un futuro no menos inalcanzable.

...es genügt, daß es Lebensfrage gibt, welche so sehr von den individuellen Verhältnissen und Gefühlsbedingungen abhängen, daß sie eine allgemeine Entscheidung nicht zulassung. Das Problem ist nicht etwa die Opposition des Individuums gegen die sittliche Weltordnung, was zuletzt immer auf ein faules Sympathiekompromiß hinausläuft, sondern ist die sittliche Ordnung selbst in einem allgemeinverbindlich nicht mehr entscheidbaren Fall. Es ist vieldeutig, mit unendlich viele Lösungen, keine ist die richtige, aber jede muß richtig sein; das Gedankliche in der Kunst ist dadurch begrenzt und begründet.⁸⁶

Interesa, no el caso típico extraído de un sistema de reglas, sino el *Einzelfall*, el caso excepcional que excede cualquier marco explicativo. El modo en que la novela tradicional representa el conflicto entre individuos es denostado porque tiende a una fórmula de fácil compromiso. La Novelle que perdura como acontecimiento en la memoria es la que consigue superar todas esas formas de representación superficiales, la que en lugar de demorarse en la periferia del acontecimiento se dirige directamente a su centro. Una vez más el caso de la infidelidad sirve para ilustrar la definición. Cuando el escritor se propone narrar el suceso y describe el comportamiento de los personajes bajo determinadas circunstancias está sólo refiriendo las consecuencias de lo que en esos personajes es esencial. Al reconstruir las acciones a partir de sus causas no se fija nunca el significado profundo del suceso, dado que la infidelidad en sí misma puede ser tanto un hecho banal como terrible, lo decisivo es lo que empieza a suceder en esos personajes, el conjunto de relaciones que se activan en su interior y les conduce a la última esfera de significación donde las palabras pierden su convencional función denotativa. Es este giro del relato hacia la esfera más subterránea del personaje lo que en el análisis de *Tonka* se ha calificado provisionalmente como interiorización de la trama. El acontecimiento tiene lugar en el interior del personaje, pero no en el nivel interior del que tradicionalmente se ocupa la literatura psicológica y que busca una racionalización de las causas del comportamiento, sino en aquel que no llega a penetrar el lenguaje discursivo.

Ausserhalb dieser Verflechtung ist alles andere, der ganze Rest von Psychologie eines Menschen nur Nebensächliches, wenn es das Geschännis auch kausl bedingt; es sind fraglose Elemente, die man ja gerade nur wegen ihrer Häufigket und Gleichheit zur Analyse benützt; versuchte man das Bild eines Menschen aus lauter solchen psychologischen Daten herzustellen, so erhielte man (...) nur den Aufbau einer Individualität, der aus dem Abbruchmaterial von ungezählten andern aufgerichtet.⁸⁷

⁸⁶ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit. p. 1325.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 1326.

De todo lo dicho se deduce que *Tonka* ocupa un lugar central en la poética de Musil porque sintetiza en tres niveles sucesivos de concreción su relato ideal. En primer lugar porque como *Novelle* implica una forma de representación que descarta los elementos secundarios del relato (psicología, trama, descripción) para ceñirse al relato directo de un caso único. En segundo lugar porque el tema de la infidelidad revela la separación entre el nivel superficial de las acciones y los afectos y el profundo, donde los sentimientos se vuelven anónimos y los conceptos convencionales pierden su poder descriptivo. Por último, porque el dilema del embarazo inconsciente sitúa al protagonista en esa encrucijada entre el sentimiento y la razón que para Musil es el terreno de los grandes temas literarios. Dado que la *Novelle* no puede proponer una solución al conflicto sino sólo reflejar su ambivalencia, no es de extrañar que el protagonista no pueda nunca llegar a decantarse por una de las dos opciones, el final abierto de la narración es una consecuencia de la concepción que Musil tiene del género.⁸⁸

A partir de sucesivas definiciones y breves aproximaciones teóricas, Musil desarrolla un concepto ideal de la *Novelle* como género que encarna las pretensiones de su utopía estética. Su plena realización es acaso imposible en el tiempo presente, donde el escritor no puede todavía renunciar a todos los elementos literarios de segundo orden; “Die Darstellung des wenig gegliederten Gefühls ist von unmittelbarer Schlagkraft, die Eindringlichkeit ist desto größer, je verkörperter das Intellektuelle ist, ein leichter Rest von Abenteuergeschichte ist nicht zu entbehren...”.⁸⁹ Hay una claudicación, una renuncia en el escritor que accede a servirse de los procedimientos convencionales, pero Musil hace una proyección utópica hacia el futuro aventurando que la técnica que permita afrontar esas dificultades está aún por llegar. La *Novelle* es el género que mejor puede aproximarse a ese modelo ideal todavía irrealizable y *Tonka* es, acaso, dentro de la obra de Musil, el texto que más cerca está de alcanzarlo.

6. 2. 2. *La disolución del sujeto-narrador*

⁸⁸ Renate Homann sostiene que la narración triunfa allí donde el protagonista fracasa, dado que en lugar de intentar comprender a *Tonka* a partir de una visión dualista y excluyente la descompone en un conjunto de imágenes complementarias, en lugar de intentar explicar la figura la ilumina desde distintos ángulos (Renate Homann, "Literatur und Erkenntnis: Robert Musils Erzählung *Tonka*", op. cit, pp. 517-518). Nuestro análisis del desenlace de la *Novelle* relativiza sin embargo el fracaso del protagonista.

⁸⁹ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit., pp. 1326-1327.

Entre las cartas que no llega a enviar a su madre el protagonista de Tonka escribe:

Zwischen Ancona und Fiume oder wohl auch zwischen Middelkerke und einer unbekanntem Stadt steht ein Leuchtturm, dessen Licht allnächtlich wie ein Fächerschlag übers Meer blinkt; wie in Fächerschlag, und dann ist nichts, und dann ist wieder etwas. Und im Ventanal auf den Wiesen steht Edelweiß.

Ist das Geographie oder Botanik oder Nautik? Das ist ein Gesicht, das ist etwas, das da ist, einzig und allein und ewig da ist, und deshalb gleichsam nicht da ist. Oder was ist das?⁹⁰

La luz intermitente del faro equivale a la que Tonka irradia sobre cuanto la rodea. El protagonista volverá con frecuencia en el texto a la convicción silenciosa que Tonka transmite con su sola presencia. Contra la evidencia del sentido común y del orden causal de los fenómenos Tonka sólo puede responder con la verdad de su persona. El protagonista sólo alcanza a vislumbrar esa verdad en momentos aislados, pero es consciente de que en ella se esconde una forma de conocimiento que supera la escisión cartesiana entre sujeto y mundo: "Er drückte seine Augen, sah umher, aber es waren nicht die Augen. Es waren die Dinge. Von ihnen galt, daß der Glaube an sie früher da sein müßte als sie selbst".⁹¹ La creencia debe anteceder a la comprensión, la fe es un gesto que se impone a la mirada para penetrar la verdad de las cosas. De igual modo, Tonka exige un gesto de confianza anterior a toda justificación, un esfuerzo que él sabe necesario a la vez que imposible. El conflicto insoluble lo es sólo para la mirada del protagonista, no para la mujer que vive instalada en otra forma de percepción y que carece de competencia para verbalizarla. Al plantear el relato desde la perspectiva del protagonista Musil ha buscado ese lugar de fricción donde se produce el encuentro de la esfera intelectual y la emotiva, que centra para él el interés de la historia. La formación científica del protagonista, su desapego hacia el mundo sentimental y la intromisión de Tonka son los factores que al concurrir precipitan el acontecimiento inaudito en el interior del protagonista, a su lado el embarazo no pasa de ser el detonante de la crisis. A medida que la Novelle avanza la dimensión del suceso interior crece hasta eclipsar el relato y los elementos secundarios de la narración se supeditan a él o llegan incluso a desvanecerse. No el hecho de haber sido engañado tortura al hombre, o si lo hace es sólo en el nivel más superficial de sus afectos. El verdadero acontecimiento está

⁹⁰ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., pp. 296-297.

⁹¹ *Ibidem*, p. 298.

marcado por la repentina irrupción de Tonka y su mirada transfiguradora en una comprensión del mundo que se quería predeterminada.

La irrupción provoca un conjunto de reacciones en el protagonista que se traducen en el desencadenamiento del suceso interior: sueños, recuerdos e ideas fijas trazan un haz de relaciones que no responden a las leyes de la causalidad psicológica. Su verdadero origen está en la esfera última donde se anula la identidad de los sentimientos, en la *Nichtigkeit* que Musil identifica con el núcleo esencial del individuo. Toda la segunda parte de la *Novelle* puede definirse como el progresivo descubrimiento de una nueva realidad por parte del protagonista. No otro es el sentido de la separación que constatamos entre la figura del amante y el sentimiento amoroso. Si para Musil el *Gefühl* es algo impersonal y anodino, una fuerza que se manifiesta con apenas variantes en los diferentes individuos, para el protagonista de *Tonka* se esclarece a partir de un determinado punto la distancia entre la concreción particular de su sentimiento amoroso por Tonka y el carácter impersonal, abstracto, de su *inneres Gefühl*. Cuando Tonka es ingresada en el hospital y enferma él empieza a escribirle cartas que nunca llega a enviar: “sie waren ja nicht mit Sicherheit seine Meinung, sondern eben ein Zustand, der sich nicht anders helfen kann als mit Schreiben”.⁹² El protagonista no se siente identificado con lo escrito y su opinión individual no coincide con el estado que inspira las cartas, un estado que va más allá de las limitaciones de cualquier experiencia particular.

Con el fin de reflejar con la mayor fidelidad la esfera de la *Nichtigkeit* la segunda parte de la *Novelle* explota las posibilidades de esa técnica aún por desarrollar que Musil menciona en sus textos teóricos. La historia no se organiza según un patrón explicativo que ordene los elementos en una cadena causal, se limita a proporcionar una serie de *Stimmungen*, de estados interiores del protagonista, cuya sucesión insinúa pero no determina una suerte de orden explicativo. Así ocurre por ejemplo, como vimos, cuando el recuerdo infantil del crucifijo sigue al sueño donde se descubre la imagen secreta de Tonka. La asociación entre el recuerdo y el sueño da a entender que en el primero se encuentra el origen de la seducción del protagonista por la mujer. Al no formularse de forma explícita la relación entre los elementos de la serie el relato despierta la fuerte

⁹² *Ibidem*, p. 304.

impresión de inmovilidad con que lo hemos caracterizado. Sin los tradicionales resortes psicológicos y causales de que acostumbra a servirse la trama, se produce una aparente ausencia de progresión en el conflicto, reforzada por el uso del relato iterativo. Planteado así, el relato no puede tener otro desenlace que el de la súbita revelación epifánica que asalta al protagonista a la salida del hospital. Se trata del momento en que consigue ver directamente (“die Binde der Blindheit schien von ihren Augen gefallen zu sein”⁹³) el sentido y alcance del acontecimiento que se ha producido en él. El acontecimiento se le muestra desprendido de las figuras con que se reviste su manifestación superficial. Al no verbalizar el contenido de esa visión, el relato sólo es consecuente con la naturaleza elíptica del lenguaje literario que defiende Musil.

En *Tonka* encontramos la realización de esa poda de elementos accesorios que Musil exige en su definición tanto del relato ideal como de la verdadera Novelle. Al comparar sus apuntes sobre el género narrativo con las aproximaciones al fin general que debe seguir el lenguaje literario como utopía artística, se comprende que Musil quisiera entender la Novelle como medio para superar el lastre de la literatura convencional que para él se concretaban en el realismo y el psicologismo. La posibilidad de avanzar en la literatura hacia un medio de expresión y conocimiento alternativo al lenguaje discursivo pasaba por la progresiva marginación de sus componentes más superficiales y prescindibles. En la Novelle cifró Musil la posibilidad de un género artístico capaz de propiciar el desprendimiento de los componentes accesorios del relato apelando directamente al espacio que debe explorar la auténtica literatura. En *Vollendung der Liebe* la realización de este proyecto es aún parcial, al concentrar la historia en las veinticuatro horas de una vida obtiene una minimización de la trama y al describir desde la tercera persona los pensamientos de la protagonista puede sortear lo más predecible y convencional de sus reacciones. De ese modo se muestra cómo la aparente contradicción en el comportamiento de la mujer (feliz matrimonio-infidelidad) obtiene solución en el plano más profundo del acontecimiento, donde las relaciones no están constreñidas por la simple causalidad psicológica.

Pese a ser aparentemente más convencionales, los tres relatos incluidos en *Drei Frauen* implican un mayor esfuerzo por representar en su inmediatez el *Erlebnis*. Ello es

⁹³ *Ibidem*, p. 306.

evidente sobre todo en la desaparición del elemento naturalista que todavía pesa en las *Verwirrungen*. Las descripciones de la naturaleza que abundan en *Grigia* tienen un componente claramente simbólico cuando no mágico y el diseño de la trama en *Die Portugiesen* atiende más a la simetría compositiva del dibujo que a un encadenamiento verosímil de los hechos. En *Die Portugiesen*, donde el relato se adentra en los aledaños de la fábula alegórica, el verdadero acontecimiento también se produce en forma de revelación cuando Ketten se reconoce en el rostro de su mujer. Pero sin duda es *Grigia* la narración que mayor número de afinidades guarda con *Tonka*. Su protagonista, Homo, es también un científico que abandona una existencia marcada por el orden y la seguridad para ser seducido por un *Naturwesen*. La Novelle se divide también en dos partes, al iniciarse la relación entre Homo y Grigia en la segunda, el relato se centra en la obsesiva fascinación del protagonista por la muerte propiciando la interiorización de la peripecia tal y como se produce también en *Tonka*.

La analogía temática y estructural de las dos Novellen sirve sin embargo al mismo tiempo para subrayar también el salto cualitativo que se produce entre ambas. En *Grigia* la voz del narrador ha evolucionado considerablemente respecto al entomólogo de los sentimientos que habla en *Vollendung der Liebe*. La Novelle practica una suerte de simbiosis entre la voz del narrador y la del personaje de la que resulta el abandono por parte del primero de una posición fija. Las palabras de ambos se entrecruzan con frecuencia y el narrador adopta la mirada de Homo para reproducir sin adulterar el curso de unos pensamientos que, como en *Tonka*, apuntan más allá del ámbito de lo verbalizable. Sin embargo, la coherencia de la voz que conduce el relato no se resiente de este acercamiento entre la instancia del narrador y la del personaje. Aun siendo difusa, la voz que relata en *Grigia* es identificable y el proceso de lectura conserva las correspondencias elementales entre emisor y destinatario que permiten su reconocimiento:

Man mag das stark empfinden oder nicht. Man mag Grundsätze haben, dann ist es nur ein ästhetischer Scherz, den man eben mitnimmt. Oder man hat keine Grundsätze oder sie haben sich vielleicht eben etwas gelöst, wie es bei Homo der Fall war, als er reiste, dann kann es geschehen, daß diese fremden Lebenserscheinungen Besitz von dem ergreifen, was herrenlos geworden ist.⁹⁴

⁹⁴

Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. cit., p. 248.

El narrador ofrece algunas hipótesis para entender la inflexión que se produce en el carácter de Homo al salir en busca de la aventura y abrirse al acontecimiento. Compárese con la justificación que da el narrador de Tonka para explicar la suerte de su protagonista:

Es war in seinem Militärjahr. Es ist nicht zufällig, daß es in seinem Militärjahr war, denn niemals ist man so entblößt von sich und eigenen Werken wie in dieser Zeit des Lebens, wo eine fremde Gewalt alles von den Knochen reißt. Man ist ungeschützt in dieser Zeit als sonst.

Aber war es überhaupt so gewesen? Nein, das hatte er sich erst später zurechtgelegt.⁹⁵

En el primer caso el narrador desciende desde un grupo de hipótesis de carácter general al caso concreto de Homo. La distancia entre éste y el narrador queda marcada con claridad, y aunque los pensamientos de Homo se incorporan a continuación al discurso del narrador, el lector tendrá presente en todo momento la distinta ubicación de ambas instancias. ¿Qué ocurre por el contrario en *Tonka*? También aquí se parte de una verdad general aparentemente introducida por un narrador impersonal, pero el segundo párrafo corrige radicalmente esta premisa: en realidad se trataba de una posibilidad esbozada por el protagonista y corregida luego por él mismo en su esfuerzo de recordar con fidelidad lo sucedido. Si el protagonista debe corregir la versión de los hechos el lector debe a su vez corregir su interpretación de la situación comunicativa para adecuarla al intercambio de papeles entre narrador y personaje.

En la caracterización de su voz narrativa *Tonka* se sitúa menos cerca de *Grigia* que de *Die Amsel*, texto escrito en fecha posterior, durante la composición de *Der Mann ohne Eigenschaften*, y cuyo hermetismo ha provocado no pocas divergencias entre la crítica. El relato es introducido por un narrador impersonal que presenta en el relato-marco a los dos protagonistas de su relato, a los que se limita a denominar Auno y Ados. Une a los dos personajes una vieja amistad que se remonta a la infancia, una relación que el narrador pondera porque les permite mantener un último vínculo inquebrantable por encima de todas las adversidades. Y, en efecto, Auno y Ados se reencuentran tras muchos años de separación y de que sus itinerarios hayan seguido caminos casi opuestos. La segunda parte del relato cede la palabra a Ados, que se propone referir a su amigo una historia que aun no ha confiado a nadie: "wie man vor einem Freund einen

⁹⁵ *Ibidem*, p. 270.

Sack mit Erinnerungen ausschüttet, um mit der leeren Leinwand weiterzugehen".⁹⁶ La historia no es en realidad una sino tres, tres anécdotas que refieren tres instantes excepcionales de su vida. Dado que Ados renuncia a establecer nexo causal alguno entre las tres historias salvo la oscura alusión al mirlo, el relato concluye con la misma indeterminación con que se ha desarrollado, como una imagen abierta a la imaginación del lector. Existe consenso a la hora de ver la relación entre Auno, Ados y el narrador impersonal como una clara tematización del acto interpretativo: Auno ocupa la posición del lector interpelando a Ados y a la vez su conversación es enmarcada por la voz del narrador impersonal. Las diferencias comienzan a la hora de deslindar cada una de las tres voces, pues en efecto su conjunción en el relato presenta no pocos problemas. Dividiendo su voz en dos instancias personalizadas distintas (hablante y oyente), el narrador provoca una situación incongruente. Como narrador del relato mantiene una distancia omnisciente respecto a sus figuras, las describe brevemente y presenta al lector antes de confrontarlas. Desaparecido en la segunda parte del texto el narrador impersonal, el lector se ve confrontado con ambos personajes en su inmediatez y es directamente interpelado por Ados. Sucede entonces que el relato no concluye como una conversación referida por una distancia mediadora, sino que termina como final abierto al lector. La incongruencia entre el final y principio del texto se debe a que la configuración narrativa en el relato-marco y el relato interior no se conjuga de forma coherente y responde a distintas situaciones comunicativas. Como afirma el narrador en la introducción lo relevante en las tres historias que se refieren es la identidad de quien lo hace ("um drei kleine Geschichte zu erzählen, bei darauf ankommt, wer sie berichtet"⁹⁷). Quien las cuenta es en principio Ados y quien consiga abstraer el sentido que comparten las tres anécdotas habrá dado con su verdad fundamental. Pero quien refiere las anécdotas es al mismo tiempo el narrador impersonal que se desdobra en Ados y habla a través de él.

Como vemos, *Die Amsel* reproduce la misma imposible superposición de identidades narrativas que caracteriza a *Tonka*. De este modo hemos recuperado tras un largo rodeo nuestro punto de partida. La incongruencia de la voz que relata en *Tonka* imposibilita cualquier identificación de la instancia narrativa. Las marcas que denotan su presencia en el texto son tan contradictorias que impiden formar una imagen del narrador y fijar

⁹⁶ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 7, op. cit, p. 549.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 548.

con ello las pautas que guían su relación con el lector. El narrador incongruente representa un paso más en el rechazo de Musil a lo que él denomina lo periférico del relato.⁹⁸ Para acceder a la esfera de la *Nichtigkeit*, donde las identidades pierden su contorno, nada más adecuado que un narrador distorsionado, una voz que supera las convenciones lógicas y psicológicas del narrador convencional para tener un acceso más inmediato al *Erlebnis*. En *Tonka* acomete Musil el intento más claro de sobreponerse a las limitaciones del relato tradicional para desarrollar una nueva forma artística que él desea ver identificada con la *Novelle*. La existencia de un marco narrativo en *Die Amsel* propició que el texto fuera generalmente clasificado como *Novelle* pese a que su composición interna parece distar mucho más del modelo genérico ideal que los relatos de *Drei Frauen*, teniendo en cuenta la disgregación de la unidad narrativa en una serie de anécdotas.⁹⁹ Si hacemos la prueba de situar el texto a la luz del modelo genérico comprobaremos una vez más que el modelo ideal es susceptible de ser refractado en el texto: las dos apariciones del mirlo indican el *Wendepunkt* y la *Pointe* de la *Novelle* indicando la unidad estructural que subyace a la serie de historias. La noche que Ados es sorprendido por el canto del ave imprime el principio de un cambio secreto en su persona del que él mismo sólo será consciente cuando, al reencontrar el pájaro tras la muerte de su madre, recuerde que, siendo niño, tuvo un pájaro similar. Como en *Tonka*, también aquí la revelación de la *Pointe* se basa en un el autorreconocimiento del protagonista, si bien esta vez originado por el reconocimiento físico del pájaro. Lo que se hace más patente en *Die Amsel* que en todos los relatos precedentes, es que aun fijando la unidad estructural de la *Novelle* en el vínculo entre *Wendepunkt* y *Pointe*, el texto sigue hurtándonos casi todos sus nexos relacionales y preservando al final una imagen poética abierta en forma y sentido. De ello se hace también eco Ados cuando trata de definir la relevancia de su transformación: "ich bin im Leben ein so guter Mensch gewesen wie von dem Tag an, wo ich die Amsel besaß; aber ich kann dir warscheinlich nicht beschreiben, was ein guter Mensch ist".¹⁰⁰ Al igual que en *Tonka*, el alcance del autorreconocimiento no se explicita, dejándose al lector la tarea de cerrar sentido. La diferencia de grado en la incertidumbre final de

⁹⁸ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit., p. 1326.

⁹⁹ Uwe Bar lo hace apoyándose en la definición de la *Novelle* de Musil como "eine Fügung des Schicksals" (Uwe Bar, "Musils *Novelle Die Amsel*: Figurierung der Persönlichkeitsspaltung eines Rahmenerzählers", en Uwe Baur y Dietmar Goltschnigg (eds.), *Vom "Törleß" zum "Mann ohne Eigenschaften"*, op. cit., pp. 237-292).

¹⁰⁰ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 7, op. cit., p. 562.

ambos relatos es cuantitativa, en *Die Amsel* es mayor la dificultad para conjuntar los fragmentos que conforman la imagen final, pero no cualitativa, en ambos casos el relato se supedita al principio compositivo del calidoscopio.

6. 3. "Ein halbgeborener Mythos"

Una coincidencia más entre *Die Amsel* y *Tonka* se produce en la tematización del dilema hermenéutico, menos explícita pero igual de presente en *Tonka*. La fracción de la voz narrativa que se produce en la *Novelle* tiene como resultado una distorsión del proceso interpretativo. El lector es empujado a la inevitable construcción de sentido que reclama el discurso, construcción que se realiza simultáneamente en varios niveles y que no permite vislumbrar su horizonte hasta que alcanza las últimas líneas del texto. El motivo de la partenogénesis puede entenderse entonces como metáfora del acto interpretativo: si el texto se presenta al lector como un conjunto de signos tras los que se oculta un sentido, *Tonka* aparece ante el protagonista como un símbolo sin referente determinado que éste se propone descifrar. Sin duda el enigma que se le plantea va más allá del origen del embarazo y afecta al conocimiento de la verdad secreta que emana de la figura de *Tonka*, el dilema se concreta no obstante en el embarazo como punto de fricción del que surgen alternativas irreconciliables. Desde este punto de partida toda la narración se convierte en un acto interpretativo donde la posición del protagonista se equipara a la del lector en el intento de fijar un sentido que cierre la historia. Al recapitular lo sucedido el protagonista intenta delimitar el contorno de una figura que ilumine el acontecimiento central. Una y otra vez constata sin embargo cómo el lenguaje se muestra incapaz de delimitar esa figura a partir de la materia convulsa e inaprensible de la memoria. Su decepción se refleja en las continuas correcciones que debe imprimir a su relato para que la búsqueda de un sentido unitario no le haga traicionar la verdad de su convicción interior. El embarazo es el suceso nuclear que determina la reconstrucción, a su luz todos los sucesos parecen teñirse de una ambigüedad insoluble. La analogía con el embarazo mariano se refleja en la forma de lectura que su memoria imprime a la historia: todos los sucesos anteriores a la concepción anticipan o preparan el acontecimiento central. El protagonista percibe por su parte el peligro de una interpretación unilateral, la tentación que supone formar una

cadena explicativa allí donde la experiencia rechaza una lectura lineal. Nada resultaría más fácil que interpretar el ambiente en que crece Tonka como la anticipación de su infidelidad o de una actitud de servil entrega hacia los hombres. El protagonista procede con escepticismo hacia esta clase de esquemas reduccionistas consciente de que falsifican la naturaleza de lo sucedido. Sin embargo, es incapaz de asumir la única hipótesis interpretativa que, como él mismo intuye, podría abarcar el *Erlebnis* en su totalidad, la verdad que emana de Tonka y que no encuentra espacio en su mentalidad racional. Situado en esta disyuntiva comprende de antemano su fracaso en la interpretación del enigma que encierra el embarazo.¹⁰¹

Entendiendo a Tonka como metáfora del signo poético no es de extrañar que el protagonista no llegue nunca a decantarse por una interpretación única y excluyente, y que su única forma de comprensión pase por la revelación no verbalizada, por escamotear por lo tanto al lector su efímero hallazgo. No otro es en efecto el sino del lenguaje poético entendido como ampliación del horizonte epistemológico. La explicación del embarazo deja de ser el punto focal que persigue la historia y pierde por completo su interés tanto para el protagonista como para el lector al acercarse el desenlace de la historia. La razón es simple: a medida que el relato se supedita a la conciencia del protagonista deja de ser pertinente la diferencia entre lo que sucede en el nivel de los hechos y lo que prefigura su imaginación. Un sueño adquiere igual valor de acontecimiento que un percance real e incluso puede iluminar el sentido oculto de éste. Trastocada la oposición entre lo real y lo imaginario, la *Novelle* deja de ser la indagación de un hecho inexplicable y se plantea como la exploración de lo que acontece en una conciencia. El principal valor con que cuenta la *Novelle* para propiciar este giro de orientación es el uso del narrador incongruente. Dislocando los principios identificadores de la voz, el relato impide que el lector prefigure un orden estructurado del mundo ficcional. Al no poder identificar el origen de la voz que le habla, bien sea con un enunciador subjetivo (personaje involucrado en la historia), bien con uno

¹⁰¹ Kathleen O'Connor (*Robert Musil and the tradition of the German Novelle*, op. cit., pp. 102-130) ha analizado con acierto esta dimensión hermenéutica en *Tonka* como la búsqueda de identidad de un sujeto en crisis. El hombre se apropia de la figura femenina y la utiliza como referente para definirse a sí mismo. O'Connor considera que el proceso interpretativo fracasa cuando el protagonista termina negando a Tonka ("das war nicht Tonka, mit der er gelebt hatte, sondern es hatte ihn etwas gerufen"). Tal y como se ha mostrado el relato acaba refutando en efecto la realidad de Tonka, pero sólo para abrirse a otra realidad que supera la visión parca de las identidades. De ahí que la narración no centre su atención en la suerte de la mujer, sino en la huella que su presencia ha dejado en su compañero: "Das half Tonka nichts mehr. Aber ihm half es".

impersonal (narrador externo al relato) la distinción entre ambas instancias enunciadoras deja de ser relevante en la interpretación de la historia. La lectura no se rige por la cuestión de quién habla ni, en consecuencia, de quién ve, la narración deroga premeditadamente la separación entre el ámbito de la conciencia y el de las objetividades factuales. La unidad de sentido a la que aspira la Novelle es de otro cariz, se refleja en la formación de una imagen poética a partir de la suma de *Stimmungen* que conforman el relato mediante el método caleidoscópico. El caballo atado a una estaca, el crucifijo del puente, el copo de nieve con que se equipara a Tonka o el faro en la noche, son elementos simbólicos con secretas afinidades que buscan cristalizar en una imagen. En esta dirección es conducido el proceso interpretativo del lector, no en la que fija la trama o la causalidad psicológica del personaje.

Rober Musil proyectó en su concepción de la Novelle el deseo de crear una forma artística capaz de superar las trabas del realismo y el psicologismo para propiciar un acceso más inmediato a la vivencia pura y probar la capacidad de la literatura como medio de indagación epistemológica. En *Tonka* ese afán le lleva incluso a prescindir de una voz narrativa unitaria. Al hacerlo replantea los presupuestos del mundo ficcional anulando la polaridad entre objeto y sujeto que fundamenta las poéticas del siglo XIX tal y como hemos corroborado con el estudio de las anteriores versiones. En *Die Marquise von O...* el mundo ficcional descansa sobre los cimientos de una realidad frágil en su constitución moral pero incuestionable en sus leyes de funcionamiento. En *Das Gelübde* se introduce el dualismo entre la explicación realista y la fantástica, al contraponerse como imágenes contradictorias la visión de un enajenado con la dimensión fáctica de los hechos reales. En *Maria* y en *Lebensmagie* el horizonte fáctico se encarga de desmentir el aparente engaño en que viven los personajes para reafirmarles en su realidad. En las cuatro Novellen la relación dialéctica entre sujeto y objeto conduce el dilema hermenéutico que plantea el embarazo. Por el contrario, en *Tonka* se abandona la contradicción entre lo real y lo figurado, lo subjetivo y lo objetivo como patrón interpretativo de la historia. La acción rememorativa del protagonista no busca decantarse hacia una solución unívoca, sino aprehender la figura que se corresponde más fielmente con su experiencia. El relato reproduce los mecanismos psicológicos de esa rememoración aspirando a obtener una imagen completa que no dependa de los vínculos causales ni de la mera adición de todos y cada uno de los

elementos. Es suficientemente conocida la inspiración de este modelo psicológico en la *Gestaltheorie* y las corrientes afines de pensamiento con las que Musil mantuvo un estrecho contacto.¹⁰² La *Gestaltheorie* propone un cambio de paradigma en el esquema mecanicista que había regido la relación entre hombre y naturaleza durante el siglo XIX pero muy especialmente con el naturalismo. Contra la ingenua concepción del calco entre el entorno y la conciencia se propugna una nueva imagen de la percepción que reivindica la existencia de unidades absolutas de sentido que van más allá de la mera reproducción..¹⁰³ Musil traslada a la esfera poética esta concepción tanto en el contenido como en la forma: no sólo se describe al personaje insertado en el nuevo campo de realidad perceptiva, sino que el mismo relato imita en su composición ese esquema perceptivo para inducir un efecto análogo en el lector.

Kathleen O'Connor sugiere que tanto en *Tonka* como en *Die Amsel* la problematización del proceso interpretativo abre el camino de la Novelle moderna superando los presupuestos del siglo diecinueve.¹⁰⁴ El centro de interés de la Novelle estaría antes que nada en la dificultad de alcanzar una expresión artística estable para la relación entre sujeto y objeto. El protagonista de *Tonka* ilustra la dificultad de concretar una imagen artística determinada a partir de una realidad que no se somete al esquematismo de las técnicas literarias tradicionales. Es posible sin embargo ir un poco más allá en el pronóstico de O'Connor al afirmar que la relación sujeto-objeto, más que problematizarse, deja de ser el marco que centra el conflicto de la Novelle, como sí lo había sido con Kleist, Hoffmann, Mundt o Ludwig. Es la función mimética asignada al género la que queda subvertida en los relatos de Musil, en los que se hace patente la búsqueda de un nuevo paradigma de unidad artística. Allí donde deja de ser contingente la solución del enigma y la resolución de la trama pierde su vigencia el conflicto entre realidad objetiva y subjetiva.¹⁰⁵ En la última parte de su obra Todorov

¹⁰² Ver una exposición sumaria en Marie-Louise Roth, *Robert Musils Ethik und Ästhetik*, op. cit., pp. 208-217. En fecha más reciente Silvia Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung*, Peter Lang, Bern, 1998.

¹⁰³ Sobre la relación entre las influencias filosóficas de Musil y su concepción de la mimesis poética ver Hans Wolfgang Schaffnit, *Mimesis als Problem*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1971, pp. 252 y ss. También la basta obra de Roger Willemsen, *Das Existenzrecht der Dichtung*, Fink, Munich, 1984, pp. 51-98.

¹⁰⁴ Kathleen O'Connor, *Robert Musil and the tradition of the german Novelle*, op. cit., pp. 139-163.

¹⁰⁵ Y con ello la definición de la subjetividad indirecta como componente del modelo genérico según Friedrich Schlegel. Si nos atenemos a su definición del modelo ideal, Musil sobrepasa el marco semántico fundamental del género y uno de los cimientos de su poética. En ese caso sería lícito afirmar que Musil subvierte la poética del género tal y como se había desarrollado durante más de un siglo.

menciona *Die Verwandlung* con el fin de certificar el final del género fantástico:¹⁰⁶ en la narración de Kafka ha desaparecido la oposición entre lo real y lo irreal que sustenta la concepción mimética de la naturaleza hasta el cambio de siglo y que limita históricamente la existencia del género fantástico. Con la misma razón podría haber aducido el ejemplo de *Tonka* si cotejamos el tratamiento del suceso inexplicable que se da aquí con el que recibe en *Das Gelübde*, donde, como vimos, el dualismo entre la explicación natural y la sobrenatural determinaban en su totalidad el sentido del texto. El relato de Musil responde a una nueva concepción de la obra de arte en general y de la Novelle en particular con la que el autor intenta acercarse a la realización de su utopía estética.

¹⁰⁶Tzvetan Todorov, *Introducción al género fantástico*, op. cit., pp. 199-207.

Parte III:
Función interpretativa de la Novelle en la narrativa alemana
del siglo XIX

1. Función de los géneros analógicos

Finalizado el trayecto a través de las diversas variantes que la Novelle alemana nos ha legado en torno al motivo del embarazo inconsciente, se constata el terreno ambivalente en el que se ha movido el análisis de los textos. Si por una parte los relatos seleccionados no aspiran a proporcionar una imagen representativa ni de la tradición genérica en la que los hemos inscrito ni del extenso periodo histórico que ocupan, resulta por otro lado evidente que su estudio tampoco ha consumado un análisis exhaustivo de sus componentes estructurales y carece por consiguiente de pretensiones en lo que se refiere al definitivo emplazamiento de sus componentes discursivos. Antes bien, el acercamiento a los relatos de Kleist, Hoffmann, Mundt, Ludwig y Musil denota la voluntad de seleccionar deliberadamente aquellos rasgos discursivos más fácilmente vinculables a las tendencias que marcan su contexto histórico. La intención perseguida al proceder de este modo era la de proporcionar una base nítida para el estudio contrastivo de los cinco relatos entre sí y de todos ellos respecto a la narración de Cervantes. Como sabemos, esta clase de análisis comparativo es todavía completamente independiente de cualquier consideración sobre la pertenencia genérica de los textos, sus resultados no pueden aportar ninguna información concluyente que ayude a la comprensión de un género de modulación analógica como es la Novelle alemana del siglo XIX. Para éste, los cinco relatos examinados son sólo cinco posibles reflejos del modelo ideal en el que descansa la identidad del género y que obtiene su más aproximada representación en el texto ejemplar de Cervantes.

Pero bajo ningún concepto puede tampoco pasarse por alto que el modelo ideal hunde a su vez sus señas de identidad en presupuestos contingentes, en modelos estéticos no por generales y difusos menos ligados a un determinado paisaje histórico. Aunque el término "Novelle" no designa un grupo concreto de características textuales, sino que remite exclusivamente a la abstracción de un modelo ideal figurado, ese modelo no

surge de la nada, se concibe a partir de las prerrogativas y los prejuicios que conforman un horizonte.¹ La contingencia de los elementos que concurren en el modelo ideal de la *Novelle* según la acepción aquí adoptada (la de la *Novelle* alemana del siglo XIX) explica que, aunque el modelo tenga potencialmente una aplicabilidad infinita, su pertinencia resulte más atinada para los textos pertenecientes al periodo histórico del que toma sus principios configuradores. El estudio de la *Novelle* de Musil revela cómo ya en este texto la proyección del modelo ideal resulta más compleja y necesita reformular algunos de sus elementos. La desaparición de una trama vertebradora pero, sobre todo, la ausencia de una definida demarcación entre el ámbito fáctico de los acontecimientos y el psicológico de los estados de ánimo lleva la validez del modelo ideal adoptado a un caso límite. Ampliar el ámbito del estudio a la narrativa de Kafka u otros autores contemporáneos implicaría la asunción de un nuevo modelo basado en componentes mejor asimilables por el texto.

En las páginas restantes constataremos algo que ya se ha dejado entrever en los capítulos precedentes, que a pesar de la tajante demarcación entre el nivel sincrónico en el que se asientan los géneros de modulación analógica y el diacrónico en el que se emplaza la realidad histórica de los textos, el modelo ideal de la *Novelle* posee un valor instrumental inequívoco para la comprensión del periodo en el que mantiene su vigencia creativa. El valor heurístico del modelo ideal se deduce precisamente de la historicidad de los componentes en los que se inspira su denominación, son ellos los que consiguen que trascienda su condición de mera abstracción conceptual para presentarse como herramienta de conocimiento. Para comprobar qué tipo de conocimiento histórico puede proporcionar la *Novelle* será necesario cumplir con el último de los puntos esbozados en el programa inicial.² Tras describir los elementos constitutivos del discurso en cada uno de los textos y verificar la proyección del modelo ideal sobre los mismos, es ahora el momento de superponer al análisis formal de los relatos las distintas refracciones del modelo genérico y así comprobar en qué medida ambas líneas de investigación presentan afinidades y pueden hacerse converger en algún punto. Hemos dado como hecho evidente (aunque habitualmente

¹ También para Lakoff es la convención lo que regula el sentido tanto de los términos genéricos, como de las variaciones que sufren los modelos cognitivos a los que remiten dichos términos (George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, op. cit., p. 154).

² Ver I - 4. 4.

pasado por alto) que los elementos estructurales del discurso no aportan información determinante sobre la adscripción del texto a un género, menos aún en el caso de un género de modulación analógica como la *Novelle*. Siendo el género en primer lugar una convención histórica, su ámbito de aplicación no está supeditado a las constantes sincrónicas que configuran el discurso. Pero si bien la configuración formal del discurso es independiente de la adscripción genérica del texto, sí está directa o indirectamente relacionada con el elenco de máximas y prejuicios que conforma un horizonte histórico. Resulta, por lo tanto, que el género es una unidad relevante en la comprensión de una determinada tradición histórica, y que esa tradición histórica es a la vez relevante para interpretar las configuraciones estructurales que se privilegian en un texto. Así las cosas, la falta de conexión entre las constantes estructurales del discurso y las denominaciones genéricas es suplida por otra relación que va del género como institución social a la evolución de la historia literaria y de ésta a las distintas configuraciones que alcanza la estructura del discurso. En otras palabras, la separación entre la dimensión diacrónica en la que se mueven los géneros y la sincrónica a la que pertenecen las invariantes lingüísticas se supera con un "rodeo" que nos lleva de los géneros al contexto histórico en el que se insertan, contexto que a su vez tiene una clara incidencia en los elementos discursivos seleccionados por el relato.

De forma harto más simple y elegante lo dijo Gérard Genette³ hace más de treinta años cuando sostenía que el divorcio entre la crítica "formalista" y la histórica se superaría cuando la primera terminara contribuyendo al estudio de la segunda. Naturalmente no se trataba de ponerse al servicio de cualquier *Historia de la literatura*, sino exclusivamente de aquella que "no puede tener por objeto sino realidades que respondan a una doble exigencia de permanencia y variación". Para Genette esas "realidades", esos sujetos de la transformación histórica, no son otros que las *formas*, los elementos que se hacen presentes en la individualidad de cada obra y se transforman en sus sucesivas representaciones. Si damos al término "forma" su acepción más laxa, la que abarca cualquier tipo de constante sancionada por la tradición con reconocida vigencia histórica (de la metáfora al símbolo, del verso alejandrino al relato introspectivo), será forzoso incluir entre ellas también a los géneros, cuyo carácter de institución social les confiere también el papel de sujeto

³ Gérard Genette, "Poética e historia", en *Figuras III*, op. cit., pp. 13-22.

activo en el gran relato de una historia literaria. Los géneros aportan un medio insustituible para el conocimiento de una tradición evolutiva, el panorama en permanente transformación que abarca cualquier segmento de una historia literaria necesita partir de unos agentes delimitados que confieran al conjunto un principio de continuidad y coherencia. Gracias a ellos el caos inabarcable de la pura facticidad es aprehensible en determinadas tendencias o direcciones. Que entre esos sujetos agentes se encuentran también los géneros es algo sabido y aceptado desde el formalismo ruso.

¿Pero en qué términos exactos debe entenderse la dimensión funcional atribuida al género literario? Según el clásico planteamiento hermeneútico, la recepción de la obra literaria reúne el sentido que recibía de su intención autorial y el contexto de su gestación, y la que el lector reconstruye desde su horizonte de recepción.⁴ La función del género puede ser dirimida atendiendo a las dos dimensiones fundamentales de la genericidad que con Schaeffer hemos denominado autorial y lectorial. Es posible fijar la función genérica en relación al contexto histórico en el que surge el texto, es decir, como un elemento más del abanico de posibilidades seleccionadas consciente o inconscientemente por el autor en la concepción del texto. Pero la función del género también puede definirse en relación al contexto de su recepción, como unidad conceptual que utiliza el horizonte lectorial para emplazar el texto en una tradición Tal y como afirma Fowler "we have some chance of learning our historical place as readers if we attempt to interpret the original work not only in terms of its first generic affiliations, but also of the subsequent genre it generated".⁵ Ello se debe a que la identificación del género no se limita a la correcta ubicación temporal de sus marcas identificativas: "un genre ne fonctionne pleinement que si non seulement il détermine la structure du discours, mais se voit également identifié par le public littéraire, devenant ainsi un coefficient de lecture".⁶ La función del género no sólo se evalúa con relación a su contexto autorial, sino también como unidad comunicativa que permite con posterioridad al lector ubicar al texto en un horizonte.⁷ A partir de esta premisa

⁴ E. D. Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, op. cit., p. 266-279.

⁵ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, op. cit., pp. 270.

⁶ Michail Glowinski, "Les genres littéraires", op. cit., p. 90. Jean Molino ("Les genres littéraires", op. cit., pp. 10-11) se detiene en el caso de *La Galatea* de Cervantes, definida por el autor en su momento como égloga y leída hoy como novela pastoral por asimilación al macrogénero "novela".

⁷ Es esta una circunstancia no suficientemente considerada todavía por Jean-Marie Schaeffer en "Del texto al género". Su distinción entre "el género en tanto que categoría de clasificación

elemental puede afirmarse que las distintas formas de genericidad priorizan una u otra dimensión de la funcionalidad genérica. Mientras el valor de los géneros genealógicos reside en que contribuyen a la interpretación de ambas vertientes pero haciendo especial incidencia en la autorial, el modelo ideal de los géneros analógicos limita su función heurística a la comprensión del sentido reconstruido.⁸

Tal y como ya se explicó en la primera parte,⁹ el principio de función desarrollado por el formalismo ruso y desarrollado en buena medida por la estética de la recepción sólo resulta plenamente verificable en los géneros de modulación genealógica, esto es, en los géneros cuyo repertorio de marcas identificativas está insertado en la dinámica evolutiva de un horizonte histórico. En efecto, cuando se pretende mostrar la función ejercida por una tradición genérica en un contexto literario determinado se está asumiendo una importante dimensión autorial de la genericidad. El papel desempeñado por el género en el seno del sistema que forma con otros géneros coetáneos sólo es determinable si se parte de una determinada conciencia genérica por parte de los autores a la hora de optar entre las distintas tradiciones que conforman su horizonte. Las circunstancias cambian considerablemente cuando la incidencia del horizonte autorial en la formación del género es nimia o inexistente como sucede en los géneros de modulación analógica. En este caso la función genérica sólo puede originarse en el horizonte lectoria que concede su identidad a la denominación genérica. La constatación de las marcas recurrentes que identifican la robinsoniana permite a Voßkamp definir la función de este género en el contexto alemán de finales del siglo XVIII como la respuesta a una determinada demanda planteada por su

retrospectiva y la genericidad en tanto que función textual" (Jean-Marie Schaeffer, "Del texto al género", op. cit., p. 174) limita la funcionalidad a la conciencia genérica vigente en el momento de concepción del género y convierte toda proyección de una conciencia genérica posterior en huero gesto clasificatorio. Acierta no obstante Schaeffer cuando descubre el extendido error de la crítica al definir un género postulando un modelo de competencia que aplica a los textos como si en efecto hubieran sido concebidos desde ese modelo de competencia (*Ibidem*, pp. 174-176). También a lo largo del presente trabajo se ha insistido en la falacia metodológica que supone inferir manifestaciones históricas de construcciones tipológicas, pero es evidente que el modelo ideal de los géneros analógicos posee un estatuto especial no comparable al de otros géneros, dado que adquiere únicamente vigencia desde la proyección retrospectiva.

⁸ "...les genres constitués autour de la simple relation de ressemblance ont un statut essentiellement lectorial (même si elle peut se superposer partiellement à des relations de généricité autorial, étant donné le caractère multiple des logiques de ressemblance)", Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit., p. 177.

⁹ Ver I - 4.

entorno.¹⁰ Un procedimiento semejante se revelaría del todo impracticable en el caso de la *Novelle*. Ni puede deducirse su función genérica de unas marcas textuales inexistentes en un género analógico ni mucho menos partirse del género para el esclarecimiento de un contexto histórico en cuya transformación no ha intervenido.¹¹ Ciertamente sabemos que la genericidad pura no existe y que también en un género de modulación analógica como la *Novelle* pueden localizarse nexos genealógicos aislados. A consecuencia de ello puede postularse una cierta función de la *Novelle* que responda a su horizonte autorial y fue así como en la primera parte¹² se apuntó la hipótesis, refrendada por varios autores, de que el marbete genérico de la *Novelle* desempeñara una función de prestigio respecto a otras variantes narrativas: los autores del XIX seleccionaban el término genérico atendiendo en buena medida a la voluntad de dignificar su producto. Pero esta clase de función resulta secundaria para la caracterización del género en la misma medida en que lo es el horizonte autorial para su comprensión. La función de la *Novelle* debe desprenderse fundamentalmente del contexto de recepción en el que se prefigura su modelo ideal.

Todo lo que puede ofrecernos el modelo ideal al que remite el sentido del término genérico es una pauta interpretativa cuyo sentido depende y es fijado en última instancia por el horizonte lectorial. El modelo se presenta entonces como plantilla que favorece el emplazamiento del lector respecto a una tradición. El contenido de esa plantilla está sin duda sujeto a un considerable grado de variación pero no es absolutamente indeterminado. Es cierto que el referente de la denominación genérica puede modificarse llegando a adquirir en contextos distintos significados diferentes, lo que sucede cuando se alteran los aspectos del acto comunicativo investidos por el nombre del género. Pero basta con fijar de antemano el contexto de aplicación al que se va a circunscribir la denominación genérica para poder determinar su referente.¹³ El relato detectivesco entendido como género universal exige un referente distinto al mismo nombre circunscrito a la tradición occidental o incluso a la tradición universal

¹⁰ Wilhelm Voßkamp, "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen", op. cit. pp. 33-35.

¹¹ Así, por ejemplo, Werner Wolf define de forma ilustradora la función de la novela histórica inglesa por su aportación al apareamiento de una nueva noción de historia (Werner Wolf, "Die Domestizierung der Geschichte. Eine These zur Funktion des englischen historischen Romans im 19. Jahrhundert am Beispiel von Scott, Thackeray und Dickens.", Archiv, num. 231, 1994, pp. 271-296).

¹² Ver I - 4.

¹³ En la misma línea Marielle Macé observa a propósito del ensayo que "plutôt que de chercher à fixer cette catégorie à l'intérieur de classifications génériques, il semble important de prendre pleinement acte des effets de son instabilité" (Marielle Macé, "Le nom du genre", op. cit., p. 409).

de los dos últimos siglos. En uno u otro caso el modelo ideal al que remite la denominación genérica ve modificado su contenido, pero en todos ellos es delimitado por la extracción histórica de sus elementos constitutivos, elementos que privilegian en su aplicabilidad a los textos de un periodo literario concreto.¹⁴ En lo referente a la *Novelle* alemana del siglo XIX, esos elementos han sido fijados en el suceso inaudito y la estructura de reconocimiento, pero el modelo ideal al que remite la *Novelle* renacentista, la *Novelle* del siglo XX o la universal exigirían la búsqueda de otros elementos constitutivos a partir de los factores históricos que alentaron el uso de la denominación genérica.¹⁵ El interrogante que debe guiarnos por lo tanto es el de dilucidar qué función cabe conceder a la denominación genérica "*Novelle*" circunscrita a la literatura alemana del siglo XIX para el conocimiento de su contexto de aplicación.

La obra individual está insertada en una dinámica evolutiva en la que no interviene el modelo de los géneros analógicos como artefacto meta-textual que se proyecta retrospectivamente sobre los textos. Texto y modelo llevan vidas independientes que sólo la denominación genérica pone en conexión: "durch ihre Vermittlerrolle leihen die Begriffe den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen".¹⁶ Así pues, el único modo de comprobar en qué medida el modelo ofrece efectivamente una pauta interpretativa eficaz para un corpus textual determinado consiste en comparar su proyección en los textos con las transformaciones registradas en la disposición discursiva de estos. Nos proponemos por lo tanto determinar a partir de los textos examinados cual es el valor interpretativo de la *Novelle* en el contexto de la literatura alemana del XIX. El hecho de que todos ellos remitan por el motivo del embarazo inconsciente a una misma tradición temática y al texto ejemplar que para la *Novelle* es el relato de Cervantes aporta al estudio comparativo una base que contribuirá a clarificar las conclusiones. En primer lugar será necesario recuperar las distintas configuraciones del discurso que puso de manifiesto el análisis de los cinco relatos para constatar qué revela su cotejo acerca del periodo evolutivo que las une. A continuación se confrontarán los cinco

¹⁴ Ver I - 3. 6.

¹⁵ La entidad de las denominaciones genéricas puede en definitiva ser determinada partiendo de los factores que han influido en su contexto de gestación. El hecho, por ejemplo, de que una obra como el *Rubayyat* sea percibida como un poema épico debe situarse a la luz de que los componentes que durante siglos han concurrido a la elaboración de esa denominación partiendo de un modelo ideal que tiene en la obra de Homero su texto ejemplar.

¹⁶ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, op. cit., p. 214.

reflejos del modelo ideal que implicó la adscripción de los textos al género *Novelle* para concluir superponiendo las conclusiones de ambas líneas de trabajo y aventurar una hipótesis sobre la utilidad explicativa del término "*Novelle*".

2. Variantes estructurales del motivo

2. 1. Cinco posiciones para el narrador

En el conjunto de relatos analizados la disposición interna del discurso fue sintetizada apelando a la posición adoptada por la instancia narrativa: inmediatez, ocultación, transparencia, organización y contradicción son términos que resumen la constelación formada por los elementos discursivos que discrimina el relato. Estas actitudes son extensibles a los tres vectores centrales del análisis estructural (tiempo-modo-perspectiva) y proporcionan un marco general para la confrontación de los textos. En *La fuerza de la sangre* la entidad demiúrgica del narrador total quedaba refrendada tanto por la posición explícitamente mediadora que asumía su voz como por las alteraciones de tiempo y perspectiva que jalonaban el relato. En la narración de Cervantes todos los mecanismos de lectura están supeditados a la posición dominante de la voz narrativa, posición que, lejos de disimular, el relato patentiza como su marca más singular. También en las cinco narraciones alemanas analizadas pudimos distinguir el rasgo predominante que se hace presente a través de los diferentes elementos discursivos

Inmediatez: La *Novelle* de Kleist está gobernada de principio a fin por el efecto de inmediatez. El camuflaje de las marcas que delatan la presencia de la instancia narradora provoca la impresión de asistir directamente al acontecer de los sucesos y de que la sucesión de acontecimientos obedece a un devenir autónomo. Se trata de una inmediatez constatable en todos los rasgos diferenciadores del discurso. El adelantamiento del suceso inaudito con que se abre la *Novelle*, única alteración en el orden cronológico de la historia, inserta desde el inicio al lector en el centro de una trama ya puesta en marcha impidiéndole tomar distancia y perspectiva respecto a unos hechos que se precipitan irremediabilmente. El constante uso del discurso indirecto es

el recurso fundamental tras el que camufla su presencia el narrador, pero también el que estimula la impresión de un devenir incesante en la historia al anular el límite definido entre relato narrativo y relato dramatizado. En las frecuentes conversaciones que mantienen los personajes "sucede" algo de igual manera que cuando la pura acción empuja la historia. También la transición de perspectivas, con la paulatina traslación al foco de la marquesa, contribuye a que, antes que identificarse con la mirada de un personaje, el lector tenga la impresión de asistir, como el espectador de una obra dramática, a la ejecución de una pieza. Otros rasgos muy conocidos de la narración, como su estructura analítica o la ausencia de adjetivación en las descripciones, inciden en el mismo efecto de inmediatez al presentar los sucesos con el carácter inapelable de la crónica y bajo la apariencia de la escena teatral.

Junto al efecto de la inmediatez pueden sin embargo localizarse marcas que denotan la presencia de la instancia narradora como por ejemplo la ironía, que se presenta en diferentes variantes, ya sea como ironía situacional o directamente en boca de los personajes. Pero también hay caracterizaciones que, gracias al uso del estilo indirecto libre, se mantienen en un terreno ambiguo sin que puedan adscribirse claramente al narrador o a un personaje. Lo que en cualquier caso no se puede pasar por alto es que la inmediatez a la que parece aspirar el discurso debe entenderse antes que nada como una ilusión, la voluntad de aparentar una espontaneidad en el relato que se vinculó al el programa estético pergeñado en *Über das Marionettentheater*. La escritura emula el puro acontecer ingobernable de la naturaleza para trascenderlo gracias a la voluntad totalizadora del artista-creador. De ese modo, la autonomía del suceder no es exactamente la contraposición de la teleología que gobierna la narración de Cervantes, sino el encubrimiento de otra forma de teleología que pasa por la desaparición en el relato de la instancia conductora.

Ocultamiento: En la Novelle de Hoffmann son claras las marcas que delatan el intento de acercamiento al modelo formal que incorpora el relato de Kleist. Hoffmann parte también de la estructura analítica potenciando más aún si cabe el contraste entre un presente enigmático y un pasado destinado a su indagación. Además, la primera parte del relato juega también a la anulación de la distancia mediadora intensificando el efecto teatral de las escenas. La segunda parte de la Novelle nos devuelve a las señas

habituales en la escritura de Hoffmann, que denotan una estrategia ampliable ya al conjunto de la narración y que resumimos con el término ocultamiento. La *Novelle* asume la disposición de un enigma y despliega todos sus recursos para la producción de la incertidumbre. El primero parte de la ya mencionada estructura analítica, que convierte el relato en una investigación retrospectiva destinada al dilucidamiento de lo que en un principio parece incongruente. Más relevante aún es el medido uso de la perspectiva. Dado que la solución del enigma se asocia irremediamente al estado mental de la protagonista, el mantenimiento de la incertidumbre depende del grado en que su interioridad sea mostrada. En una progresión contraria a la que presenta *Die Marquise von O...* la focalización se aleja de Hermenegilda para mantener en la incertidumbre el momento central, momento que debería ofrecer la solución del enigma y que, gracias a este recurso, consigue preservar el ámbito de lo inconcreto. La narración no puede por ello dejar de equipararse a la estructura detectivesca ensayada por el autor en otros relatos, todas las estrategias invertidas en el relato persiguen el ocultamiento de una explicación que sin embargo terminará siendo hurtada.

En *Das Geliüde* la instancia mediadora denota su presencia como organizador de la materia narrativa. La evidente manipulación que ésta pone de manifiesto revela que la invisibilidad pretendida por el narrador en la primera parte del relato termina cediendo paso a la reconocida presencia de un organizador, que dispone los segmentos de la historia para confundir al lector en un juego al que éste accede desde un principio, alentado por los códigos narrativos de la tradición gótica. En la *Novelle* de Hoffmann confluye la forma laberíntica de la estructura detectivesca con una escritura polarizada que se deriva del programa expuesto en *Die Serapionsbrüder*: la solución al enigma no será una explicación unívoca, sino la misma contraposición de sentidos que alienta toda la *Novelle* en su progresión. La alternancia de una visión "interna" y otra "externa", de un presente opaco y un pasado que despliega su misterio, en definitiva, de explicación y ocultamiento, se corresponden con una determinada visión del conocimiento que el autor quiso, antes que exponer, mostrar en sus ficciones. Si en la *Novelle* de Kleist el relato moral y ejemplificador es aún perceptible gracias al uso de la ironía, *Das Geliübde* muestra la completa readecuación de los códigos narrativos a una nueva intención estética plenamente emancipada de la tradición dieciochesca.

Transparencia: Con una intención que no oculta su ánimo simplificador, se identificaron las marcas discursivas de *Lebensmagie* con las que caracterizan al relato improvisado. El artificio que delata la manipulación narrativa en Hoffmann tiene su contrapunto en una escritura que aspira a dar cuenta de la forma más directa y esclarecedora del devenir de los acontecimientos y la evolución interna de los personajes. Se apoya para ello en una instancia narradora que prescinde de cualquier autolimitación para hacerse notar siempre que el relato lo requiera, es decir, siempre que la más mínima sombra de indeterminación tiña su progreso. Sucede pues, que mientras la mediación alcanza un grado máximo y el lector no puede dejar de tener presente a la instancia que le permite tener acceso a la materia narrativa, el relato practica una forma de exposición cuya convencionalidad lo empareja a la narración oral. La ordenación temporal se limita a seguir el orden cronológico de la historia, la perspectiva que recorre el relato es la del protagonista, abandonada cada vez que lo requiere la aclaración de cualquier punto, y el relato se demora en las escenas significativas realzando los detalles ambientales más efectistas y prescindiendo de cuanto no contribuya a la inmediata sugestión de sensaciones.

Idéntico carácter cabe atribuir a la falta de una estructura unitaria y a la clara escisión en dos núcleos argumentales de muy débil conexión. Una conexión que se sostiene sólo gracias al principio conceptual que enlaza la historia a través de sus diferentes escenas, la idea. El elemento conceptual que conecta los distintos tramos del relato es expuesto con la misma simplicidad y ausencia de doblez que caracteriza al resto de elementos discursivos. Los personajes encarnan tomas de postura bien delimitadas respecto a la cuestión central, cuestión que exponen con lujo de detalles a los demás personajes y al mismo lector. El grado de conocimiento que el lector tiene de los hechos en cada momento es idéntico al que posee el conjunto de personajes y la resolución de la historia debe equivaler también la demostración del veredicto "acertado" sobre la cuestión debatida. La centralidad estructural de la idea se traduce en la pérdida de entidad de las demás estrategias narrativas y en su inevitable postergación a un segundo plano como mera ejemplificación del principio a demostrar.

Organización: La configuración del discurso en *Maria* registra algunas similitudes respecto al relato de Mundt. También aquí el constante escamoteo de la información

que practicaba Hoffmann es suplido por una permanente actualización de la misma. Las escenas son convenientemente anteceditas por la presentación de los personajes o bien son éstos los que se ocupan de rellenar los huecos informativos con sus propias explicaciones. Pero el carácter improvisado con que calificábamos la *Novelle* de Mundt es suplido en el relato por una escrupulosa disposición de los elementos estructurales que nos llevó a definir su procedimiento general con el término "organización". Desde la cuidada estructura temporal en forma de tríptico hasta la medida alternancia de escena y sumario, pasando por la distribución de focos narrativos, todo los componentes revelan una elaborada voluntad planificadora, voluntad que no se orienta como en Hoffmann a la producción de un determinado "efecto", sino a la búsqueda de una unidad armónica "objetiva" en la obra de arte. El artificio no persigue tanto prever y manipular las impresiones de la lectura, como obtener un ideal artístico de validez autónoma. A la realización de ese ideal se orienta la introducción del discurso pictórico en el relato, discurso que ya no se vierte directamente en la forma de proclama o manifiesto como sucedía en Mundt, sino que se integra como una parte más en la totalidad unitaria que forma la narración.

La integración del ideario artístico en la unidad del relato se verifica también en los pasajes descriptivos, que aspiran a llevar a la práctica lo expuesto conceptualmente. Las descripciones apuntan además, junto con otros recursos narrativos -coherencia de la trama, representación envolvente de la acción, distinción de registros lingüísticos- a incentivar la ilusión de lo real-natural, ilusión que viene a sustituir el mencionado aminoramiento de la función comunicativa en el discurso. El efecto de las estrategias autoriales se concentra en la sugestión de un entorno natural y de una causalidad verosímil. El programa estético esbozado por Ludwig en sus escritos anuncia ya sin embargo los límites en su voluntad mimetizadora de la naturaleza, la unidad profunda de la obra de arte no puede ser bajo ningún concepto pasada por alto y *Maria* es un ejemplo paradigmático de ello. Por todo ello el relato es sintomático de una forma de escritura estabilizada hacia mediados de siglo que determinará el horizonte estético durante varios decenios y permite establecer claras analogías con las narraciones de Stifter o Keller.

Contradicción: El examen de las constantes discursivas que concurren en *Tonka* nos

reveló la imagen de una profunda incoherencia resaltada más aún por la comparación con las narraciones precedentes. En un relato en el que la trama se adelgaza al máximo y se desvanece una imagen definida del acontecimiento como unidad elemental de la misma, la voz del narrador pasa a ser la única entidad en la que reposa el relato. Pero, al intentar emplazar esa voz en un espacio lógico reconocible, comprobamos que sus contradicciones internas la hacen irreductible a la clasificación. La imagen contradictoria de la realidad que transmite el relato se corresponde con la contradicción básica que articula la voz narrativa. Las categorías de tiempo, modo y voz se contagian de ese espíritu incongruente en el que las piezas que componen el puzzle narrativo se resisten a un ensamblaje completo apuntando a una nueva forma de solución. Trascendiendo la naturaleza híbrida del estilo indirecto libre en el que confluyen la voz del personaje y la del narrador, la *Novelle* se desarrolla hacia un espacio utópico sujeto a nuevas categorías al que Musil intentaría regresar después con *Die Amsel*.

Sin el apoyo de una trama coherente, de una clara delimitación del suceso, de un punto de vista conductor y de una voz narrativa unificada, la estructura del relato encuentra su último punto de apoyo en la unidad poética del símbolo. Recorre la narración un haz de imágenes y analogías que iluminan el camino a seguir por el lector una vez perdidos los puntos de orientación habituales. Esta estructura poética no deja de emular como en Hoffmann la disposición del laberinto o el enigma, pero en su forma de exposición adelanta ya la ausencia de una explicación lógica y unívoca para éste. La indeterminación que rodea al suceso principal es la misma que se manifiesta en la constelación de símbolos sobre la que se sustenta el discurso. En la estela de las principales poéticas finiseculares marcadas por la herencia romántico-simbolista, el relato se orienta hacia la narración de lo inefable, de lo inaprensible para el lenguaje lógico. La *Novelle* se presenta en definitiva como la concreción estética del ideal del *andere Zustand* tematizado en *Der Mann ohne Eigenschaften*.

2. 2. *La indeterminación como criterio comparativo*

El resumen sucinto de las cinco configuraciones que alcanza el discurso en los relatos seleccionados muestra ya la facilidad con que este cotejo contrastivo puede abrirse a

factores evolutivos del contexto histórico seleccionado, ya sea para explicarlo o para ser explicado por él. De este modo es posible partir de elementos aislados para constatar transformaciones concretas. Así, los relatos de Ludwig, Stifter y Keller reflejan, frente a los de Kleist, Hoffmann y Mundt, la progresiva instauración de la alternancia sumario/escena propiciada por el realismo, el retroceso del relato narrativizado a lo largo del siglo XIX en favor de la escena como forma de representación realista. Aunque es en la novela donde se hace verdaderamente patente una variante discursiva que sobrevuela los largos segmentos narrativos para centrarse en la escena descriptiva, el relato breve se hace también eco de esa evolución como ponen de manifiesto *Maria y Ursula*. Pero también sería posible, a partir del contraste entre *Maria, Ursula y Tonka*, constatar el aminoramiento de la mediación en la instancia narrativa como fenómeno que caracteriza la evolución hacia el relato moderno.¹⁷ Son indefinidas las relaciones explicativas de este tipo que pueden establecerse, su valor ilustrador es inequívoco, pero sólo terminan de descubrir su utilidad cuando el criterio de selección es fijado de antemano.

El objeto del presente estudio exige asumir un punto de partida que abarque el espectro histórico cubierto por los cinco relatos, para concretarlo partiremos del elemento temático compartido por todos ellos, el motivo del embarazo inconsciente. Las cinco configuraciones del discurso arriba descritas determinan cada una su forma de acercamiento al motivo que comparten. En la primera parte de la investigación se determinaron los dos momentos estructurales básicos del motivo en la ruptura y la resolución,¹⁸ momentos por lo demás constitutivos de cualquier suerte de acontecimiento narrativo. La manifestación del embarazo o antes incluso el momento de la concepción implican un punto de fricción en el orden inicial que abre al relato la posibilidad de su restauración. Esta definición simplificada del motivo en su estructura puede ser verificada en cada uno de los relatos analizados, las distintas configuraciones adoptadas por el discurso en todos ellos producen formas bien diferenciadas de representar el motivo que comparten. En *La Fuerza de la sangre* la violación de Leocadia y su embarazo provocan una drástica ruptura del orden inicial al levantar una grieta entre la condición honrosa de la protagonista y la situación a la que ha sido arrastrada contra su voluntad. La solución conciliadora de su padre sólo puede

¹⁷ *Ibidem*, pp. 159-57 y Gérard Genette, "Discurso del relato", op. cit., pp. 230-231.

¹⁸ Ver I - 4. 5.

considerarse provisional, la tensión se prolonga en el centro de la narración y redobla su efecto cuando, tras encontrar Leocadia a la familia de Rodolfo, surja la necesidad de asegurar su enlace. Pero la presencia totalizadora de la instancia narrativa influye en el desarrollo del motivo temático de forma determinante. Su permanente manifestación en todos los niveles del relato garantiza el restablecimiento del orden interrumpido de la misma manera que la intervención de la gracia divina garantiza la feliz resolución del conflicto. Idéntica correspondencia entre la configuración del discurso y la imagen del relato que nos devuelve del motivo puede ser corroborada en los cinco ejemplos de la narrativa alemana.

La inmediatez de Kleist conlleva la desaparición de una entidad ordenadora de la materia narrativa. Al mostrarse en su pura facticidad y despojado de pautas explicativas, el acontecimiento priva al lector de una distancia panorámica, le hurta de una guía conductora desde la que acercarse a la incógnita surgida con el embarazo. Resulta irrelevante a este respecto que el relato de a entender desde casi el principio la explicación natural del suceso, lo que la forma de representación busca reproducir es la zozobra frente a la acometida de lo incomprensible. La razón interna de la marquesa y la externa del mundo que la condena exigen simultáneamente una prerrogativa que el relato no puede satisfacer en razón precisamente de la posición adoptada por la instancia narradora. La fricción que presenta el relato, y que ni siquiera el feliz desenlace consigue subsanar, no es evidentemente la que atañe a la explicación del suceso, sino la que se refiere a la contradicción elemental entre inocencia subjetiva y culpabilidad objetiva. El silencio del narrador al respecto no sólo cede espacio al mantenimiento de la dicotomía, sino que estimula su desarrollo por encima de cualquier solución unívoca.

La disposición laberíntica del relato en Hoffmann, donde tiempo, modo y perspectiva desordenan su ubicación más predecible para extraviar al lector al tiempo que azuzan su ánimo indagador, condiciona también como es natural el modo de acercamiento al motivo central. La organización del discurso en forma de enigma convierte el motivo del embarazo en una suerte de acertijo cuya solución se pierde en la zona de penumbra que cierra la narración. Al mismo tiempo, la polaridad de principios que rige el relato ofrece dos posibles lógicas explicativas para el enigma sin que una termine de imponer

definitivamente sus razones sobre la otra. Las dos pautas interpretativas que se deducen del misterio son excluyentes, de modo que cuando una parece adquirir protagonismo la otra pierde toda validez. La estructura del discurso juega a alternar ambas claves de lectura mediante todo un repertorio de formas de ocultación. Lo que permanece irremediamente escondido es el veredicto que permitiría decantar el sentido hacia una de las aproximaciones. El embarazo inconsciente quedará sin aclarar porque así lo demanda la disposición del relato como laberinto sin salida.

La transparencia que atribuíamos a la narración de Mundt tiene asimismo consecuencias en el tratamiento del componente temático. El relato refleja una constante preocupación por verificar la información transmitida y disipar cualquier conato de incertidumbre. Ni siquiera el halo misterioso en que se ambienta la historia modifica en ese sentido la linealidad del hilo argumental, que avanza unidireccionalmente fijando cada elemento a un sentido unívoco. Lo importante no es que la incertidumbre del embarazo inconsciente nunca llegue a plantearse (desde el mismo momento de la concepción el lector comprende ya cual es su explicación), lo destacable es el hecho de que tan poco enigmático como el origen del embarazo nos resulta el carácter de los personajes, el propósito de sus intenciones o la naturaleza de las relaciones que les unen. La transparencia así entendida es contraria a la aparente naturalidad del discurso en Kleist precisamente porque olvida el artificio que necesariamente conlleva la construcción narrativa limitando el lenguaje a un ingenuo valor denotativo. Ello no impide desde luego al relato caer a su pesar en el artificio de una escritura que ciñe sus recursos a la producción del efecto inmediato.

Por lo que respecta al carácter organizado del discurso en Ludwig (y huelga mentar lo provisorio de esta denominación, como si pudiera surgir un relato de un discurso no organizado) resulta evidente que su prioridad tampoco apunta a problematizar la comprensión del acontecimiento. La constante actualización informativa practicada por el relato aspira también a equilibrar el progreso del relato con la ubicación del lector respecto al mismo. A diferencia de lo que sucede en *Lebensmagie*, el momento de la concepción sí plantea claras líneas de conflicto que se prolongan a lo largo del texto, pero la forma de organización practicada por el narrador exige que esas líneas terminen encontrándose para formar una imagen completa, equilibrada y conciliadora.

La estilización realista puesta en marcha por la organización del discurso sólo puede traducirse en una imagen armonizadora del motivo temático y la referencia permanente a su inspiración mariana no hace sino reafirmar esa impresión. El motivo del embarazo inconsciente se presenta como detonante de una crisis entre sujeto y entorno (para los dos protagonistas) cuya necesaria superación está ya implicada en la disposición asumida por el relato.

El salto cualitativo que sufre el tratamiento del embarazo inconsciente en *Tonka* es inevitable teniendo en cuenta la distancia temporal que separa esta Novelle de los anteriores textos. La incongruencia elemental que contamina todos y cada uno de los componentes del discurso se corresponde con una versión del motivo que trasciende los presupuestos y soluciones de las que la preceden. Al invalidarse cualquier constelación coherente de los elementos narrativos se anula también la posibilidad de concretar una imagen estable del motivo. La profunda incompatibilidad que afecta a la voz del narrador priva al lector de una base estable desde la que acercarse al enigma. La indeterminación con que concluye la historia está por ello anticipada desde el principio del relato, no ya por la superposición de sentidos excluyentes, como sucede en Hoffmann, ni por la imposibilidad de tomar perspectiva respecto a lo referido, como es el caso de Kleist, sino porque de antemano el relato rehuye una forma de representación congruente e inequívoca. Tan importante como la ausencia de un emplazamiento unívoco para la voz narradora es la falta de delimitación en la entidad del suceso. En la Novelle de Musil el motivo del embarazo inconsciente ha perdido su naturaleza de acontecimiento en consonancia con la cancelación del límite entre el orden externo de los sucesos y el interno de las impresiones individuales. No se trata ya de la psicologización de la trama ensayada por el realismo-naturalismo que vimos ejemplarmente realizada en *Ursula* de Keller, el mismo término de psicologización pierde su sentido cuando todas las categorías que tradicionalmente sustentaban la narración (incluida la construcción del carácter) ceden paso a una nueva pauta en la organización de la escritura. Los elementos del relato que se contradicen de acuerdo con su lógica de comportamiento habitual sólo aspiran a superar esa lógica para apuntar a una nueva forma de organización poética. El motivo del embarazo inconsciente sufre la misma transformación, de modo que su incidencia en la trama no es la de un hecho que deba ser aclarado, sino la de un símbolo en cuya apertura se

cifra la comprensión de la Novelle.

Las versiones del motivo hasta ahora examinadas revelan cinco soluciones distintas para la estructura de ruptura-resolución que conforma el motivo del embarazo inconsciente. La irrupción del suceso implica en todas ellas un momento de ruptura, la forma de resolución que ofrece cada relato a la misma está indisociablemente ligada al tratamiento del motivo que exige su escritura. En *Die Marquise von O...* el momento de fricción ha sido adelantado al comienzo del relato, ello convierte en definitivamente precario el aparente equilibrio que el relato asume durante su primera parte hasta la manifestación del embarazo. La ruptura no radica como sabemos en el carácter inexplicable del suceso sino en la brecha que este abre entre conciencia y culpa. La inmediatez del discurso impide una toma de postura global frente a esta problemática y descarta desde un principio cualquier forma de solución armonizadora, incluido el artificioso desenlace de la Novelle. El dilema introducido por el motivo del embarazo no encuentra una interpretación general que de cuenta de todas y cada una de las incongruencias que presenta el relato, el silencio del narrador contribuye por contra a que prevalezca hasta el final una doble lectura en torno al binomio culpa-inocencia. Respecto a la narración de Kleist, *Das Gelübde* representa un salto cuantitativo, aunque no cualitativo, en la resolución del conflicto. También aquí la ruptura ha sido adelantada al inicio del relato para instalar la tensión desde su mismo comienzo. Pero, a diferencia de Kleist, la relación del suceso con el motivo del embarazo inconsciente no se hace explícita hasta la manifestación del mismo. En la Novelle de Hoffmann el elemento de cisma sí radica fundamentalmente en el carácter inexplicable del acontecimiento. La disposición laberíntica del relato plantea dos posibles soluciones que se excluyen mutuamente, una propuesta por la protagonista, la otra por el resto de personajes. Si la narración descarta dar la razón de forma concluyente a una de las dos hipótesis es sólo para ser consecuente con su planteamiento como enigma en torno a un centro permanentemente escamoteado. Consecuente ha sido también el narrador al descartar una solución conciliadora en un relato que propicia la confrontación en todos y cada uno de sus elementos discursivos.

En *Lebensmagie* se relega el motivo a un segundo plano que reproduce no obstante la misma secuencia estructural que en los otros relatos. La ruptura sobreviene aquí no

con el embarazo, sino con el encuentro sexual. La posterior manifestación del embarazo confronta a la pareja protagonista con una situación conflictiva, pues la pareja deberá desposarse sin que exista un afecto correspondido. El posterior desenlace de la Novelle es independiente de este motivo y sin embargo guarda un importante paralelismo en su planteamiento. De igual modo que la explicación de lo ocurrido en la cama de Rosalinde resulta evidente para el lector antes incluso que para los mismos personajes, el relato avanza hasta su desenlace despejando a su paso todo conato de incertidumbre. La solución que propone el desenlaca para la idea central - cómo alcanzar lo maravilloso de la existencia- nivela el conjunto de la narración convirtiéndola en ejemplo de la tesis sostenida. La respuesta inmediata y unívoca a la tensión que introduce el motivo del embarazo se corresponde con la transparencia general en que se apoya el discurso. En el caso de *Maria* existen razones objetivas para considerar la acomodación del motivo en el conjunto del relato como altamente representativa de la primera narrativa realista. La crisis que introduce la manifestación del embarazo en Marie se produce después de la crisis de conciencia que provoca la marcha de Eiserner a América. Ambas líneas de conflicto marcan con su evolución paralela el nudo conflictivo de la Novelle. Pero el carácter problemático que atraviesa el relato afecta sólo a la situación planteada, no a la imagen que se transmite de los personajes. La actitud tanto de Marie como de Eiserner respecto a lo sucedido se basa en la ignorancia o el malentendido, es por lo tanto una actitud inocente. El conflicto suscitado con la manifestación del embarazo es el que precisa el relato para imprimir tensión e interés a la historia en su avance, pero la cuidadosa planificación que como vimos afecta a todos los componentes discursivos apunta ya a su reconciliación final, cuando los distintos elementos revelan la imagen unitaria que compone su interrelación. En la Novelle de Ludwig la quiebra introducida por el motivo del embarazo contiene ya en sí el principio de la restauración y el momento de ruptura compone de hecho una parte del todo unitario que cierra el relato.

Dado que el motivo de la partenogénesis ha perdido en Musil su carácter de acontecimiento, también su incidencia en el conjunto de la trama ve modificado su fundamento. El motivo del hijo de padre desconocido está de tal modo identificado con el personaje de Tonka, que su manifestación no hace sino llevar al extremo la incongruencia que la mujer representa. Para el protagonista del relato la ruptura con el

mundo que le rodea arranca de su compromiso con Tonka, pero adquiere un carácter definitivo cuando decide reconocer a su madre que desea hacerse cargo tanto de su compañera como de un hijo que no es el suyo. La resolución de este conflicto es incierta, pues aunque el protagonista no abandona a Tonka es incapaz de concederle el apoyo que reclama de él dando crédito a su testimonio. Sin embargo, la misma concepción lineal de la trama debe ser puesta en entredicho cuando se desdibuja el límite entre acontecimiento verificable e impresión individual. La *Novelle* aspira a un modelo de composición que prescindiera de las categorías lógicas y estéticas tradicionales, un modelo en el que el motivo del embarazo inconsciente sea considerado ante todo desde su valor simbólico de mito, de figura que no puede llegar a concretarse. En este nivel de lectura, el conflicto introducido por el motivo es el de la imposible síntesis entre dos órdenes distintos de comprensión. El aborto equivale a la imposibilidad de esa conciliación, una imposibilidad que el relato reproduce al hacer confluír una constelación de elementos incongruentes. La conjunción incoherente de componentes narrativos en *Tonka* está en plena correspondencia con la imagen utópica apuntada por el motivo del embarazo inconsciente.

Examinado el tratamiento del motivo temático en los cinco ejemplos precedentes es el momento de formular cual es el fenómeno general que permite concluir. En la consideración del motivo hemos partido de una estructura elemental compuesta de ruptura y resolución, asimilándolo de esa manera a la estructura básica de todo suceso narrativo. Partiendo de este presupuesto, pueden colegirse de las diferentes soluciones ofrecidas por cada narración al conflicto planteado distintos grados en la determinación de su sentido. Tanto Kleist como Hoffmann responden al dilema introducido por el motivo con la duplicidad, en lugar de apuntar a una solución capaz de satisfacer el conjunto de interrogantes planteados, inciden en una escisión en al menos dos formas de comprensión irreconciliables. Mundt y Ludwig reflejan una actitud en cierto sentido contraria, cuando adelantan ya en la aparición del conflicto su restitución están haciendo converger también las claves explicativas hacia la estabilidad. En Musil el tratamiento del motivo descarta también de antemano una pauta capaz de aprehender su sentido de manera unívoca, pero a diferencia de Kleist o Hoffmann su relato no abre vías de comprensión paralelas, sino que, al emplazar el sentido de la historia por encima de una u otra interpretación, hace la competencia

entre estas en cierto modo irrelevante. El sentido que la Novelle de Musil concede al motivo de la partenogénesis parte precisamente de la renuncia a toda lectura lineal del acontecimiento, la ambigüedad no es aquí un subterfugio de ocultación, sino un medio en sí mismo para conceder sentido.¹⁹

Fowler²⁰ recuerda cuan inconcreto puede resultar el término "determinación" aplicado al proceso de recepción literaria y distingue al menos cuatro tipos de la misma que van desde la determinación más, vaga derivada de la misma naturaleza polisémica del lenguaje, a la indeterminación radical de la deconstrucción que cancela el sentido global de la obra. En el caso presente nos guía un grado intermedio de determinación que afecta a paréntesis limitados, huecos semánticos que abren momentáneamente la función representativa del texto de acuerdo con el conocido planteamiento de Roman Ingarden.²¹ Asumiendo esta definición, las cinco versiones del mismo motivo son asimilables a tres grados en la determinación de su sentido; Kleist y Ludwig encajan en la duplicidad, Ludwig y Mundt en la estabilidad y Musil en la ambigüedad. Esta distinción afecta a las claves interpretativas que presupone cada relato, al sistema comunicativo en el que se inserta. Así, por ejemplo, la duplicidad demanda del lector apelado el mantenimiento de al menos dos guías comprensoras paralelas. La cuestión que aquí se plantea no afecta tanto al sistema comunicativo que demanda la obra literaria (asunto que como es sabido ha merecido minuciosa atención por parte sobre todo de la semiótica²²), como al modo en que ese sistema se ve modificado históricamente por las funciones y competencias que se atribuyen al lector. En *Der implizite Leser*²³ Wolfgang Iser aplicó un procedimiento de estudio comparativo que guarda tanto en su planteamiento como en sus conclusiones claras semejanzas con el aquí utilizado. A partir del examen contrastivo de diversos ejemplos de la narrativa anglosajona sin una relación textual de continuidad probada, constata cuales son las

¹⁹ La irrupción de la ambigüedad en la prosa moderna ha sido tradicionalmente asociada a fenómenos como la pérdida de peso específico de la trama y el desdibujamiento del protagonista como sujeto actante (Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Max Niemeyer, Tübingen, 1988, pp 6-7. Marianne Kesting, "Ästhetische Totalität und gesellschaftliche Nutzenanwendung der Literatur", en Harald Weinrich (ed.), *Positionen der Negativität*, Poetik und Hermeneutik num. 6, Fink, Munich, 1975, pp. 541-543).

²⁰ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, op. cit., p. 267.

²¹ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer, Tübingen, 1965.

²² Ver entre otros Umberto Eco (*Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1999) y Stanley Fish (*Is there a text in this class?*, Harvard University Press, Cambridge, 1980).

²³ Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, Fink, Munich, 1979.

distintas posiciones en que es emplazado el lector por el texto. Para Iser la narrativa del siglo XIX se diferencia de la precedente en que el texto deja de conceder al lector un papel fijo desde el que enfrentarse a la obra;

statt dessen soll der Leser selbst seine Rolle entdecken, die er ständig von den sozialen Normen zugewiesen erhält, um dadurch in ein kritisches Verhältnis zu den gesellschaftlichen Zwängen zu gelangen. Damit aber der Leser diese Rolle entdeckt, darf ihm der Roman selbst keine zuweisen. Folglich komplizieren sich die Textstrategien, da sie nun den Leser ungleich indirekter und verhohlener auf die ihm zgedachte Entdeckung lenken müssen.²⁴

En el análisis particular de los textos, Iser muestra cómo esas estrategias apuntan de forma cada vez más acentuada a dificultar la juntura entre los distintos segmentos narrativos. En lugar de mostrarse directamente como algo obvio, la pauta interpretativa que abarca el conjunto del relato y lo emplaza en relación al lector se convierte en el resultado de un proceso activo de descubrimiento (Iser denomina *Entdecken* a esta categoría estética). La situación gana en complejidad en el siglo XX, cuando, como muestra Iser a partir de la obra de Joyce o Beckett, el texto suprime la posibilidad de una pauta interpretativa capaz de satisfacer todos los interrogantes planteados por la narración. Sólo de forma parcial pueden algunas constelaciones de elementos subsumirse a la misma clave, el conjunto del texto refleja sin embargo en su fragmentación las condiciones perceptivas de la subjetividad. El principal mérito en el libro de Iser consiste en su fundamentación de una historia de la lectura, esencial para comprender la dimensión diacrónica en que también está insertado el sistema comunicativo de la obra literaria. El mismo Iser formularía su descripción de ese sistema en *Der Akt des Lesens*,²⁵ incluyendo la conocida categoría de la *Leerstelle*, el agujero o paréntesis que actúa como un resorte sobre la actividad interpretativa del lector. Pues bien, también esta categoría formal es abordable desde un punto de vista histórico, también en su uso pueden distinguirse distintos grados que coinciden con diferentes paradigmas estéticos en la tradición narrativa.²⁶

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Fink, Munich, 1994.

²⁶ La categoría de la *Leerstelle* como elemento sometido a la evolución histórica mantiene su vigencia a pesar de que la noción de acto comunicativo que Iser aplica a la transmisión literaria haya sido revisada con posterioridad (Stanley Fish, *Is there a Text in this class?*, op. cit., pp. 220-223). También Jean Molino ("Les genres littéraires", op. cit., p. 9) entiende que la recepción de un texto literario no cumple los requisitos básicos de un sistema comunicativo por no gozar el receptor de una capacidad de respuesta adecuada y prefiere hablar por ello de producción e intercambio simbólicos. Como recuerda Marie-Laure Ryan ("Hacia una teoría de la competencia genérica", op. cit., p. 265) el

El panorama histórico trazado por Iser en la formación del relato moderno es el de una línea recta en ascensión progresiva, cada etapa marca un nuevo paso en el grado de indeterminación interpretativa que presenta el texto. Parece fuera de toda duda que el tratamiento dado al motivo del embarazo inconsciente por el realismo tiende a un cierre más acentuado de las posibilidades interpretativas que en la narrativa precedente. Este fenómeno de estabilización no puede limitarse al caso concreto del motivo aquí examinado, sino que es generalizable a la misma categoría de acontecimiento narrativo.²⁷ Dicho de otro modo, la evolución del papel concedido al lector en el paso del siglo XVIII al XIX no se deja aprehender bajo la pauta de una simple evolución progresiva, dependiendo del segmento escogido se nos revelará una tendencia o la contraria. Es por ello que, para rehuir el peligro historicista, parece preferible hablar, antes que de evolución, de procesos evolutivos que miden transformaciones delimitadas en el tiempo. Desde esa premisa sí puede afirmarse con rotundidad que la indeterminación de sentido en *Tonka* alcanza un momento extremo respecto a la narrativa del siglo anterior.

El análisis estructural de los cinco relatos nos devuelve por lo tanto tres estadios distintos en el tratamiento del motivo temático como acontecimiento, tres grados en la fijación de un sentido que a su vez reclaman tres emplazamientos del lector en el acto comunicativo que impone el texto. Duplicidad, estabilidad y ambigüedad imprimen distintas modalidades interpretativas en el acercamiento al motivo que afectan a un componente fundamental en la formación del relato moderno. Esta constatación tiene poco de sorprendente y estaba de hecho ya anticipada por el arco temporal que enmarca el horizonte estético de los periodos confrontados. Pero todas las consideraciones hechas hasta el momento al albur del estudio comparativo de los textos se han desarrollado con total independencia de su filiación genérica. Los diversos modos de acercamiento al motivo aquí tratados apelan a una característica

mismo Austin, que puso en circulación el término *speech act*, previno sobre su inadecuación para la obra literaria.

²⁷ Y al contrario, se ha podido señalar a propósito de las *Unterhaltungen*, que una situación de inestabilidad como la que resulta de la revolución francesa se traduce en una clara desestabilización de sentido (Jürgen Söring, *Die Verwirrung und das Wunderbare in Goethes Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*, Zeitschrift für deutsche Philologie, num 100, 1981, pp. 544-559).

semántico-pragmática del discurso, la determinación de sentido.²⁸ Se trata de un componente textual del que, como bien sabemos, no puede deducirse ningún rasgo concluyente para la definición de un género literario.²⁹ ¿Pero quiere ello decir que la circunstancia de que todos estos relatos hayan sido adscritos al género *Novelle* carece de toda relevancia para su estudio comparado? ¿Su común designación con un mismo término genérico no aporta ni complementa nada a lo deducido de su análisis estructural conjunto? Para comprobarlo volveremos a repasar en cada uno de ellos la proyección del modelo ideal en el que se sustenta la denominación genérica.

3. Variantes históricas del modelo genérico

La adscripción de un relato al género *Novelle* pasa ineludiblemente por su inmediata asociación al modelo ideal en el que recae el referente del concepto genérico. La aplicación del término "Novelle" a un texto produce automáticamente su orientación hacia el modelo genérico y así ha tenido que suceder también en el caso de las seis narraciones aquí examinadas. Recapitularemos las distintas proyecciones del modelo ideal atendiendo a los dos componentes fundamentales en los que se basa su definición, el suceso inaudito y la estructura de reconocimiento que fijan el *Wendepunkt* y la *Pointe*. El primero da cuenta de las dimensiones semántica y pragmática del modelo, el segundo corresponde a su dimensión sintáctica. Aunque no existe en principio un límite definido para la adscripción de estos componentes a un relato, su reflejo será necesariamente más claro en aquellos textos como *La fuerza de la sangre* que, por su sintonía con el modelo ideal, han merecido la consideración de ejemplares.

²⁸ De forma semejante separa tajantemente Robert Scholes los "géneros" como manifestaciones históricas de los "modos" como propiedades del discurso y explica sólo a partir de estos últimos la evolución de la narrativa en el siglo XX (Robert Scholes, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, op. cit., pp. 195-196).

²⁹ Schaeffer distingue los modos de enunciación adoptados por el discurso y la genericidad del texto incidiendo en su necesidad: "La elección de una modalidad de enunciación es condición previa de todo texto, y éste, a su vez, no tiene ningún influjo sobre el *cariz* de la modalidad de enunciación elegida: la determinación es de sentido único, lo que permite decir, en particular, que tal o cual texto pertenece a una determinada modalidad de enunciación. Por el contrario, en el caso del componente genérico, podemos decir que todo texto modifica *su* género" (Jean-Marie Schaeffer, "Del texto al género", op. cit, p. 172). Esta definición necesita sin embargo ser matizada en lo que respecta a los géneros analógicos, en los que el texto como tal no contribuye a la transformación del género porque éste remite a una construcción ideal inalterable.

3. 1. *Variantes del suceso inaudito*

Por suceso "inaudito" hemos entendido cualquier forma de manifestación que suponga una alteración de las leyes causales previamente asumidas por el texto. No entraremos aquí en la espinosa cuestión (largamente tratada por la denominada teoría de la ficción³⁰) de hasta qué punto esas leyes toman como referente las que rigen el mundo de la experiencia o por el contrario surgen del "mundo" generado por el mismo relato. Lo cierto es que en cada caso la narración ofrece una pauta explicativa distinta para el suceso inesperado, incluso cuando el fenómeno permanece sin aclarar el origen de la incógnita viene apuntado por su forma de manifestación. En el texto ejemplar de Cervantes el suceso inaudito se resume en la alambicada peripecia que hace caer primer a Leocadia en el pozo de la deshonra y a Rodolfo en la sima del pecado para luego permitir la salvación de ambos. El narrador no deja lugar a dudas acerca de que la causa que ha permitido este devenir inaudito es la gracia divina. Su voluntad termina haciéndose presente en el mundo de los personajes aunque tenga que asumir designios no siempre transparentes. El accidente de Luisico, que tan cerca está de producir su muerte, es el detonante que permite el encuentro de Leocadia con la familia de Rodolfo. Pero no sólo este acontecimiento aparentemente casual, sino también los difíciles lances que deben afrontar los personajes han sido dispuestos por una voluntad superior con la finalidad de terminar hacer valiendo su designio. En el relato de Cervantes lo sorprendente e incluso lo catastrófico acomete a los personajes sin derrumbarles porque se mantiene la fe en que el poder que está detrás de lo sucedido permitirá su postrera restauración. El suceso es por lo tanto sólo "inaudito" en la medida en que los relatos son "ejemplares", es decir, entendiendo lo inaudito como situación fabulosa o anómala en que es colocado un personaje para hacer resaltar tanto su valía como la magnificencia del poder que lo ha protegido.³¹

³⁰ Ver al respecto Lubomir Dolezel, *Teorías de la ficción literaria*, Arco, Madrid, 2003, Tomás Albadalejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986 y *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992. Además existen también intentos de vincular directamente la noción de género a la función referencial del texto recurriendo a una esencialización de los géneros literarios como actitudes antropológicas (Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1995).

³¹ En sintonía con la interpretación de Casaldueiro (*Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, op. cit., p. 77).

En la Novelle de Kleist el carácter inaudito del suceso remite a una fuerza irreductible a cualquier principio explicativo e ingobernable para cualquier principio predictivo, el azar. La alteración del orden inicial conduce a una cancelación de los valores tanto lógicos como morales que aboca al sujeto a la perplejidad y la impotencia. El azar irrumpe en el relato como una fuerza que trastoca el cómodo emplazamiento del espectador mediante la sorda evidencia de los hechos: el ángel salvador de la marquesa es a la vez su demonio destructor, su embarazo es prueba al mismo tiempo de su culpa y de su inocencia. Sólo un inaudito encadenamiento de fenómenos puede haber conducido a la situación inaudita que abre el relato: una respetable aristócrata hace público el anuncio de que busca al padre de su hijo sin conocer su identidad. Para el entorno más inmediato de la marquesa, el azar sólo es controlable sometiéndolo a la inmediata pauta explicativa que impone la experiencia, lo que equivale a considerar que la marquesa miente y es culpable. Cuando averigüen lo verdaderamente ocurrido intentarán sobreponerse nuevamente al abismo de lo inexplicable mediante una solución que concilie la vertiginosa oscuridad del acontecer inmotivado con el orden superficial en el que todos los fenómenos están reglados. Lo artificioso de esta solución se pone de manifiesto en la imposibilidad para la marquesa de salvar la brecha entre el orden explicativo que su conciencia exige y el desorden que le devuelve su entorno.

El suceso inaudito de Hoffmann tiene claramente su origen en lo fantástico. La posibilidad de alterar las leyes lógicas y empíricas adquiere pleno protagonismo en el relato, de modo que el suceso inaudito imprime desde su aparición la doble posibilidad de su naturaleza convencional o extraordinaria. El relato de Hoffmann es el único de los examinados en el que el suceso inaudito está realmente ligado a la anomalía lógica que supone un embarazo espontáneo. La circunstancia de que el embarazo se deba a un enlace psíquico no pasa nunca de mera posibilidad, pero tampoco llega a descartarse de forma definitiva. Lo fantástico, en la conocida acepción que le atribuye Todorov, radica en la tensión generada entre ambas opciones interpretativas. El enlace psíquico entre Leocadia y su amado pertenecería al orden de sucesos que contravienen el orden lógico y natural de los acontecimientos, es una afrenta al sistema de convenciones en el que se apoya el círculo inmediato de Hermenegilda, que reacciona con idéntica hostilidad que el de la marquesa. El gesto de fe que permite en el relato

de Kleist la recomposición del vínculo roto entre la conciencia y su entorno se frustra aquí por la locura de Hermenegilda. La locura, como estado extremo en la escisión entre el sujeto y su realidad inmediata, supone la consolidación de un mundo en el que los principios elementales del sentido común y la experiencia son anulados. Como síntoma patológico, la locura impide toda forma de intercambio armonizador entre el mundo de los fenómenos sensibles y el sólo inducido por la conciencia. Pero, como emancipación de las influencias ambientales, la locura simboliza la libertad imaginativa y creativa en estado puro. La única manera de superar este "dualismo crónico" sería demostrar que lo concebido en el delirio mental es también explicable de acuerdo con las leyes naturales que rigen el mundo de la experiencia. Tal demostración es sin embargo hurtada una y otra vez, no sólo en esta, sino en la gran mayoría de las narraciones de Hoffmann. Sin embargo, la posibilidad de que esa demostración llegue a producirse en un incierto futuro no sólo se mantiene, sino que es estimulada, y es esa expectativa lo que genera el particular efecto de lo fantástico propiciando el permanente enfrentamiento entre la explicación natural y la sobrenatural. Lo inaudito en Hoffmann es el producto de una duda ontológica sobre el fundamento de lo real.

El tema de *Lebensmagie* es la búsqueda del camino que conduce al descubrimiento de lo extraordinario. Lo extraordinario es entendido en este caso como "la magia de la vida" y esa magia termina remitiendo a una concepción idílica de la naturaleza para la que lo extraordinario se encuentra precisamente en lo más cotidiano y habitual. La apariencia fantástica de la naturaleza en sus variadas manifestaciones conduce al hombre a la confusión y el extravío. Los hechos insólitos que padecen los protagonistas son también sometidos a la luz de lo mágico-desconcertante, desde el incidente inicial en el que Emil cree ser interpelado por un árbol hasta su siniestra ceremonia nupcial, pasando evidentemente por su encuentro sexual insomne con Rosalinde, todos los sucesos revelan la inesperada manifestación de lo extraordinario. Es esa prolijidad de lo mágico en contraste con la gris monotonía de la vida burguesa lo que puede arrastrar al individuo a una búsqueda imprudente de lo mágico ignorando los preceptos más elementales de la vida social. La Novelle termina dejando claro que sólo acierta en esa búsqueda quien limita a su indagación de lo mágico al ciclo cotidiano de la naturaleza y a la esfera individual de lo que le es más próximo, el

prodigio se revela en lo aparentemente insignificante. Este planteamiento deja traslucir una concepción idílica de la naturaleza de origen panteísta en la que se remunera a quien respeta su puesto en el conjunto de la creación y se castiga a quien lo transgrede.

No está tampoco exenta *Maria* de un considerable componente idílico en su visión de la naturaleza, pero dándolo de tal manera por supuesto que no puede localizarse en él el principio de lo inaudito. El relato apunta como vimos al necesario esclarecimiento de cuanto en un primer momento parece oculto o indescifrable, el obstáculo y la incertidumbre son sólo parte de un diseño más amplio en el que la visión de conjunto termina revelándose en su plenitud unitaria. La determinación rige pues todas las partes de la narración, que antes o después acabarán mostrando su función en el todo orgánico de la trama. Así entendida, la causalidad del relato parece marginar lo inaudito al papel de simple accidente que estimula la tensión narrativa. Pero la *Novelle* de Ludwig respeta un ámbito en el que sí recibe plena carta de autoridad la celebración de lo extraordinario, el arte. El acto pasivo de la contemplación estética, en el que emerge la unidad profunda que subyace a la naturaleza, se hace activo gracias al inesperado protagonismo que adquiere en la resolución de la trama. La instantánea correspondencia entre el espacio idealizado del arte y el de la naturaleza permite imponer sobre la aparente fragmentación de la realidad la perspectiva unitaria que concede la mirada estética y constituye por ello el verdadero suceso inaudito de la *Novelle*. En el arte, entendido como el terreno privilegiado en el que el encuentro de idea y naturaleza se hace visible, localiza el relato de Ludwig el origen de lo inaudito.

Es evidente que para Musil no sólo ha perdido validez una concepción determinista de la naturaleza en la que todo acontecimiento esté fijado a un sentido unívoco, sino que incluso el ámbito definido del acontecimiento como tal ha dejado de tener un límite definido. La distancia entre lo que acontece en el entorno sensorial de los acontecimientos fácticos y en el psicológico de las impresiones subjetivas no presenta ni la nítida correspondencia que trasluce en la *Novelle* de Ludwig ni la oposición excluyente que manifiesta en Hoffmann. Esa distancia ha dejado en realidad de ser relevante para la correcta comprensión y estructuración de la trama. Así pues, lo inaudito ya no puede ser entendido como hecho que sale al encuentro del individuo para quebrar el horizonte de su relación con un entorno, dado que la misma oposición

entre individuo y entorno ya no sirve para representar el conflicto generado por lo inesperado. Es cierto que el protagonista se encuentra ante el dilema de seguir su inclinación personal creyendo contra toda evidencia a Tonka o ceder a la necesidad de una explicación lógica amparada tanto por su medio social como por su instinto científico. Pero en su forma de presentar el dilema el relato relativiza su trascendencia. A medida que el protagonista se deja arrastrar por la fascinación de Tonka sin ser sin embargo capaz de dar el paso final hacia su plena aceptación, la *Novelle* asume su conciencia como campo de resolución para la historia. Los pensamientos, recuerdos y sueños del personaje pasan al primer plano del relato superponiéndose a las circunstancias que atraviesa. Así como los sucesos pierden su entidad de acontecimiento para presentarse en la forma de vivencias o impresiones, lo inaudito también ve radicalmente transfigurada su representación. Para el protagonista lo relevante ya no es tanto la figura de Tonka como el significado transgresor que posee para él su persona. Tonka encarna principios y creencias que han sido reprimidos por el protagonista durante toda su vida y de los que ahora toma conciencia gracias a su encuentro con la mujer. Lo que provoca una conmoción en su estado de ánimo y una crisis que pone en jaque toda su formación no tiene su origen ni en el fenómeno escandaloso del embarazo ni en la (momentánea) ruptura con su entorno social, es de su memoria de donde procede la irrupción de lo inesperado. En *Tonka* el suceso inaudito se origina en la conciencia,

El azar (Kleist), lo fantástico (Hoffmann), el idilio (Mundt), el arte (Ludwig) y la conciencia (Musil) son pues los cinco ámbitos de procedencia para el suceso inaudito y las cinco superficies en que se refleja este componente del modelo ideal. Se observará que lo inaudito no va siempre ligado al motivo temático compartido por los textos. Lo "inaudito" es una categoría que remite al espacio en el que cada *Novelle* reconoce el surgimiento de lo inesperado, es decir, la ruptura del orden previamente aceptado por el relato. El "suceso" es la concreta manifestación de esa categoría, cuya cercanía al motivo del embarazo inconsciente varía en cada caso. El número de ámbitos en los que la *Novelle* puede ver refractado el suceso inaudito es indefinido, tan amplio en cualquier caso como el de los espacios imaginarios recorridos por la narrativa alemana moderna.

3. 2. *Variantes del reconocimiento*

El análisis individual de las narraciones nos ofreció la oportunidad de localizar en cada Novelle los puntos sobre los que reflejar los principales componentes estructurales del modelo ideal, es decir, el *Wendepunkt* y la *Pointe*. A la hora de seleccionar los puntos más idóneos para la refracción de estos elementos se tuvo en cuenta su inevitable asociación a los dos recursos más tipificados de la estructura dramática desde la poética aristotélica, la peripecia y la anagnórisis. La *Pointe* se equipara así al momento de descubrimiento que acompaña a la resolución de la historia y el *Wendepunkt* es localizable retrospectivamente como el punto de inflexión en que se apunta ya a esa solución. La estructura de reconocimiento fue formulada para todos los casos teniendo siempre en cuenta la distancia que exige la aplicación, cuando no implantación, de una estructura abstracta sin nexos probados de influencia en la concepción del texto. La excepción a este respecto la ofrece el relato ejemplar de Cervantes, única narración en la que peripecia y reconocimiento sí poseen una probada relevancia para el horizonte autorial. En todos los demás casos estaríamos hablando exclusivamente de la proyección de una estructura virtual sobre el texto, fundamentada en el origen histórico de los componentes que inspiran esa estructura.

La estructura de reconocimiento no es un elemento más que acompaña al suceso inaudito en la composición del modelo ideal, sino que, de acuerdo con la acepción del modelo aquí propuesta, ambos elementos conforman una totalidad unitaria. En consecuencia, el reflejo del suceso inaudito repercute en el de la estructura de reconocimiento y viceversa; el modelo ideal debe ser proyectado sobre cada texto de forma homogénea. Por ello, no podremos entender cómo se concreta en los relatos la estructura del reconocimiento prescindiendo del suceso inaudito y del ámbito particular en que se origina éste en cada caso. En *La fuerza de la sangre* la anagnórisis propicia la restauración del orden inicial gracias a la mediación de la gracia divina. Lo reconocido a través de la trama no es otra cosa que esa voluntad divina, una voluntad trascendente que permite el sobrevenimiento del desastre sólo para apuntar a una finalidad más alta. La anagnórisis explicita ese designio superior, descubre el plan divino que organiza el conjunto de la trama y se manifiesta en los encuentros y desencuentros de los personajes.

En consonancia con la pauta interpretativa más extendida, localizamos el *Wendepunkt* de *Die Marquise von O...* en el gesto de afirmación de la marquesa cuando abandona el hogar paterno con sus hijos y la *Pointe* en la aparición final del Graf para reconocer su paternidad. Ambos momentos marcan primero el punto de inflexión central de la trama y segundo el giro final que la resuelve. El suceso inaudito en el relato de Kleist procede de la irrupción del azar y es el azar, entendido como el abismo elemental que se resiste a toda medida y comprensión, lo que descubre la marquesa cuando reconoce en el padre de su hijo al conde. También aquí el principio que provoca la irrupción de lo inaudito es el que termina siendo descubierto por la anagnórisis. Si el salvador de la marquesa puede ser también su verdugo el mundo ha perdido todo valor fiable en la distinción de sus extremos, del bien y el mal, pero también de lo probable y lo improbable. El sistema de convenciones en el que descansa cualquier juicio pierde todo fundamento si aquel que surgió revestido de un aura beatífica es el culpable del peor pecado. La total disociación entre fenómeno y sentido, entre apariencia y valor, conduce a la bancarrota de la razón y al reconocimiento de que, tras las más sólidas y elementales convicciones, se oculta un vacío en el que naufraga el espíritu. Todo eso es constatado por la marquesa cuando ve entrar en el salón de su casa al conde para confesar su falta, lo que el reconocimiento pone al descubierto en la Novelle de Kleist es la evidencia del azar como único principio constante que impulsa las acciones humanas. Al mismo tiempo se demuestra cómo la estructura de reconocimiento se abre al sentido más profundo del relato desautorizando su solución provisional y artificiosa. Si el *Wendepunkt* marca el instante en que la marquesa se alza sobre el caos que la rodea para seguir un principio de orden autónomo, la *Pointe* supone el fracaso irremediable de ese intento heroico.

La Novelle de Hoffmann tampoco deja dudas acerca de cual es objeto reconocido por la anagnórisis. Tanto el *Wendepunkt* como la *Pointe* de *Das Gelübde* están circunscritos al proceso de suplantación protagonizado por Xaver. Recordemos que el *Wendepunkt* fue emplazado en el momento en que Hermenegilda confunde por vez primera a éste con su amado, el malentendido marca el giro de la trama hacia la definitiva sustitución física del original por el doble. La estructura de reconocimiento se solapa en este relato con el tema del doble, cuando Hermenegilda cree reconocer en

Xaver a su amado se propicia la usurpación de identidad del segundo por el primero y la historia inicia su inevitable deriva hacia el momento culminante del encuentro sexual. La suplantación termina abruptamente con la *Pointe*, cuando Xaver confiesa su falta y se desmorona la creencia en una hipótesis sobrenatural. Si en *Die Marquise von O...* el desenmascaramiento del Graf suponía el descubrimiento del vacío impenetrable que gobierna las acciones humanas, el reconocimiento de Xaver implica la constatación de un principio demoníaco que conspira para perder a los hombres. Aunque el relato no termina de aclarar si la hipótesis sobrenatural del enlace psíquico es sólo fruto del delirio de Hermenegilda, el elemento fantástico acaba encontrando su último reducto en la confirmación de una potencia maligna que arrastra a los hombres hasta la perdición.

El objeto reconocido por la anagnórisis en *Lebensmagie* se identifica también con el ámbito de procedencia del suceso inaudito. La estructura de reconocimiento se desprende de la importancia que recibe la idea como elemento organizador del relato. La idea central de la Novelle es la búsqueda de lo mágico-extraordinario en la vida, búsqueda que conduce a menudo a los hombres por caminos equivocados al extravío. La ausencia en el relato de una trama unitaria dificulta el emplazamiento del *Wendepunkt*, pero en virtud de la importancia concedida a la idea en la organización del relato, el lugar que mejor refleja este componente del modelo ideal es el encuentro con Rosalinde, encuentro que implica la aparición del amor en la vida del protagonista. Pues es el amor, como no deja de repetirse en el relato, la vía más inmediata y auténtica para la consecución de lo mágico. Tras este primer descubrimiento son muchos sin embargo los errores y traspiés cometidos por Emil y sólo en el desenlace de la narración vuelve a manifestarse la auténtica magia de la vida a través de la *Pointe*. Cuando Emil reconoce en los rasgos de su hijo los suyos propios el prodigio queda verificado en lo más cercano y habitual, el ciclo inalterable de la naturaleza. Es por lo tanto a la naturaleza, en esta celebrada visión idílica, a lo que se abre el reconocimiento en la Novelle.

En la Novelle de Ludwig lo inaudito se origina de la experiencia artística, es la contemplación estética lo que propicia la irrupción de lo excepcional. Pero también la estructura de reconocimiento encuentra una completa correspondencia en la

realización de la experiencia estética. La conmoción sufrida por Eiserner cuando ve transfigurada en estampa real una imagen pictórica coincide con la *Pointe* que proporciona a la historia su giro definitivo. Eiserner reconoce simultáneamente en la mujer que tienen delante a Marie y a la modelo del cuadro, y es en la coincidencia de ambos reconocimientos donde se da la apertura de la anagnórisis hacia su ámbito particular. Lo descubierto por el reconocimiento a través del arte no es otra cosa que la unidad profunda que subyace a la naturaleza y que el autor pretende aprehender mediante el concepto de la idea. Bajo la aparente fragmentación del mundo natural la obra de arte descubre el fundamento ideal que dota de unidad a todo lo existente. Esta circunstancia nos hizo considerar el cuadro como una suerte de ventana que desde la superficie de los hechos se abre a la unidad profunda de la idea. El relato se desarrolla pues como la progresiva muestra de una totalidad unitaria tras la aparente fragmentación de lo natural, y el *Wendepunkt* encuentra su oportuna refracción en el momento en que esa unidad manifiesta por vez primera su posibilidad de realización, esto es, en el encuentro de Marie con Johannes. A partir de este giro argumental (y coincidiendo con la creciente aparición de motivos bíblicos en la narración) la *Novelle* evoluciona hacia la recomposición de una realidad aparentemente descompuesta en un progreso que culmina con la anagnórisis final. La obra de arte es el terreno privilegiado para explicitar la síntesis de idea y naturaleza, y la idea es lo reconocido en el relato por la experiencia estética y la *Pointe*.

De igual modo que en *Tonka* lo inaudito se circunscribe a un ámbito de la conciencia que eclipsa el discurrir del relato e impide el seguimiento de una trama estructurada en acontecimientos, también la estructura de reconocimiento debe ser remitida a un nivel particular en el que los hechos ya no tienen preeminencia sobre su percepción individual. El punto más pertinente para la refracción del *Wendepunkt* se localizaría en el momento que marca la ruptura entre el protagonista y su entorno. A partir de ese instante se acelera un proceso de ensimismamiento que termina de emplazar los recuerdos y percepciones del protagonista como única marca referencial del relato. Lo relevante ya no es la forma de equilibrio que su persona sea capaz de adoptar ante unas circunstancias externas, sino la imagen que se forma en su propia conciencia de ese conflicto. Tampoco la anagnórisis es entendible como un descubrimiento de lo inaudito en el orden habitual de los sucesos, pues es en la misma esfera de la

conciencia donde se debe producir el reconocimiento. Lo inaudito no se deduce de la peripecia personal que representa la aventura con Tonka, sino de aquello que la mujer estimula y despierta en el interior del protagonista. Definir cual es el objeto apuntado en este caso por el reconocimiento resulta tanto más complejo por cuanto su autor hizo de la indeterminación de ese objeto uno de sus temas más recurrentes. El *andere Zustand* asalta instantáneamente al protagonista al final del relato y le hace comprender por un sólo segundo lo que ha significado para él su vivencia con Tonka, pero el relato oculta deliberadamente el contenido de ese momento epifánico, lo experimentado por el *andere Zustand* no se deja verbalizar, apunta a la alteridad absoluta, al contacto inmediato e inesperado de la conciencia con otra visión de la realidad que anula las tradicionales categorías lógicas. Por una parte los recuerdos y sensaciones activados en el protagonista nos permiten inferir que lo que se le revela con Tonka es algo que en realidad le ha acompañado desde su infancia pero que ha sabido negar o mantener reprimido. Fue eso lo que nos llevó a hablar antes que de "reconocimiento" de "autorreconocimiento" en el desenlace de la Novelle. Por otra parte lo descubierto supone la ruptura con todo lo conocido y familiar, razón por la que su preservación resulta imposible. En *Der Mann ohne Eigenschaften* el *andere Zustand* es caracterizado también como lo más propio y lo más ajeno, lo más inmediato y lo más inaccesible. Lo que en realidad es reconocido a través del *andere Zustand* es la precariedad de las categorías psicológicas tradicionales y su oposición entre "sujeto" y "mundo". Debido a este hecho *Tonka* lleva la estructura de reconocimiento a un caso límite de realización. A efectos prácticos recurriremos al término acuñado por Musil al afirmar que es el *andere Zustand* lo descubierto por el reconocimiento en la Novelle.

A los cinco ámbitos de lo inaudito que son el azar, lo fantástico, el idilio, el arte y la conciencia corresponden las cinco entidades descubiertas por la estructura de reconocimiento: el vacío, lo demoníaco, la naturaleza, la idea y el *andere Zustand*. Obsérvese que se trata de denominaciones más o menos felices pero en cualquier caso directamente extraídas de cada texto en su horizonte autorial, y no de categorías abstractas aplicadas a posteriori sobre los mismos. Nadie puede negar la presencia de lo demoníaco en Hoffmann, de lo idílico en Mundt ni, desde luego, del *andere Zustand* en Musil, son estos elementos constatados desde antiguo por la crítica y que han

ostentado una presencia demostrada en el horizonte autorial de cada texto. Pues bien, estos cinco elementos inmanentes proporcionan las marcas textuales en las que se refleja la estructura del reconocimiento y con ella los componentes centrales del *Wendepunkt* y la *Pointe*. En ellas obtiene el modelo ideal un perfecto acomodo, una zona privilegiada para la refracción de su estructura, y ello no como resultado de un ejercicio de prestidigitación terminológica, sino en base a las dos características principales que definen los componentes del modelo ideal: su indefinición, que les permite acoplarse a un número indeterminado de variantes textuales, y su inspiración histórica, que los hace particularmente viables en textos procedentes de un periodo temporal concreto. Estas dos circunstancias permiten que el modelo encuentre una exacta correspondencia en cada texto individual y que al mismo tiempo esa correspondencia se manifieste cada vez a través de nuevas variantes.

3. 3. *El modelo ideal de la Novelle y la narrativa alemana del siglo XIX*

Veamos cómo se verifica la proyección del modelo ideal en algunos célebres relatos de la narrativa alemana tradicionalmente denominados "Novelle". Su consideración como ejemplares genéricos de pleno derecho viene respaldada por el hecho de que todos ellos merecieron un lugar en la clásica monografía de Benno von Wiese. Sabemos que es el emplazamiento del relato respecto al modelo ideal lo que provoca su inclusión en el género, y ello aunque el criterio genérico del que parte Wiese no se ajusta con demasiada exactitud a nuestra definición del modelo ideal.³² Por pertenecer a periodos del siglo XIX bien diferenciados estos relatos nos ofrecen un ejemplo de las variaciones que puede asumir el modelo en su refracción. *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* de Schiller abre tradicionalmente junto a las *Unterhaltungen* de Goethe cualquier panorámica histórica del género. Se trata de un relato muy marcado por el modelo de la *moralische Erzählung* del siglo XVIII, que no obstante sobrepasa ampliamente su referente apuntando a un nuevo horizonte narrativo. El relato refiere la carrera criminal de un hombre al que las circunstancias sociales empujan contra su voluntad a una creciente espiral delictiva hasta convertirse en asesino y jefe de una

³² Recordemos que para Benno von Wiese la esencia de lo *novellenhaft* radicaría en la dimensión simbólica de la estructura narrativa, lo que le permite relacionar los relatos más heterogéneos hasta reducir al mínimo la base descriptiva del género (Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, op. cit., pp. 21-22).

banda de ladrones. Arrepentido, terminará entregándose a las autoridades tras fracasar su intento de saldar sus culpas sirviendo al estado. El suceso inaudito se origina por una incongruencia entre legalidad y moralidad, el orden que sanciona al protagonista no obedece a la misma justicia que la moral del individuo. El relato alcanza su *Wendepunkt* cuando, tras haber abandonado definitivamente el lugar que le impone su orden social, el protagonista reconoce su necesidad de ser redimido por ese mismo orden. La *Pointe* corresponde a su confesión, momento en que se revela una dignidad no reconocida por el mundo que le condena. Lo inaudito tiene aquí su ámbito de realización en la condición del hombre.

En *Peter Schlemihls wunderbare Geschichte* Adelbert von Chamisso cuenta también la historia de un marginado social, en este caso el protagonista vende su sombra al diablo y se ve así condenado a una existencia furtiva. Incapaz de conseguir la aceptación de los hombres, Schlemihl terminará encontrando su lugar en el mundo como explorador gracias a la adquisición de unas botas de siete leguas. Si el *Wendepunkt* implica la pérdida de la identidad por parte del protagonista (y el comienzo de su búsqueda desesperada), la *Pointe* acompaña a la obtención de una nueva identidad tras haber renunciado el protagonista a una existencia convencional. Pese a la naturaleza sobrenatural del acontecimiento referido, lo inaudito no se origina en lo fantástico, sino en lo alegórico y en efecto la *Pointe* no hace sino confirmar la lectura alegórica del suceso fabuloso. La sombra equivale a la identidad social del individuo, al que se le presenta la oportunidad de vivir con sombra entre los hombres o despojado de ella al margen de la sociedad. Por otra parte la intención alegórica del relato es clara desde su inicio, por lo que no es el incidente fabuloso lo que provoca en el lector la inquietud acerca de su explicación, sino el dilema de si conseguirá el protagonista recuperar la identidad perdida.

De particular interés es la proyección del modelo ideal sobre un texto como *Aus dem Leben eines Taugenichts* de Joseph von Eichendorff precisamente porque sus rasgos temático-formales parecen ser en principio reacios a refractarlo. Ni se apoya la narración en una trama estructurada en la que destacar los momentos de inflexión y resolución, ni sobresale del conjunto un suceso central que marque el desarrollo de la historia. Por el contrario la Novelle se demora en la simple recreación de la estampa

presente, relegando el hilo argumental a un segundo o tercer plano. Es evidente, sin embargo, que el modelo ideal no aspira a ser refractado por la totalidad de las marcas discursivas, que puede serlo incluso en un grado ínfimo e intrascendente. La *Novelle* cuanta las andanzas itinerante de un músico ocioso y vagabundo. Concluye el relato cuando el afán de su búsqueda amorosa se concreta al reconocer la verdadera identidad de la mujer que persigue. Siendo esta la *Pointe*, el *Wendepunkt* sólo puede situarse en la aparición de la misma mujer, que marca el punto focal al que, con todos sus meandros y bifurcaciones, se orienta la búsqueda del protagonista. Con razón se sostendrá que esta anécdota, la única que atraviesa el relato en su totalidad, tiene no obstante un peso nimio en su evaluación global. Más importante no obstante es constatar cómo el reconocimiento de la mujer viene a confirmar la naturaleza mágico-fabulosa de la causalidad que rige el relato y que tanto tiene que ver con el cuento de hadas. La *Pointe* sirve para reconocer cómo la atmósfera idílica que envuelve la narración tiene su origen en el cuento. En este sentido la naturaleza de lo inaudito se acerca notablemente a la de Cervantes, ya que sin presentarse suceso alguno que violente las leyes de la naturaleza, el devenir del relato se ciñe a la lógica maravillosa del cuento.

La *Novelle Die Judenbuche* de Annette von Dröste-Hülshoff es conocida sobre todo por la distancia épica que imprime a su anécdota, que una vez más atañe a un hecho delictivo. El árbol al que alude el título es escenario de un asesinato que queda impune. El culpable terminará sin embargo recibiendo su castigo cuando se ahorque del mismo árbol después de ser acusado de otro crimen que no ha cometido. La *Pointe* viene así a revelar el cumplimiento de una justicia más penetrante que la humana. Además, al descubrir la culpa que había permanecido oculta, emplaza automáticamente el asesinato como el *Wendepunkt* de la *Novelle*. La *Novelle* de Dröste-Hülshoff demuestra cómo la proyección del modelo ideal debe ser retrospectiva, partiendo del desenlace para descubrir tanto la estructura del reconocimiento como el objeto descubierto por la misma. El suceso inaudito se origina en este caso de la fatalidad y la fatalidad es también lo descubierto por la inscripción del árbol cuando al final del relato es traducida.

Mozart auf der Reise nach Prag de Eduard Mörike es una muestra ejemplar de

Künstlernovelle, el relato se centra en un episodio anecdótico en la biografía de Mozart (su paso casual por la casa de una familia aristócrata durante un viaje a Praga) con la voluntad de proyectar su sentido sobre la vida del artista en su totalidad. El tópico de la unión indisoluble entre creación artística y muerte recorre todo el relato, pero sólo se hace explícita en la *Pointe* del final, cuando una de las anfitrionas, que ha podido presenciar el proceso creativo del *Don Juan*, presiente como necesario y cercano el fin del músico. El *Wendepunkt* debe buscarse en la escena en que Mozart arranca inconscientemente un fruto del huerto familiar. Sólo con posterioridad el lector conocerá que en ese instante Mozart se ve asaltado por un recuerdo del que partirá la inspiración para su próxima obra. En el recuerdo anida sin embargo ya en clave simbólica la asociación que sólo se hace explícita con la *Pointe*. Lo inaudito de la *Novelle* tiene su origen, como ocurre en *Maria*, en la experiencia estética, pero la imagen que ésta descubre no es, como en el relato de Ludwig, la síntesis conciliadora de la idea, sino la problemática coexistencia de creación y muerte. Es un mérito particular y reconocido de esta narración el que esa coexistencia no se reduzca a su vertiente trágica.

En *Kleider machen Leute* Gottfried Keller lleva al virtuosismo el tema de la oposición entre esencia y apariencia recurriendo a su más preciada arma, la ironía. La *Novelle* cuenta la historia de un sastre que, debido a su aspecto extravagante y a una azarosa concurrencia de circunstancias, es confundido con un aristócrata polaco por los habitantes de un pueblo, razón por la que decide establecerse allí hasta que el engaño termina siendo descubierto. La intercesión de la mujer que ama impide no obstante un desenlace fatal y la pareja podrá instalarse en el pueblo y llevar una convencional existencia burguesa. La ironía que depara el final de la *Novelle* y descubre la *Pointe* consiste en que el protagonista termina adoptando una existencia acorde con la que permitía adivinar su aspecto inicial y que, en efecto, sea finalmente el hábito el que hace al monje. Esta constatación estaría ya anunciada desde el *Wendepunkt*, cuando el protagonista opta por aprovechar la confusión de que ha sido objeto y quedarse en el pueblo para vivir como alguien que no es. El suceso inaudito resulta aquí de un equívoco generado por las consideraciones sociales y la propensión a juzgar sólo partiendo del aspecto externo, y la ironía es el medio que permite poner al descubierto el desajuste que se oculta tras esta paradoja.

Bahnwärther Thiel de Gerhart Hauptmann descubre las posibilidades del modelo refractado por la estética naturalista. La Novelle refiere la progresiva manifestación de una conducta enajenada. Bahnwärther Thiel es un vigilante de tren que lleva una existencia apacible, después de que su hijo sea atropellado por un tren terminará asesinando a su mujer y a su hijastro. Aunque la progresiva anomalía en el comportamiento de Thiel puede constatarse a lo largo de todo el relato, sólo con la sangrienta *Pointe* final se descubre cómo la irrupción de la locura estaba ya preparada y anticipada por todos los rasgos ambientales que conforman su entorno. El *Wendepunkt* que orienta ya fatalmente la conducta del protagonista al fatal desenlace se localiza en un sueño en el que Thiel ve a su primera mujer haciéndole señas desde el tren. El recuerdo del sueño reaparece como leit-motiv obsesivo en el relato hasta que acaba imponiendo en la mente del protagonista la idea del crimen. El suceso inaudito de Hauptmann se presenta en la forma de anomalía psicológica, pero al revelar lo inaudito como resultado de un determinismo inapelable, la Novelle cuestiona en cierto modo su carácter excepcional.

En *Reitergeschichte* de Hugo von Hoffmansthal se pone en evidencia cómo la refracción del modelo ideal comienza a perder ya su pertinencia en la literatura finisecular. La ausencia en este relato de una trama definida por la unidad causal y de unos personajes dotados de verosimilitud psicológica fuerza una especial adecuación del relato al modelo tal y como vimos que también sucedería en *Tonka*. La Novelle se limita a relatar la ejecución de un oficial por su superior tras habersele aparecido la figura de su doble en el transcurso de un combate. La muerte del oficial se proyecta desde la *Pointe* hacia la totalidad del relato iluminando todos y cada uno de sus componentes de modo que, como indica Wiese, la unidad de la narración remite a un sentido poético que prescinde de las relaciones lógicas convencionales. Tampoco el *Wendepunkt* puede entenderse como una inflexión de la trama sin más, la ausencia de conectores causales entre las imágenes que jalonan el relato, obliga a seleccionar entre todas ellas aquellas que remiten al desenlace. Poco antes de morir el oficial recuerda la casa de la mujer que visitara en Milán, secuencia cuya función se escapa en un principio a la comprensión lectora y que sólo finalmente termina revelándose como anticipación de su muerte. El significado de lo "inaudito" se problematiza cuando no

puede inscribirse en una acción lógicamente estructurada, pero la sublimación del sentido poético en el relato confiere al modelo una última posibilidad de refracción.

Definitivamente desdibujada se presenta ya la proyección del modelo ideal en *Hungerkünstler* de Kafka. El texto retrata a modo de estampa la vida de un hombre que ofrece al público sus ayunos como atracción artística. Cuando el empresario para el que trabaja percibe que su éxito disminuye lo vende a un circo, donde termina cayendo en el olvido definitivo y siendo sustituido tras su inanición por una pantera. La dificultad en la refracción del modelo no se deriva en este caso de la supresión de los vínculos causales en la estructura argumental, sino de que incluso la misma noción de "suceso" llega aquí a ser puesta en entredicho. Como suele ocurrir en la escritura de Kafka, la materia narrativa produce la impresión de estar compuesta por una serie de procesos indeterminados, cuanto ocurre lo hace de forma indefinida y sin sugerir la idea de cambio, progreso o transformación. El relato no procede a partir de la transformación, sino de la adición de nuevos elementos que van modulando la imagen transmitida. Resulta evidente que esta variante narrativa se resiste a un planteamiento lineal en el que primen los principios de inflexión y resolución. Pero eso no es todo, es sabido que los textos de Kafka renuncian de antemano a fijar una actitud determinada respecto a la realidad extratextual, así como a emplazar al lector en una determinada actitud hacia la misma. Lo "inaudito" no se origina aquí ni en lo fabuloso ni en lo alegórico o lo casual. Antes bien da la impresión de que todo lo mencionado por el relato puede llegar a adoptar un aspecto inaudito y, a la inversa, de que todo puede ser integrado de acuerdo con una normalidad distinta a la de la experiencia. En el relato de Kafka se ponen en juego estrategias de lectura para las que el modelo ideal de la Novelle deja de ser pertinente. Ello no quiere decir que la proyección del mismo no resulte lícita, no puede dejar de serlo teniendo en cuenta que se trata de una estructura virtual que sólo recibe su función del contexto lectorial. Podría por ejemplo emplazarse la *Pointe* en la sustitución final del artista por la pantera y el *Wendepunkt* en su traslado al circo, único punto que realmente imprime un cambio al relato en su desarrollo y donde en cierto modo adelanta el final del artista. También sería viable formular una de las ilimitadas interpretaciones que ofrece el texto y apoyar en ella la procedencia de lo inaudito. Pero con ello no se mitigaría la sensación de que el esquema ideal pierde indudablemente capacidad para incidir en la estrategia lectora

demandada por el texto. Es importante constatar, a partir del relato de Kafka, cómo la inspiración histórica de los componentes del modelo ideal delimitan su ámbito de proyección. *Aunque por su naturaleza virtual el modelo es susceptible de refractarse en el texto sin que éste tenga que corresponderle con una configuración textual determinada, los componentes del modelo presuponen una modalidad narrativa que privilegie la trama estructurada y la función referencial del texto.*

Pero aunque se haya justificado sobradamente la adecuación del modelo ideal a textos de procedencia y configuración tan heterogénea como los examinados, sigue sin aclararse la utilidad y posible aplicación de este modelo. Es cierto que el camino para que el modelo ideal se reconozca en el texto y el texto en el modelo ha quedado despejado, pero con ello permanecemos en una forma de discurso cerrado por el que los textos individuales remiten a la construcción virtual y la construcción a los textos sin que haya quedado claro el valor ilustrativo de esa correspondencia. La pregunta de si el modelo ideal tiene otra utilidad que la de su simple verificación ha sido en realidad ya tácitamente respondida en el análisis particular de cada relato, para hacer ahora explícita esa respuesta es necesario superponer al estudio comparativo del modelo ideal en su aplicación el análisis conjunto de las formas narrativas descubiertas en los textos y de las pautas evolutivas que estas permiten inferir.

4. La Novelle como modelo interpretativo de la narrativa decimonónica.

El análisis estructural de los relatos examinados terminó constatando que su comparación descubre un fenómeno tan fundamental para la formación del relato moderno como es la determinación de sentido. Partiendo del modo en que el lector es emplazado por cada relato a asumir su papel en el sistema comunicativo derivado del texto distinguimos tres formas de fijar esa determinación; dualismo en Kleist y Hoffmann, estabilidad en Mundt y Ludwig y ambigüedad en Musil. Antes que de tres etapas que jalonan una evolución lineal debe hablarse de tres posiciones adoptadas por la función discursiva destinada a la transmisión y comprensión del texto narrativo. Por otro lado, el estudio conjunto de las variantes experimentadas por el modelo ideal de la Novelle reveló algunas de las posibilidades en las que puede concretarse tanto el

suceso inaudito como el proceso de su resolución. Así, para Kleist, lo inaudito proveniente del caos se evidencia en la irrupción del azar, mientras que para Hoffmann lo demoníaco se manifiesta a través de lo fantástico. Las afinidades que presentan ambas líneas de investigación (la narratológica y la poetológica) no pueden seguir siendo ya pasadas por alto:

1. El suceso inaudito, entendido como la interrupción de un orden estable anticipado por el relato, afecta a un componente semántico-pragmático del texto. Como ya ha sido señalado, el suceso o acontecimiento constituye una unidad elemental para la comprensión de todo relato:³³ "Toute construction diégétique expose deux types de faits réels ou imaginaires: des évènements et des actions".³⁴ Su carácter "inaudito" (la distancia entre la norma y su interrupción, entre lo habitual y lo extraordinario) es una categoría relativa que sólo resulta discernible partiendo del horizonte compartido por lector y texto, esto es, de la "cooperación interpretativa".³⁵

2. También la organización del suceso como trama o intriga es, como dejara ya patente Aristóteles, un factor ineludible en la recepción del texto narrativo.³⁶ La estructura de reconocimiento compuesta de *Wendepunkt* y *Pointe* debe entenderse como calco o desdoblamiento del nudo o secuencia narrativa mínima. Esta estructura fue en un principio caracterizada como componente sintáctico del modelo ideal, pero se ha mostrado que ese reconocimiento es siempre reconocimiento de algo y que ese algo termina identificándose con el ámbito de lo inaudito como detonante que puso en marcha la trama: "Tout récit (...) peut être défini comme une interrogation portant sur

³³ Teun A van Dijk, *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*, op. cit., pp. 242-260. La gramática generativa también ha destacado la relevancia medular del acontecimiento, pero tomándolo como fenómeno de la superficie derivado de las leyes de transformación del texto. Algirdas Julien Greimas, *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1974 y Francesco Casetti, *Introducción a la semiótica*, Fontanella, Barcelona, 1980, pp. 176-196.

³⁴ Según la entrada "Actions / évènements" de Jean-Michel Adam para el *Dictionnaire d'analyse du discours* Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau (eds), Seuil, op. cit., p. 26. Ver también Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Le Préambule, Québec, 1990, pp. 227-294 y Françoise Revaz, *Les Textes d'action*, Diffusion Klincksieck, Université de Metz, 1997, pp. 74-82.

³⁵ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, op. cit., pp. 172-244. Ver su conocido modelo de cooperación textual que incluye el pacto previo sobre la referencialidad que establece el texto con el lector (*Ibidem*, p. 103).

³⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vols. 1 y 2, op. cit., Paul Larivaille, "L'analyse (morpho)logique du récit", *Poétique*, num. 19, pp. 363-388.

les raisons d'agir, sur les degres d'intentionalité...".³⁷

Es en definitiva el modelo ideal en su conjunto el que se solapa al proceso receptivo que afecta a la comprensión del relato. Con la expresión "se solapa" quiere resaltarse que mientras la comprensión del relato es una parte necesaria dentro del sistema comunicativo derivado del texto, el modelo ideal es una construcción abstracta proyectada sobre el mismo. Lo puesto al descubierto en el relato por el modelo ideal atañe en primer lugar a la comprensión de su sentido, a su "cuadro participativo".³⁸ Para determinar el elemento de lo inaudito debe existir un acuerdo previo entre lector y texto sobre el contexto de normalidad que da al suceso su carácter excepcional. También la estructura de reconocimiento, que establece el campo de resolución para lo inaudito, parte de la expectativa en el lector de una tensión entre la normalidad y su interrupción. Por todo ello puede afirmarse que la proyección del modelo ideal de la Novelle en un texto incide en las condiciones que este impone al lector para su interpretación.³⁹ La forma en que lo inaudito debe ser ubicado y reconocido en el texto no hace sino mentar la dirección que debe seguir la atención lectora. En *Das Gelübde* esa atención se ve obligada a mantener dos vías paralelas abiertas sin que una pueda terminar de imponerse sobre la segunda. La escisión de la guía interpretativa no es un simple obstáculo a superar por el esfuerzo interpretativo, sino que forma parte consustancial de las reglas que el relato impone para su transmisión. En *Maria* la garantía de una solución unívoca en la que terminen reencontrándose de forma armónica todos los segmentos del relato se deduce también de la idea como fundamento último de lo inaudito. La importancia concedida a la obra de arte como síntesis de idea y naturaleza, y la correspondencia que se da entre esta concepción estética y la que se realiza en el mismo relato anticipa ya la necesaria estabilización del impulso interpretativo. En *Tonka* lo inaudito proviene de la pura cancelación de sentido que es el *andere Zustand*. El relato es sólo consecuente con esta circunstancia cuando desautoriza de antemano la continuidad de cualquier guía interpretativa, en la

³⁷ *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 26.

³⁸ Según la conocida aportación de Erving Goffman que sin embargo este no aplica estrictamente al texto sino a situaciones comunicativas de tipo social (Erving Goffmann, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania, Philadelphia,, 1981).

³⁹ Y ello gracias a que sus componentes centrales coinciden con elementos medulares en la interpretación del texto narrativo.

permanente apertura de todas ellas se emplaza el correcto acercamiento a su sentido.⁴⁰

En cualquiera de sus variantes proyectadas, el modelo ideal de la Novelle apunta al descubrimiento de las reglas interpretativas que rigen el texto.

Resaltando los elementos del suceso inaudito y de su estructura de reconocimiento, el modelo ideal destaca como aspecto central del texto su vertiente interpretativa. Las distintas ubicaciones de lo inaudito imponen al lector estrategias diversas para su reconocimiento. Esas estrategias se traducen a lo largo del siglo XIX en formas diferentes de plantear la posición del lector frente al texto como todo dotado de un sentido. El modelo ideal selecciona unidades temáticas, como son lo inaudito y el reconocimiento, que tienen una incidencia directa en la comprensión del suceso narrativo. Dependiendo de la forma en que se concreten esas unidades, el texto reclamará una u otra actitud interpretativa. Si leemos los relatos de *Bunte Steine* de Stifter como una colección de Novellen, es decir, proyectando en cada narración la exigencia de un suceso inaudito y de su reconocimiento, pronto entenderemos que la naturaleza de lo excepcional y el planteamiento de su desarrollo imponen ya al lector la expectativa de una solución armonizadora que emplace todos los componentes narrativos a la luz de un sentido unívoco. Por el contrario, la irrupción de lo inaudito en *Michael Kolhaas* y el modo en que se produce su reconocimiento con la escena final de los dos caballos, justifica que el relato deba concluir sin superar la escisión de sentido que impone su lectura.

A lo largo de este trabajo se ha insistido con recurrencia en el principio incuestionable de que un género literario no es deducible de las constantes estructurales que conforman el texto. ¿Se estaría contradiciendo esta máxima al sostener ahora que existe una correspondencia entre el modelo ideal de la Novelle y una función del sistema comunicativo en el que se inscribe el texto? La respuesta es claramente negativa. En primer lugar porque esta afirmación se circunscribe al modelo ideal en el que encuentra su referente el término genérico y no tiene por lo tanto en cuenta el modo en que se manifiesta históricamente el género. En segundo lugar porque

⁴⁰ *Tonka* documenta el proceso por el que la apertura en la determinación de sentido (fenómeno todavía periférico en su reconocimiento a comienzos de siglo) pasa a funcionar con posterioridad como principio fundamental del texto literario e incluso, como hemos visto a propósito de Iser, como condición necesaria del sistema comunicativo en el que se inscribe el texto (Christoh Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, op. cit., pp. 273-292).

hablamos de una correspondencia y no de una identidad entre el modelo ideal y la función interpretativa del texto. En ningún momento se ha perdido de vista que el modelo ideal es una construcción teórica del horizonte lectorial que goza además de múltiples acepciones de las que aquí se ha seleccionado una sola. El error consistiría en creer que la "realidad" del modelo se deduce de una función textual, no así en sostener que el modelo incide en una determinada constante del texto. Algunos autores como John M. Ellis o Martin Swales⁴¹ ya habían reparado en que los relatos tradicionalmente considerados "Novellen" ofrecen un marco excepcional en el planteamiento de cuestiones hermeneúicas. Lamentablemente, esta constatación lleva a inferir que el dilema interpretativo es un rasgo inherente que aglutina a todos los ejemplares del género, un elemento que sustituiría a otros aparentemente más "arbitrarios" como el *Wendepunkt* o el *Rahmen*. Ello volvería a situarnos ante cuestiones de sobras conocidas como la de si sigue siendo Novelle una narración que no presente dilema interpretativo alguno, etc... Lejos de ello, el modelo ideal debe ser entendido como construcción virtual, como esquema teórico independiente de la realidad textual. Sólo cuando ese esquema es proyectado sobre un corpus narrativo se revela la función interpretativa en el texto.

Pero aun tratándose de un esquema virtual, los componentes del modelo no son aleatorios ni su elección respondió a un criterio arbitrario. Esos componentes se inspiran en elementos poetológicos ligados a un horizonte histórico y es esa inspiración histórica la que hace que la proyección del modelo ideal resulte más pertinente en textos de la narrativa alemana decimonónica que en los provenientes de otro contexto. La alteración del equilibrio inicial por un suceso inesperado y la posterior resolución de esa ruptura mediante el reconocimiento de su origen es una estructura elemental que, en su acepción más abierta, resulta imprescindible para cualquier forma de suceso narrativo y, en una acepción más restrictiva, cobra especial protagonismo para la narrativa del siglo XIX. Mientras el suceso inaudito debe vincularse al tópico mimético inevitablemente asociado a la narrativa desde finales del siglo XVIII, la estructura de reconocimiento tiene su referente en el valor ejemplar que durante mucho tiempo ostentó la forma dramática para la literatura alemana en su voluntad de forjarse un canon. Los componentes del modelo ideal están, pese a su

⁴¹ Ver I - 1. 4.

condición sincrónica, claramente relacionados con los valores estéticos de un horizonte temporal determinado. En consecuencia, la función interpretativa del texto es más claramente descubierta en textos narrativos de ese contexto. Las pautas evolutivas que sufre el papel asignado al lector conocen distintas estaciones de las que el estudio comparativo nos reveló tres: duplicidad, estabilidad, y ambigüedad. La proyección del modelo ideal nos permite seguir, a través de sus constantes variaciones, la evolución que experimentan las funciones atribuidas al lector desde finales del siglo XVII hasta el periodo finisecular. En ese sentido, *Tonka* es un ejemplo excepcional que permite constatar cómo el nuevo papel atribuido al lector desde las vanguardias a comienzos del siglo XX hace que el modelo comience a perder su pertinencia.

El reducido muestrario de textos comentados permite ya comprobar cómo desde la pauta esquemática que proporciona el modelo ideal podemos recorrer los diversos procedimientos planteados por el texto narrativo para acceder a su sentido. Esa variedad de procedimientos está lejos de traducirse en una evolución lineal, como podemos constatar volviendo al grupo de narraciones en el que ya verificamos la refracción del modelo ideal. *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* aspira a dar con su retrato moral una imagen completa y acabada del caso excepcional que refiere. Bajo el juicio que la sociedad, amparándose en la ley, pueda hacerse del protagonista, emerge la dignidad del individuo atrapado en un destino aciago. Es evidente que la actitud reclamada por el texto en la captación de su sentido apunta antes a la estabilidad que a la duplicidad de los relatos de Kleist o Hoffmann, donde la cuestión de la culpa escinde la lectura en dos direcciones paralelas. También en un relato vinculado al realismo tardío como *Peter Schlemmihls wunderbare Geschichte* la lectura alegórica de lo inaudito está lejos de cerrar por completo el sentido de la historia, la solución final adoptada por el protagonista al asumir una identidad al margen del orden social puede relacionarse con numerosos elementos del relato que escapan a la fácil adecuación del sentido alegórico. Y ya fuera del espectro romántico, la Novelle de Dröste-Hülshoff es una muestra de cómo la sujeción del relato a la crónica del suceso no se traduce necesariamente en una interpretación lineal del acontecimiento, sino que, como sucede también en Kleist, abre un importante margen de indeterminación. Aunque la *Pointe* de *Die Judenbuche* emplaza en principio cada acontecimiento en el orden lógico que le corresponde es sin embargo esa lacónica y directa asignación de

sentido la que abre el relato a una pluralidad de lecturas.

Pero también parece claro que un concepto como el de estabilidad resulta demasiado vago y general como para no concretarse en modalidades bien diferenciadas. En *Mozart auf die Reise nach Prag* el problema de la conjunción entre la vida del genio y el orden social burgués se mantiene estable gracias al uso simultáneo en el relato de distintos registros. Tampoco la presencia central de la muerte en la vida del artista implica la imposición de un registro trágico, sino que más bien la vertiente trágica convive con la cómica o la sentimental sin que ello altere el acercamiento al sentido del texto como unidad. Por todo ello podemos hablar de una simultaneidad de vectores aproximativos propuestos por el texto que convergen en la imagen global descubierta por la *Pointe*. Semejante es la estrategia lectora implicada por la naturaleza de lo inaudito en el *Taugenichts* de Eichendorff. En lugar de confrontar la mirada realista y la fantástica, el relato da validez simultáneamente a ambas sin provocar su fricción. Muy distinto es el procedimiento que sigue la consecución de un sentido estable en *Kleider machen Leute*. El conflicto entre apariencia y esencia se mantiene a lo largo de todo el relato en forma de una doble lectura de difícil conciliación. Si al final el relato obtiene una suerte de compromiso es gracias a la ironía, que suaviza las contradicciones de un planteamiento temático que con otro tratamiento podría haber devenido trágico. Por último, en *Bahnwärther Thiel* la aparente descomposición de la realidad que muestra inicialmente el relato termina remitiendo a un claro sistema de leyes deterministas que condicionan la manifestación inaudita, es pues un proceso de reconstrucción lo que guía la comprensión del relato. La simultaneidad en Mörike y Eichendorff, el compromiso en Keller y la reconstrucción en Hauptmann son tres posibles estrategias lectoras para el descubrimiento de un sentido estable en el texto. Las tres son ilustrativas de las actitudes exigidas al lector en la *Biedermeierzeit*, el realismo y el naturalismo, y las tres son puestas al descubierto gracias a la proyección del modelo ideal, es decir, gracias a que los tres relatos son examinados como Novellen.

El modelo ideal de la Novelle se plantea como un preciado instrumento para la evaluación de un fenómeno medular en la formación del relato moderno. Su valor reside ante todo en que no se trata de una pauta arbitraria sin más concebida *ad hoc* para la conceptualización de la historia literaria, sino de un modelo deducido de

constantes históricas a las que debe su pertinencia y viabilidad. Con todo, esta circunstancia no debe hacer perder de vista que el primer atributo del modelo ideal es su carácter instrumental. Ni siquiera el amplio consenso teórico del que gozan sus componentes tal y como aquí han sido descritos (consenso que abarca desde los primeros esbozos críticos de Friedrich Schlegel hasta la teoría normativa del siglo XX) puede mitigar el hecho de que nos encontramos ante un modelo virtual. Los elementos del género no se deducen de las marcas textuales compartidas por un corpus narrativo, sino que de la síntesis de los principales pronunciamientos teóricos emerge un esquema ideal que llena de sentido el concepto genérico. El modelo debe entonces ser entendido como plantilla que aplicamos a un conjunto de textos para probar el uso del término genérico. La verdadera utilidad del modelo se manifiesta no obstante cuando constatamos que contribuye a descubrir un factor fundamental en la génesis del relato moderno. El modelo ideal permite reconocer la trama como campo para la mostración de lo inaudito, de la relación entre la normalidad y su alteración, ya sea para afianzar la primera o para corroborar la segunda. Tanto en la manifestación de esa ruptura como en el proceso de su resolución están implícitas las reglas que debe asumir la comprensión de sentido en el texto. Pero la importancia de elementos como el acontecimiento o la trama para la comprensión de un sentido unitario en el texto no es la misma en todos los periodos de la historia literaria y cobra especial protagonismo para la narrativa del XIX. El modelo ideal de la *Novelle* se confirma en suma como instrumento que, proyectado sobre un corpus narrativo concreto, permite discernir las transformaciones sufridas por la función interpretativa del texto en un periodo temporal limitado.

En la primera parte del presente trabajo se apuntaba⁴² que la función del género literario se demuestra en su facultad para facilitar la comprensión tanto del texto individual como del periodo histórico que ocupa. Al demostrar que la identidad de la *Novelle* depende de un modelo virtual al que necesita referirse el texto para reivindicar su pertenencia al género, parecía negarse la capacidad de la *Novelle* para cumplir este esencial requisito genérico. Si el término "*Novelle*" usa como referente un modelo virtual concebido con independencia del corpus textual que denomina, no existirían en principio razones objetivas para que el género aporte información relevante en el

⁴²

Ver I - 4.

conocimiento del texto o de su marco histórico: el texto se orienta al modelo para probar su pertenencia al género y el modelo se proyecta sobre el texto para probar su funcionamiento en una relación circular que cuestionaría la oportunidad del concepto genérico. Este planteamiento circular pudo no obstante ser superado al incidirse en la dimensión interpretativa del género literario y demostrarse que la proyección del modelo ideal de la *Novelle* pone al descubierto la función interpretativa del relato, lo que permite estudiar las variaciones que experimenta la posición del lector en el sistema comunicativo del texto. Si el estudio de estas variaciones resulta especialmente fructífero para el periodo aquí seleccionado se debe a la inspiración histórica de los componentes genéricos. El modelo ideal es una herramienta inmejorable para la evaluación de este aspecto central del relato moderno, sólo por ello el término genérico se hace acreedor de su puesto señero en la narrativa alemana del XIX.

Conclusiones

Refiriéndose a la obra de Achim von Arnim, Carl von Gutzkow¹ afirmaba que en sus narraciones es posible llegar a oír, como sucede con las caracolas marinas cuando se acercan el oído, el lejano rumor original de la *Novelle*. Dos siglos más tarde, sigue sin existir unanimidad sobre cómo es en realidad el tono que singulariza a ese género o en qué textos es posible llegar a apreciarlo mejor. Con el fin de indagar en las razones de esa dificultad el presente trabajo se iniciaba proponiendo un repaso al debate crítico que recorre todo el siglo XX atendiendo a sus principales paradas y puntos de inflexión. Son dos los momentos de especial intensidad en el seno de la discusión sobre la *Novelle*. El primero se produce a comienzos de siglo y corresponde a la época fundacional en la que se asientan las bases para una definición normativa. A partir de un uso selectivo de los testimonios teóricos del siglo anterior, se describen los componentes básicos y los accesorios del género. La aportación de la romanística viene, sin embargo, a desmentir el que era uno de los presupuestos elementales de la crítica normativa, la creencia de que la *Novelle* alemana es la manifestación de una forma genérica universal que continúa la tradición narrativa renacentista. Negando toda constancia probada de una novela corta panrománica la crítica de la *Novelle* pierde la autoridad en la que fundamentaba su concepción del género. En lugar de mermar el debate crítico, el desmentido de la romanística provoca un nuevo punto álgido del debate al enfrentar a los autores que insistían en defender una visión universal del género con quienes intentaban ajustar su definición a una realidad histórica contingente. Mientras la primera tendencia reclama al texto la presencia de una serie de componentes temático-formales para certificar su pertenencia al género, la segunda ensaya una definición más flexible del concepto genérico y de sus componentes, capaz de abarcar la pluralidad de variantes que conviven en la tradición narrativa alemana del XIX. Ambas posiciones prolongan la discusión confundiendo e incluso intercambiando sus puntos de partida hasta que, a partir de los años setenta, la

¹ Carl Gutzkow, *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, vol. 1, op. cit., pp. 324-325.

ausencia de soluciones consensuadas hace decrecer claramente el nivel del debate. El repaso de las principales líneas que recorren la discusión puso de manifiesto cómo el problema que las enfrenta es en primer lugar de orden terminológico. En cada caso la relación entre texto individual y concepto genérico es entendida de manera distinta y sometida consecuentemente a distintas exigencias. Si para la crítica más normativa el concepto *Novelle* conlleva la existencia en el texto de todo un conjunto de rasgos implicados en el término genérico, otros enfoques dan por supuesta una concepción más laxa de esa relación. Lamentablemente el problema no llega a formularse explícitamente en estos términos, con lo que se mantiene oculta la raíz de diferencias aparentemente insuperables.

Una vez localizado el problema vertebral que lastra la discusión teórica, el de la relación que debe mediar entre el texto individual y el concepto genérico, surgió la necesidad de indagar las respuestas que la teoría de los géneros literarios ha ofrecido a esta cuestión. Se centró la atención en las dos soluciones que más pudieran haber influido el debate crítico de la *Novelle* en el ámbito de la germanística. La teoría normativa de la *Novelle* es consecuente con la concepción morfológica de los géneros literarios que triunfa a comienzos de siglo tomando como autoridad los escritos de Goethe. Para la teoría morfológica, el desarrollo de los géneros es análogo al de las especies naturales y el texto individual guarda la misma relación con el género que el ejemplar con su especie. El segundo gran paradigma de la germanística en torno a los géneros se impone a partir de los años sesenta al amparo de la lingüística textual. Partiendo de los componentes fundamentales que intervienen en la producción y recepción del texto, se intenta proponer una variedad de clases y subclases que legitime desde un fundamento objetivo la clasificación en géneros. La lingüística textual rechaza los argumentos esencialistas y las analogías biológicas de la teoría morfológica. Sin embargo, reducida a su núcleo básico, la relación que proponen entre texto individual y concepto genérico es esencialmente la misma, una relación de tipo ejemplificativo. Tanto en un caso como en otro, el texto se convierte automáticamente en ejemplo de un conjunto general al manifestar todas o algunas de sus características. Poco importa a este respecto que para la crítica morfológica lo que el texto manifiesta sea un atributo esencial y para la *Textsortentheorie* una constante estructural; en cualquier caso, el texto individual se limita a reproducir las características que implica

su denominación genérica. Partiendo de una relación ejemplificativa, la teoría de la *Novelle* estaba condenada de antemano al fracaso después de haberse constatado la imposibilidad de fijar un grupo determinado de rasgos temático-formales para el género. Otros planteamientos posteriores aparentemente más flexibles, como la teoría de las familias, tampoco consiguen superar la aporía central al seguir exigiendo la investidura de un mínimo número de elementos objetivos por parte del texto para que sea merecedor de la denominación genérica.

Es así como se impone la necesidad de romper con una concepción de los géneros literarios uniforme en su sistematización que no se corresponde en absoluto con la pluralidad de usos y acepciones que delata cualquier historia de la literatura. La distinción de Todorov entre géneros históricos y géneros teóricos ya abundaba en la idea de que la relación ejemplificativa que se utiliza en las ciencias naturales no es trasladable a la literatura y, antes incluso que él, Eberhart Lämmert prevenía sobre la necesidad de separar claramente las tipologías formales deducidas de la estructura del texto de las clasificaciones históricas que los agrupan siguiendo consideraciones externas.² La denominación genérica es una convención que sirve para mentar una manifestación histórica determinada, pero que no siempre lo hace atendiendo a los mismos criterios. En la gran mayoría de casos, el género remite a un haz de relaciones hipertextuales que mantienen un vínculo de continuidad entre los textos. Aunque estas relaciones modifiquen su forma de manifestación y aunque no siempre se presenten simultáneamente, lo cierto es que componen un centro gravitatorio en el que reposa la identidad del género. Pero también puede darse el caso de que una comunidad de lectores ponga en circulación una denominación genérica sin que los textos aludidos por ella estén vinculados por relación genealógica alguna. El referente de la denominación es entonces un modelo ideal, una forma virtual abstraída de algún texto que se eleva a la condición de ejemplar. Es éste el caso de la *Novelle*, término genérico aparecido en Alemania a finales del siglo XVIII, que remite a un modelo formal pretendidamente extraído de la obra de Boccaccio y Cervantes. Su identidad se cimienta sobre un modelo que no llega nunca a realizarse en el texto. Así pues, en la *Novelle* el texto no necesita investir ningún rasgo configurador del modelo para acreditar su pertenencia al género: para fundamentar esa pertenencia basta con situar

² Ver I - 2. 2.

el texto a la luz del modelo. Es así como, partiendo de la tipología que ofrece Jean Marie Schaeffer,³ se afirmó que la *Novelle* es un género de clase analógica: los textos que reciben su denominación no comparten una serie de marcas textuales en las que se objetivan los componentes del género, sino que se vinculan a través de un modelo metatextual proyectado sobre todos ellos.

Un repaso a los más importantes testimonios teóricos sobre la *Novelle* del siglo XIX (de Friedrich Schlegel a Paul Ernst) sirvió para demostrar que, pese a la diversidad de sus propuestas, todos ellos comparten un rasgo común en el que la crítica todavía no ha reparado: la consciente división entre una *Novelle* "ideal" a la que orientan sus esfuerzos exegéticos y una "real" concretada en el panorama editorial de su época. Se denominó "estructura bimembre" a esta particularidad compartida por todas las definiciones, que interpone una distancia insalvable entre el objeto ideal de su análisis y su realización efectiva en el texto. Fuera de este rasgo estructural, las diferencias en la definición del modelo que debe regir el género son manifiestas. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, y coincidiendo con la consolidación de la germanística como disciplina académica, la imagen consensuada del modelo ideal alcanza cierta estabilidad, pero incluso después de esa fecha carece de una definición fija y sistematizada. Su carácter virtual le permite ser siempre reformulado desde presupuestos distintos. La selección de una variante del modelo ideal sobre las otras sólo puede justificarse a efectos prácticos de estudio y manteniendo en todo momento la conciencia de su provisionalidad.

Una vez aclarada la naturaleza del modelo ideal en el que basa su identidad la *Novelle* y establecidos los componentes nucleares de ese modelo, surgió la necesidad de esclarecer qué procedimiento se adecua mejor al estudio de un género analógico como la *Novelle*. Es evidente que ese procedimiento no podía reproducir el que tradicionalmente se aplica al estudio de géneros históricos en disciplinas como la literatura comparada, donde la identidad del género se perfila a partir de los nexos relacionales que unen a los textos a través del tiempo y la distancia. El procedimiento adecuado para un género analógico como la *Novelle* se articuló en torno a cuatro requisitos necesarios y uno optativo:

³ Ver I - 2. 4.

1. El contenido del modelo ideal se estipula atendiendo a la inspiración histórica de sus elementos constitutivos. Los componentes del modelo ideal son una síntesis y combinación, cuando no una simple reformulación, de algunos de los tópicos que jalonan la poética del relato. Su escasa capacidad para delimitar el género de otras formas narrativas se debe a que se originan en principios generales de la tradición narrativa. Así, la presencia del *unerhörte Ereignis* se retrotrae a la importancia que adquiere el tópico mimético de la ilusión para las formas narrativas desde finales del siglo XVIII. Merced sobretodo a la amplia recepción de Denis Diderot, los primeros intentos de integrar a las incipientes formas narrativas en el canon poético del momento pasan por asignarles una determinada función referencial respecto a la realidad inmediata y por dilucidar el límite de lo que resulta creíble o verosímil. Jakob Engel y Justus Möser recogen en el ámbito germánico esta preocupación por la capacidad de la obra literaria para suscitar la ilusión de realidad, y los intentos posteriores de definir el contenido de la *Novelle* por su fijación a un suceso real o por la síntesis de lo verosímil y lo inaudito (de lo subjetivo y lo objetivo, de ideal y naturaleza) no hacen sino prolongar tópicos tradicionalmente aplicados a la narrativa breve.

Pero, como es sabido, la dignificación de las formas narrativas a comienzos del siglo XIX pasaba ineludiblemente por su acercamiento al referente dramático. La *Poética* de Aristóteles conoce una extraordinaria recepción a finales del siglo XVIII, y aunque su influjo se diluye en un haz de principios estéticos de validez general que dificultan su concreción en forma de influencias, su magisterio no puede ser pasado por alto. En ese sentido, se ha reparado en que la exigencia de un *Wendepunkt* en la *Novelle* “...so daß die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen” debería entenderse como una traslación de la peripecia aristotélica. La definición de Ludwig Tieck y la que otros autores proponen de este elemento o de otros afines (*Ereignis*, *Mittelpunkt*,...) no puede dejar de recordar el principio de construcción dramática. También la exigencia de que la trama esté organizada en torno a un sólo nudo argumental se relaciona con la unidad de acción del drama, y del mismo modo puede colegirse que los diferentes intentos de fijar estructuralmente la *Novelle* tienen presente en primera línea el modelo dramático como coartada legitimadora de una

forma narrativa. Como sucedía con la función mimética atribuida a los textos narrativos, los elementos estructurales importados de la estructura dramática concurren en la teoría de la *Novelle* como en un molde vacío al que prestan los recursos más socorridos

Tomando en consideración estos factores, puede formularse una acepción provisional del modelo ideal que entienda la *Novelle* como relato en el que se refiere un suceso inaudito mediante una estructura dotada *Wendepunkt* y *Pointe*. El carácter inaudito del acontecimiento exige un acuerdo previo con el lector acerca de lo que el relato asume como normalidad para evaluar en qué consiste su interrupción. Por *Wendepunkt* de la *Novelle* se entiende el giro central con el que la historia, a modo de peripecia, comienza a encaminarse hacia su desenlace; por *Pointe* la concreción de ese desenlace en un momento de revelación o anagnórisis con el que se descubre la naturaleza del acontecimiento sucedido y de su carácter inaudito. Puede observarse que los componentes del modelo se implican mutuamente en un esquema conjunto, por lo que su proyección sobre el texto debe siempre realizarse de modo homogéneo. Tan legítimas como la aquí propuesta serían, sin duda, otras acepciones del modelo ideal que incluyeran otros elementos acumulados por la tradición teórica, tales como el *Rahmen* o la *Silhouette*. Existen, sin embargo, dos razones de peso que aconsejan seleccionar esta versión del modelo antes que cualquier otra. La primera se refiere a la simplicidad de sus elementos constitutivos, pues tanto la función mimética del texto como la estructura de inflexión y desenlace son componentes en última instancia atribuibles a cualquier variante de texto narrativo. Esta característica garantiza la proyección eficaz del modelo en los textos más heterogéneos. Pero además, el suceso inaudito y la estructura de reconocimiento están inspirados en tópicos de probada vigencia en el horizonte estético del momento. Ello nos recuerda que, aunque el modelo ideal sea susceptible de recibir distintas interpretaciones, su contenido está condicionado por el origen histórico de sus elementos constitutivos

2. Se renuncia a fundamentar el estudio de un corpus textual representativo. Dado que los textos carecen de marcas compartidas en las que se verifiquen los componentes del género, no será su análisis conjunto el que permita deducir el ámbito de aplicación del término genérico. Ni siquiera el corpus textual más exhaustivo podría facilitar una

imagen completa de los componentes genéricos, porque éstos sólo llegan a realizarse plenamente en el modelo ideal. Por consiguiente, en lugar de aspirar a reunir un muestrario representativo de textos, el estudio debería privilegiar aquéllos textos que más se acercan a la realización del modelo ideal y que por ende han merecido la consideración de ejemplares. Ejemplar para la Novelle es la narración novena del quinto día del *Decamerón*, en la que Paul Heyse basa su *Falkentheorie*, o el relato de Giovanni Sercambi en el que Paul Ernst inspira su ideal de abstracción, aunque también pueden adquirir el rango de ejemplares algunos relatos modernos frecuentemente mencionados por su valor modélico. Pero sin duda el título más veces invocado como arquetipo de la Novelle y modelo a imitar son las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Wieland, Schlegel o Tieck no dudan en situarlas incluso por encima del *Decamerón* por acercarse más a su particular ideal del género. En la colección cervantina se ven realizados los rasgos atribuidos al modelo genérico: organización en torno a un suceso central, realismo en su forma de exposición, relación de un hecho extraordinario y presencia de un *Wendepunkt* central que articula la trama. No todas las narraciones de las *Ejemplares* recibieron sin embargo la misma estimación, las preferencias se decantaban claramente hacia las que con más exactitud reflejaban el ideal perseguido. Entre los relatos de la colección, *La fuerza de la sangre* no sólo se acomoda a lo exigido por las definiciones fragmentarias del siglo XIX, sino que incluso reúne todos los componentes que la crítica más normativa del siglo XX pretenderá consustanciales del género y merece por ello sin duda el rango de texto ejemplar de la Novelle alemana.

3- La proyección del modelo ideal en los textos individuales se realizará atendiendo a su naturaleza virtual, es decir, con total independencia de los componentes estructurales que presente el relato. El análisis formal de los textos no puede contribuir en modo alguno a justificar la adscripción genérica y, a la inversa, las características del género no pueden ser inferidas de las particularidades estructurales que presenten los textos. En realidad, es ésta una máxima que debería guiar el estudio de cualquier género literario y que generalmente se pasa por alto cuando se entremezcla indiscriminadamente el análisis sincrónico de los textos y sus particularidades discursivas con el diacrónico del género histórico al que pertenecen. En el caso de un género analógico como la Novelle, esta advertencia resulta tanto más acuciante por

cuanto la identidad del género está únicamente refrendada por su modelo ideal, que es una convención histórica y no la concreción de una estructura textual.

4- Tras fijar la definición del modelo ideal de acuerdo con la inspiración histórica de sus componentes (1), seleccionar los textos a partir de su afinidad con ese modelo ideal privándoles de todo valor representativo (2), y probar la aplicación del nombre genérico en los textos mediante la proyección del modelo ideal (3), un último paso debe probar la pertinencia y función del término genérico. Siendo el modelo una construcción puramente teórica sin intervención efectiva en la concreción del texto, se plantea el interrogante de hasta qué punto puede seguir satisfaciendo la función heurística que se exige a los términos genéricos, esto es, facilitar la comprensión tanto del texto individual como del horizonte en el que se enmarca. Aun probada la viabilidad del modelo como esquema susceptible de ser proyectado en las más diversas configuraciones textuales, falta por saber si puede trascender la simple función de su aplicabilidad para descubrir algo sobre la tradición narrativa en la que se inserta. La fundada confianza en que así sea se basa en que los elementos del modelo ideal se derivan en última instancia de tópicos con una clara filiación histórica. El origen histórico de los elementos que integran el modelo ideal apunta la posibilidad de que éste pueda alumbrar el horizonte histórico en el que dichos tópicos mantienen su vigencia. Para comprobarlo, será necesario contrastar los resultados obtenidos en las dos líneas de investigación que el rigor metodológico exigía mantener hasta ahora separadas, es decir, deberá cotejarse el conjunto de variantes que ofrece la refracción del modelo ideal en los textos y el conjunto de variantes estructurales que alcanzan los componentes discursivos en cada relato.

5- A estos cuatro puntos indispensables para abordar el estudio de la Novelle se añade un quinto complementario encaminado a facilitar el procedimiento arriba desarrollado. La ausencia de marcas textuales que certifiquen los vínculos entre los integrantes del género puede compensarse recurriendo a textos que compartan un mismo motivo temático. Se obtiene de ese modo una base muy valiosa para el análisis comparativo de los textos, al tiempo que los resultados alcanzados ganan en claridad y fuerza demostrativa. Ningún motivo parece más acertado para este propósito que el que se incluye en el relato de Cervantes ya seleccionado por la condición ejemplar del texto,

el motivo del embarazo inconsciente. Varias Novellen alemanas del siglo XIX retoman este elemento temático ofreciendo una base inmejorable para su comparación con el texto ejemplar. Los relatos de Kleist, Hoffmann, Mundt, Ludwig y Musil tienen la ventaja añadida de ubicarse en diferentes momentos históricos, con lo que además obtenemos una panorámica de cómo el modelo ideal se refleja en los diferentes periodos del horizonte temporal en el que se emplaza la vigencia del género.

En la segunda parte de la investigación, el análisis del relato cervantino y de las cinco variantes alemanas del motivo temático permitió desarrollar paralelamente las dos líneas de trabajo planteadas para el estudio de los textos: el análisis formal de la disposición adoptada por el discurso en los relatos y la refracción del modelo ideal en cada uno de ellos. En consonancia con los presupuestos metodológicos ya estipulados, las dos líneas de investigación debían mantenerse escrupulosamente separadas con el fin de evitar falaces inferencias entre ambos niveles. De ese modo, el análisis descriptivo de los componentes discursivos de cada relato se realizó con independencia del modo en que el texto refractaba el modelo ideal de la *Novelle*, es decir, sin intentar fundamentar la adscripción genérica de la narración en una determinada constelación de elementos textuales. Así, por un lado se obtuvo la disposición discursiva de cada relato a través de los tres principales ejes configuradores de la instancia narrativa: tiempo, voz y perspectiva. Por el otro, la pertenencia de los textos al género *Novelle* fue evaluada desde la particular refracción del modelo ideal del género en cada narración. Ambas direcciones de la investigación, la narratológica y la poetológica, ofrecen sendas bases comparativas destinadas a clarificar, por una parte, la evolución de los componentes discursivos en el tratamiento del motivo del embarazo inconsciente, por otra, las distintas variaciones que alcanza en su refracción el modelo ideal de la *Novelle*.

El análisis formal de los elementos discursivos comenzó constatando cómo en el relato ejemplar de Cervantes todos y cada uno de sus componentes se derivan de la posición mediadora adoptada por la instancia narrativa. La dimensión totalizadora de dicha instancia resulta tanto más evidente por cuanto, en lugar de disimular su posición mediadora, la hace explícita explotando todas sus posibilidades. Es esta conocida característica de la escritura cervantina lo que distancia sustancialmente la

configuración discursiva en *La fuerza de la sangre* de las cinco versiones modernas del mismo motivo. Para empezar *Die Marquise von O...* presenta, al menos aparentemente, una completa inversión de la instancia narrativa cervantina. En este relato, la inmediatez afecta, como pudimos comprobar, a todas sus marcas identificativas, desde la forma de presentación escénica hasta el carácter inapelable y propio de la crónica con que se suceden los acontecimientos, pasando por un uso particular del discurso indirecto que cancela la división tradicional entre relato narrativo y relato dramatizado. Todos estos rasgos suscitan en el lector la ilusión de asistir directamente al acaecer de los sucesos como si ninguna instancia mediadora se interpusiera ante los mismos. Sin embargo, el programa estético que se esboza en *Über das Marionettentheater* revela ya que la supuesta autonomía del discurso oculta sólo una secreta teleología; mediante la sugestión de absoluta espontaneidad, el relato pretende alcanzar una forma de control absoluta: emulando el incontrolable acontecer de la naturaleza, la narración aspira en realidad a trascenderlo.

Si el término "inmediatez" designaba la constelación de rasgos narrativos en el relato de Kleist, ninguno se ajusta mejor a la Novelle de Hoffmann que el de "ocultamiento". La configuración general del relato no se entiende sin su clara división en dos partes, una primera que toma de *Die Marquise* la desaparición de la voz narrativa y la forma de presentación escénica, y una segunda parte en la que la más conocida faceta del Hoffmann narrador se hace patente en forma de instancia organizadora que dispone los elementos de tiempo, voz y perspectiva para dirigir la atención y expectativa del lector. El conjunto de la narración se organiza así en forma de enigma en torno a un misterio permanentemente escamoteado. A tal fin, el relato parte de la estructura analítica que desde un presente incongruente busca la explicación de lo sucedido en un oscuro pasado. Dado que el centro del enigma reposa en la figura protagonista, la Novelle cifra toda su eficacia en el grado con que nos permite acceder a su conciencia, practicando una cuidadosa dosificación en el uso de la perspectiva. En el conflicto entre Hermenegilda y su entorno, entre su mente enajenada y el mundo de los fenómenos externos, se cifra la respuesta al enigma central del relato; en la narración se superpone la estructura del relato detectivesco con el problema epistemológico recogido en *Die Serapionsbrüder*. Frente a la necesaria parcialidad del mundo iluminado sólo por el espíritu o limitado al entorno material de los fenómenos

naturales, el relato busca una forma de estructura dual que abarque ambas dimensiones sin dar preeminencia a una de ellas sobre la otra, pero sin permitir tampoco una síntesis entre ambas. La Novelle mantiene dos pautas explicativas hasta su desenlace y concluye sin resolver la dicotomía, preservando hasta el final una estructura laberíntica sin salida posible.

Al resumir los procedimientos discursivos practicados en *Lebensmagie* con el nombre de "transparencia", se pretendía sintetizar una actitud de la instancia narrativa opuesta en buena medida a la ejercida por Hoffmann y consistente en anticiparse a cualquier instante de inconcreción o ambigüedad del relato para proporcionar una unívoca pauta explicativa. Quedó demostrado cómo, en su voluntad esclarecedora, el relato no duda incluso en ser redundante en su propósito de supeditar todos los componentes de la narración al elemento conceptual que representa la *Idee*, auténtico eje vertebrador en un texto falto de otro principio de unidad compositiva. En *Lebensmagie* confluye la simplicidad expositiva propia del relato oral con el artificio extremo de una materia narrativa transfigurada en mera ejemplificación de una idea. El relato insiste en dar cuenta de la forma más directa posible de las acciones, los gestos y los pensamientos remitiéndolos siempre a una sola causa explicativa. Su único principio organizador es el que enlaza un momento del relato con el siguiente para mantener el interés de la lectura en su nivel más inmediato. Pero, por encima de este elemental recurso vertebrador, el componente ideológico es el que aglutina todo el discurso, conduciéndolo hacia una resolución que hará de la anécdota argumental simple pretexto ejemplificador, una característica habitual de la *Diskussions-* y la *Tendenznovelle*.

Idéntica voluntad explicativa a la presente en *Lebensmagie* recorre la Novelle de Otto Ludwig. Encontramos también en *Maria* un narrador acotando cuanto acontece, remitiendo cada gesto y palabra de los personajes a una voluntad explícita, cada suceso nimio o relevante a la cadena causal que lo origina. Pero, a diferencia de lo que sucede en Mundt, el relato no denota muestra alguna de improvisación ni se limita a la sugerencia de un efecto inmediato en el lector, sino que, a través de una cuidada planificación, intenta subsumir el conjunto de la narración a un ideal de unidad artística. Tanto en el uso de la perspectiva como en la estructura temporal o la

alternancia de voces es claramente discernible esa voluntad planificadora que indujo a denominar su proceder general con el término de "organización". Un proceder que, pese a su nombre, difiere del practicado por Hoffmann en que su prioridad no es la sugestión de la atención lectora, sino la cristalización en el texto de una unidad armónica. Este ideal se hace explícito en el relato por medio del lenguaje pictórico y del paralelismo entre la trama argumental y el contenido de los cuadros que aparecen al principio y al final de la narración. Así pues, la síntesis entre naturaleza y materia ya no se plasma directamente en forma de ideario como ocurre en la Novelle de Mundt, sino que se lleva a la práctica en el seno del relato a través de sus rasgos configuradores. No se dejó tampoco de señalar hasta qué punto esta forma de síntesis conlleva una inevitable estilización de la realidad tratada que enlaza con el horizonte estético de la *Biedermeierzeit* y el realismo poético, fenómeno que también se puso de manifiesto en las narraciones de Friedrich Halm y Gottfried Keller.

Finalmente, el examen de los rasgos identificadores del discurso en *Tonka* sirvió para constatar la brecha temporal que separa este relato de los cuatro anteriores. Un primer acercamiento a los componentes de tiempo, voz y perspectiva en el relato de Musil descubre la profunda incongruencia que acompaña su uso. Ni puede la voz del narrador impersonal discernirse de la del protagonista, ni la acción encauzarse desde un foco narrativo, ni se puede distinguir con seguridad el tiempo del discurso y el de la historia. La incompatibilidad entre los elementos que concurren en el relato es la causa de que resulte imposible fijar un emplazamiento para la instancia narrativa. De ese modo, el lector no sólo ve reducido al máximo el hilo argumental de la narración y la causalidad psicológica de sus personajes, sino que se encuentra incapacitado para determinar la distancia y actitud desde las que buscar un sentido general para el relato. Frente a la contradicción que contamina los recursos tradicionales de la narración, la Novelle exige buscar en su torrente de imágenes y asociaciones una forma alternativa de principio organizativo, lo que la relaciona directamente con el ideal estético-filosófico del *andere Zustand* desarrollado en *Der Mann ohne Eigenschaften*.

El examen de las cinco narraciones facilitó un grupo de configuraciones estructurales del discurso que de forma genérica fueron designadas con los nombres de "inmediatez", "ocultamiento", "transparencia", "organización" y "contradicción";

frente a ellas, el relato de Cervantes se caracterizó por la dimensión totalizadora de su instancia narrativa. El análisis también corroboró que las distintas configuraciones discursivas se reflejan directamente en el tratamiento que recibe en cada caso el motivo del embarazo inconsciente. Para comprobarlo, basta con centrar la atención en los dos momentos nucleares del motivo, uno de ruptura en el que la manifestación del embarazo provoca una crisis psicológica, moral, social, etc... y un segundo en el que esa crisis obtiene su resolución. En *La fuerza de la sangre* el motivo es abordado desde su doble vertiente social y teológica. La violación de Leocadia y su embarazo amenazan la honra familiar y fuerzan a buscar una fórmula que permita hacer pasar inadvertido lo ocurrido al juicio público. Sin embargo, la transgresión que supone el triunfo del pecado sobre el orden de la creación exige otra clase de respuesta. La que, por medio del accidente de Luisico y el enlace final entre Leocadia y Rodolfo, propicia la intercesión de la gracia divina y la victoria final de la virtud sobre la falta. Pudimos comprobar cómo la entidad demiúrgica de la voz narrativa, que se hace presente en todos los niveles del relato guiando al lector hasta su desenlace, adelanta ya la necesaria restitución del orden vulnerado. Esa mediación extrema que remite a la voz del narrador oral tiende los puentes necesarios que, por encima de toda adversidad, permitirán la victoria del bien y la consagración de la voluntad divina.

También en las narraciones de Kleist y Hoffmann es manifiesta la relación entre la variante estructural del discurso y la imagen transmitida del motivo temático. Resulta fácil advertir que la desaparición de la instancia mediadora en *Die Marquise von O...* conlleva la ausencia de una guía interpretativa que acompañe el relato; la acción se presenta como un encadenamiento ininterrumpido de acciones sin alumbrar el nexo explicativo que las conecta. De igual modo, la manifestación del embarazo supone la cancelación de las convenciones morales y racionales, no tanto por la naturaleza del suceso en sí, cuya explicación no tarda en ser evidente para el lector, como por la pérdida de un principio diferencial entre el bien y el mal que permita al individuo conservar su emplazamiento. Lo que trastorna tanto a la marquesa como al lector no es la perplejidad de un acontecimiento inexplicable, sino la creciente sospecha de que con ese acontecimiento pierde validez toda una noción aprendida del mundo. Precisamente la correspondencia entre el modo de presentación del relato y el tratamiento dado al motivo del embarazo inconsciente no hace sino acentuar la

artificialidad del desenlace conciliador. Por lo que respecta a *Das Gelübde*, la configuración discursiva que se identificó con el laberinto como estrategia de ocultación determina también la forma de abordar el elemento temático. La Novelle encierra dos enigmas que son en realidad el mismo, el de la mujer embarazada que cubre su rostro con un velo, y el que acompaña la historia de Hermenegilda. Tras dejar el primer interrogante sin contestar el relato introduce al lector en el segundo con la esperanza de encontrar una pauta explicativa para el conjunto del relato. Lejos de ello, la narración concluirá sin esclarecer definitivamente si lo experimentado por Hermenegilda es sólo fruto de su enajenación o si existe un auténtico vínculo espiritual con su prometido. La serie de pistas que construye el relato guía de forma alternativa al lector por ambas opciones sin terminar de decantarse por una de ellas y la cuidada disposición de los elementos narrativos sitúa al lector en la disyuntiva de un enigma sin solución.

Ciertamente es bien distinto el efecto que obtienen los procedimientos discursivos seguidos por Mundt y Ludwig. En el caso del primero, el relato sólo es consecuente con su mecanismo interno tanto cuando descubre desde el principio el origen del embarazo mostrando la escena de la concepción como cuando termina remitiendo toda la incógnita planteada por la trama a un elemento conceptual, la *Idee*. La transparencia que caracteriza a una instancia narrativa preocupada por asignar a cada gesto o palabra su recta explicación se reproduce en el planteamiento y resolución del motivo temático. La organización de la estructura discursiva en la Novelle de Ludwig se sitúa igualmente al servicio de una concepción idealizada de la naturaleza, pero su modo de hacer valer ésta en la narración gana en complejidad y no reduce la historia a simple ejemplificación de una idea proclamada en el texto. En lugar de ello el relato aspira a reproducir en su organización discursiva la síntesis armónica entre naturaleza y espíritu que equivale a la última meta de la unidad artística. El embarazo de Marie supone la ruptura de un orden social, familiar y, sobre todo, psicológico, para una mujer que conoce las obligaciones maternas antes que el goce de la sensualidad. El desenlace de la historia reconstruye el orden alterado por el embarazo de Marie descubriendo la unidad profunda que anima la totalidad del relato, unidad que se concreta en la extrema planificación de sus componentes estructurales. El reencuentro entre Marie y Eiserner trasciende la simple casualidad porque se superpone a la

imagen pictórica de la virgen: el icono mariano revela cómo el motivo del embarazo pasa de ser el obstáculo distanciador a convertirse en el principal elemento aglutinador de la historia y del ideal artístico que rige el relato.

La incongruencia que origina la conjunción de componentes discursivos en *Tonka* tiene consecuencias inevitables en la variante obtenida del motivo temático. Ante la imposibilidad de encontrar un emplazamiento fijo para la voz narrativa, de deslindar el ámbito de los acontecimientos del de las impresiones y de formarse una idea cabal de la psicología de los personajes, el lector es empujado a la búsqueda de patrones organizativos distintos a los convenidos por la tradición para dar con un principio de sentido en el texto. Del mismo modo, al perder su carácter de acontecimiento, el motivo del embarazo inconsciente deja de presentarse como hecho escandaloso que reclama una explicación. Al terminar la narración, el protagonista no ha averiguado el origen del embarazo de Tonka, pero sabe, como el lector, que esta cuestión es en realidad irrelevante: lo decisivo es la crisis que el suceso ha provocado en su conciencia. La incertidumbre que acompaña al motivo no se traduce, como en Hoffmann, en un dilema de lecturas encontradas que exige explicación, sino en el ámbito que escapa al lenguaje discursivo y en el que se cifra para el autor el valor central de la obra literaria.

Un estudio comparado de la disposición adoptada por la instancia narrativa en los cinco relatos alemanes descubre fenómenos evolutivos relevantes que permiten calibrar la distancia que media entre sus contextos de extracción. De entre esos fenómenos interesa destacar el que, a partir del tratamiento dado al motivo del embarazo inconsciente, abarca el arco temporal comprendido por todas las narraciones. Si el examen de cada texto por separado pone de manifiesto la necesaria correspondencia entre la estructura del discurso y la imagen resultante del motivo temático, el cotejo entre los distintos relatos descubre un aspecto tan fundamental en la formación del relato moderno como es la determinación de sentido. La determinación de sentido debe entenderse como un fenómeno que afecta al proceso de recepción de la obra literaria y, más exactamente, a la dimensión interpretativa del sistema comunicativo en el que se inserta todo texto. La actitud que el texto demanda del lector dentro de ese sistema varía notablemente con el paso del tiempo, de modo que

un autor sabe generalmente la competencia que puede esperar de sus lectores. Así pues, cabe concluir que las cinco disposiciones de la instancia narrativa arriba descritas se traducen en tres formas de determinar el sentido del motivo temático. En *Die Marquise von O...* y *Das Geliübde* la ruptura que supone la manifestación del embarazo se prolonga en forma de soluciones alternativas e inconciliables. En Kleist esa fricción afecta al vínculo convencional entre el individuo y el orden moral. La inmediatez del relato priva al lector de un punto de vista desde el que plantear una pauta explicativa que abarque la totalidad del relato y la duda sobre lo que es culpa o inocencia se prolonga más allá del falso desenlace. Hoffmann es más consecuente en su lectura del motivo cuando concluye el relato sin resolver las dos guías interpretativas abiertas. En su caso la incertidumbre trasciende además el ámbito moral y alcanza el epistemológico. La interpretación que hace prevalecer el testimonio de Hermenegilda sobre el de su entorno y la que desacredita su experiencia se resisten a toda síntesis y mantienen su disyuntiva en torno a una solución que el relato en su conjunto se esmera en ocultar. Es por ello que tanto Kleist como Hoffmann abordan el dilema planteado por el motivo del embrazo inconsciente desde la duplicidad, introduciendo respuestas alternativas sin dejar que una de ellas se imponga sobre las demás. Por el contrario, la vía seguida por Mundt y Ludwig es la estabilidad de sentido: la incertidumbre sembrada por la irrupción del motivo debe reconducirse hacia una base interpretativa unívoca que pueda dar cuenta del relato en su totalidad. Si para Mundt la estabilidad se garantiza subsumiendo la trama a una idea general, Ludwig necesita verificar esa estabilidad de sentido en la unidad interna del relato. Por último, en *Tonka*, el motivo de la partenogénesis no reclama ni una explicación unívoca ni la confluencia de sentidos alternativos. Dado que la comprensión del suceso deja en realidad de ser relevante, el relato se decanta por la apertura indefinida de sentido, es decir, por la ambigüedad. La misma incongruencia que caracteriza los elementos discursivos se reproduce en la imagen transmitida del elemento temático, que empuja al lector a buscar más allá de la anécdota argumental un principio de sentido para la narración.

Duplicidad, estabilidad y ambigüedad son sólo las denominaciones provisionales para tres estadios evolutivos en una constante que afecta al proceso interpretativo del relato. Cada contexto fija las reglas de transmisión a las que debe ceñirse el texto en

forma de convenciones, de modo que es fácil reconocer por ejemplo la duplicidad como estrategia interpretativa en contemporáneos de Hoffmann como Achim von Arnim (*Die Majoratsherren*) o Joseph von Eichendorff (*Das Marmorbild*), por mencionar dos conocidos ejemplos en los que el relato impone la necesidad de seguir líneas de comprensión paralelas. Del mismo modo se identificará la estabilidad de sentido como el procedimiento más extendido en el periodo que va de la *Biedermeierzeit* al realismo poético (Grillparzer, Stifter, Keller), y la ambigüedad como una marca característica en ciertos autores de principios de siglo como Broch o Kafka. Así pues, el análisis comparado de las distintas variaciones sobre el motivo de la partenogénesis a partir de sus constantes discursivas vino a destacar un fenómeno crucial en la génesis del relato moderno. Esta constatación no tiene desde luego nada de descubrimiento, toda vez que estaba ya adelantada por la procedencia histórica de los relatos examinados. Lo relevante para el objeto de la investigación era discernir en qué medida esta información puede resultar relevante para el estudio de la *Novelle*, teniendo en cuenta que ni la identidad del modelo ideal ni su función pueden en ningún caso ser deducidas de las constantes discursivas que presenta un corpus textual. Si la pertenencia del texto al género depende sólo de la proyección de un modelo ideal concebido a partir de determinadas convenciones estéticas, ¿de qué modo podrá mejorar nuestro conocimiento de ese modelo y de sus reglas de adscripción un fenómeno deducido de las constantes estructurales del texto? Con el fin de averiguarlo se confrontaron las variaciones del modelo ideal reflejadas en los cinco relatos sin perder de vista que se trata de proyecciones de una construcción virtual, es decir, con total independencia de las conclusiones extraídas del análisis discursivo.

La refracción del modelo genérico en cada relato se centró en los dos elementos que fundamentaron la definición del modelo: el suceso inaudito, entendido como la forma de alteración que trastorna el sistema de leyes causales asumido por el texto, y la estructura de reconocimiento, entendida como una traslación de la estructura dramática dotada de *Wendepunkt* (peripecia) y *Pointe* (agnórisis). Al emplazar los textos a la luz del modelo ideal se hace patente cómo el estatuto virtual del modelo provoca que en cada caso sus elementos constitutivos se muestren bajo un aspecto diferente, en consonancia con la materia narrativa en que se reflejan. Pudimos comprobar cómo, en efecto, lo inaudito se origina en cada caso en un ámbito distinto y

cómo lo reconocido por la estructura del relato apunta siempre a una esfera diferente. En *La fuerza de la sangre* es ante todo inaudita la improbable consecución de hechos que permite a los personajes recuperar el estado de gracia perdido a causa de la fatalidad o la culpa. Inaudito por nunca visto es el destino ejemplar de Leocadia, cuya virtud será finalmente recompensada gracias a una caprichosa combinación de encuentros y desencuentros. La estructura de reconocimiento no hace sino descubrir la causa última de estos sucesos inusitados: siendo el *Wendepunkt* de la Novelle el accidente de Luisico, que permite el encuentro de su madre con la familia de Rodolfo, y la *Pointe* el descubrimiento de lo sucedido por parte de Rodolfo, no cabe duda de que la anagnórisis es en realidad el instrumento del que se sirve una voluntad superior para interceder entre los hombres: la estructura de reconocimiento descubre la gracia divina como el ámbito del que procede el carácter inaudito del suceso. No puede sin embargo perderse de vista que esta narración se distingue de las cinco variaciones alemanas en que la estructura de reconocimiento no es sólo parte del modelo genérico proyectado desde el horizonte lectorial, sino que, como demuestra tanto la influencia directa en Cervantes de El Pinciano como la indirecta de otros preceptistas, el autor se sirvió conscientemente de los mecanismos de la peripecia y la anagnórisis para resolver la materia de sus narraciones. *La fuerza de la sangre* es por ello el único relato analizado en el que la proyección del modelo ideal coincide con elementos estructurales conscientemente desarrollados en el seno del discurso.

El acontecimiento referido en *Die Marquise von O...* es inaudito por lo que tiene de inexplicable conjunción de circunstancias fortuitas. La cadena de sucesos en la que se ve envuelta la marquesa se precipita sin permitir ni a la protagonista ni al lector plantearse una hipótesis explicativa que dé coherencia al conjunto de lo ocurrido. Es plausible hacer coincidir el *Wendepunkt* de la Novelle con el gesto de reafirmación por el que la marquesa decide tomar de nuevo el control de su suerte, pero la *Pointe* que reconoce en el conde al violador termina de confirmar el fracaso de la voluntad individual en su intento de posicionarse moralmente frente a una correlación de hechos que escapa a la comprensión. Es por lo tanto el azar lo que desbanca todo intento de aprehensión de la realidad motivando lo inaudito del suceso. El entorno de la marquesa no tiene dificultades en compensar la acometida de lo inexplicable mediante las soluciones que proporcionan la experiencia y el sentido común. Sólo para

Julieta resulta manifiesta la brecha entre la muda evidencia de los acontecimientos y cualquier intento de pauta explicativa. La incógnita no se sitúa en la explicación lógica de los hechos, que seguramente la marquesa no tarda en sospechar, sino en la incapacidad para conciliar lo ocurrido con una concepción moral del mundo. La estructura de reconocimiento subraya el papel fundamental del azar como motor de la trama y descubre con el reconocimiento final del conde lo precario de cualquier distinción convencional entre el mal y el bien. En la Novelle de Kleist el azar singulariza lo inaudito del acontecimiento y encuentra en el vacío descubierto por la estructura de reconocimiento su ámbito de procedencia.

La dimensión de lo inaudito en *Die Marquise* está en cierto modo limitada por el hecho de que en ningún momento es cuestionado el orden explicativo de los fenómenos naturales. Lo inaudito afecta a la dimensión moral de los sucesos y a la dificultad del individuo para formarse una estructura coherente de los mismos, pero no a la explicación de su origen. En *Das Gelübde* lo inaudito sí resulta del conflicto suscitado entre el orden natural y el sobrenatural a la hora de justificar el acontecimiento. El embarazo de Hermenegilda puede obedecer a una causa común o al resultado de un enlace místico, ambas lecturas recorren el relato en su totalidad concediéndole dos interpretaciones claramente contrapuestas: o bien la experiencia de Hermenegilda es sólo fruto de su locura o su percepción le ha permitido experimentar un prodigio que escapa a los demás. El tema del doble desempeña un papel fundamental al relacionar el elemento de lo inaudito con la estructura de reconocimiento. El *Wendepunkt* de la Novelle se produce cuando Hermenegilda cree reconocer en Xaver a su amado abriendo una lectura alternativa de los sucesos que ya no abandona el relato. Debido a la dualidad establecida entre una explicación natural y una sobrenatural lo inaudito justifica aquí su pertenencia al ámbito de lo fantástico. La *Pointe* final tiene lugar cuando Hermenegilda descubre horrorizada la paternidad de Xaver y reconoce la voluntad del maligno como última causa de su engaño. La estructura de reconocimiento viene así a revelar que lo fantástico se origina en este caso, como en otros textos del autor, de lo demoníaco, que sume al individuo en la confusión para terminar destruyéndolo.

La situación argumental planteada por Theodor Mundt deviene inaudita por su

marcado carácter idealizante. La magia de la vida, vaga denominación que abarca cuanto se presenta al hombre bajo una presencia extraordinaria, es el tema que en sus distintos aspectos recorre todo el relato. La búsqueda de lo extraordinario en sus diferentes manifestaciones conduce al hombre al extravío y sólo al final puede demostrarse que lo extraordinario reside en realidad en lo más inmediato y cotidiano. La estructura de reconocimiento descubre el origen de lo inaudito en una concepción idílica de la naturaleza. La *Pointe* de la Novelle permite a un Emil ya enajenado descubrir lo extraordinario en el prodigio más habitual, el del ciclo de la vida, cuando reconoce sus propios rasgos en los de su hijo. *Lebensmagie* es el mejor ejemplo de que la proyección del modelo ideal en un relato no necesita apoyarse en unos rasgos estructurales concretos, y de que las Novellen más discursivas del periodo *Junges Deutschland* son tan susceptibles de situarse a la luz del modelo como las más estructuradas de épocas posteriores.

El terreno reservado a lo inaudito en la Novelle de Otto Ludwig es la experiencia estética. La irrupción de lo inexplicable es minimizada en un relato al que como vimos caracteriza el prurito explicativo, en el que todo elemento discordante no tarda en ser reconducido a la unidad armónica de sentido que gobierna la narración. La infeliz casualidad que separa a los protagonistas es sólo uno de los recursos inductores de tensión que retardan la resolución satisfactoria. El único instante de auténtica perplejidad y zozobra es el que provoca en Eiserner la contemplación de un cuadro, momento de revelación por el que el relato se abre al orden profundo que gobierna el mundo de los fenómenos naturales, la idea. El arte, auténtica raíz de lo inaudito en la Novelle, es a la vez la vía por la que se manifiesta en el relato el elemento espiritual de la idea, componente imprescindible, de acuerdo con la concepción estética de Ludwig, para dotar a la realidad referida en el texto de su necesaria unidad armónica. La estructura de reconocimiento confirma esta síntesis progresiva entre materia y abstracción. El *Wendepunkt* de la Novelle es el punto de inflexión en el que la aparente dispersión de la materia referida comienza a orientarse hacia su restauración, es decir, el momento en que Marie salva a Johannes y decide afrontar su suerte. La *Pointe* sólo puede emplazarse en la culminación de ese proceso reparador, en el encuentro final entre Eiserner y Marie, encuentro que viene precedido y propiciado por el hallazgo del cuadro. El arte pictórico termina así señalando a la idea -en el difuso sentido que

confería Ludwig y el realismo clasicista a este término- como su meta y justificación.

La pérdida de entidad del acontecimiento en *Tonka* tiene inevitables consecuencias en la valoración que merece lo inaudito en la *Novelle*. Dada la imposibilidad de dissociar la esfera de los hechos de la de las impresiones, el relato debe recurrir a formas organizativas que difieren de las proporcionadas por la convención. El suceso del embarazo deviene así en elemento simbólico que apunta al auténtico descubrimiento que se produce en la narración, el que tiene lugar en la conciencia del protagonista. Éste termina comprendiendo en qué medida *Tonka* ha sido sólo el detonante que facilitara el conocimiento de un aspecto de su persona que se había mantenido oculto. Lo inaudito tiene, por lo tanto, su ámbito de realización en la conciencia del protagonista, y la estructura de reconocimiento lo es en realidad de autorreconocimiento. Tras un *Wendepunkt* en el que el protagonista rompe con el socorro de su entorno familiar e inicia un creciente proceso de ensimismamiento en sus obsesiones, sueños y temores, la *Novelle* devuelve brutalmente el relato a la realidad de los hechos con la muerte de *Tonka*, momento al que inmediatamente sigue la *Pointe*, que permite al protagonista vislumbrar en la instantánea revelación del *andere Zustand* el cambio que ha provocado en su conciencia el encuentro con la mujer. El suceso inaudito debe trasladarse a la conciencia del protagonista, pero aun así se ve falto de una causalidad psicológica que permita dirimir lo que tiene de inaudito. *Wendepunkt* y *Pointe* marcan momentos de inflexión en su vivencia de lo sucedido, pero la imposibilidad de determinar la relación que el personaje mantiene con su entorno cuestiona el contenido de esa vivencia. Todo ello plantea el interrogante de si, a pesar de su estatuto virtual, la proyección del modelo genérico resulta igual de pertinente en cualquier clase de narración.

En lo que se refiere a la refracción del modelo genérico, los cinco textos dan cabida a otros tantos ámbitos en la manifestación de lo inaudito (el azar, lo fantástico, el idilio, el arte y la conciencia), que redundan a su vez en cinco formas de plantear la estructura de reconocimiento dependiendo del objeto que descubren (el vacío, lo demoníaco, la naturaleza, la idea, el *andere Zustand*). Tal y como ya quedó demostrado, la refracción del modelo genérico se fundamenta en su naturaleza virtual y en el carácter general de sus componentes. El suceso inaudito y la estructura dotada

de un punto de inflexión y un desenlace son elementos básicos localizables en última instancia en cualquier forma de texto narrativo, pero al mismo tiempo se trata de rasgos extraídos de ciertos tópicos estéticos (la función mimética del relato y la emulación del modelo dramático) que se vinculan a un horizonte histórico concreto. La proyección del modelo ideal sobre relatos del siglo XIX está por lo tanto propiciada por la vigencia histórica de los tópicos que lo conforman. El relato de Musil muestra cómo la pérdida de protagonismo de esos elementos dificulta ya la refracción del modelo. Ello no significa tanto que el relato deje de merecer la denominación genérica "Novelle" como que demandaría una definición del modelo más abierta, capaz también de abarcar la Novelle de una época en la que tanto la función mimética del relato como el valor estructurador de la trama dejan de ser componentes relevantes de la narración. En la tercera parte de la investigación se amplió la proyección del modelo ideal a otras célebres narraciones del XIX que han merecido ser consideradas Novellen, desde *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* de Schiller hasta *Reitergeschichte* de Hoffmannsthal. De ese modo pudo corroborarse cómo por una parte el modelo es susceptible de ser refractado por relatos que presentan las más heterogéneas formas estructurales, pero por la otra su proyección resulta más pertinente en las narraciones pertenecientes al arco temporal en que mantienen su plena vigencia los tópicos del modelo genérico. Un título como *Hungerkünstler* de Kafka viene a confirmar lo que ya adelantaba la Novelle de Musil, que cuando el texto deja de contemplar como prioridad la función mimética del discurso o el valor estructurador de la trama la proyección del modelo ideal queda notablemente desvirtuada.

Probada la viabilidad del modelo ideal como criterio de adscripción genérica, restaba sin embargo por aclarar la función concreta que cabe atribuir a la Novelle. La duda suscitada en este punto era la de si un género literario cuya identidad reposa en un modelo virtual independiente de los elementos textuales que concurren en la obra puede satisfacer alguna de las funciones tradicionalmente concedidas a los géneros, esto es, mejorar el conocimiento del texto individual y del contexto histórico en el que éste se ubica. Este interrogante fue abordado en la parte final de la investigación, partiendo de que la vieja noción de funcionalidad genérica planteada por el formalismo ruso y desarrollada por la estética de la recepción sólo es válida para

aquellos géneros que muestran una clara intervención del autor en la selección de los componentes textuales. En los géneros como la *Novelle*, concebidos eminentemente desde su contexto de recepción a partir de un modelo virtual independiente de los elementos textuales que concurren en la obra, la función genérica debe necesariamente evaluarse con otro criterio y desde otro punto de vista. La función no resultará de la competencia del género con otras formas contemporáneas, ni de la tensión dialéctica entre los elementos que el autor conserva de la tradición y los que incorpora, pues ninguno de estos factores participan directamente en la concepción del modelo ideal. La función desempeñada por el género sólo podrá dirimirse desde su contexto de recepción, pues sólo para éste resulta significativa la existencia del modelo genérico. El horizonte lectorial es por consiguiente el que confiere al término genérico una función explicativa orientada a la tradición histórica en la que se inserta. La necesidad de imponer en el continuo de la historia literaria un orden que facilite su comprensión se traduce en la asignación de una función determinada al nombre genérico. Se trata, desde luego, de una función heurística destinada tan sólo al emplazamiento de los textos en un marco histórico cambiante. El objetivo, por lo tanto, es averiguar si el término genérico puede ser utilizado para iluminar los factores evolutivos que conforman una tradición literaria. Para ello será necesario contraponer directamente los resultados obtenidos en el análisis estructural de los relatos con las distintas refracciones del modelo ideal y constatar la evidente afinidad que presentan las conclusiones del examen narratológico y del poetológico.

Al examinar las distintas variaciones del modelo ideal se demuestra que lo puesto de manifiesto por su proyección afecta en primer lugar a la interpretación del suceso narrativo. La refracción del modelo ideal incide sobre todo en la actitud que el texto demanda para la comprensión del acontecimiento referido: mientras el suceso inaudito exige una determinada pre-comprensión del equilibrio entre el orden de lo habitual y su ruptura, la estructura de reconocimiento termina descubriendo el origen de esa alteración. En este punto se hizo patente hasta qué punto los componentes del modelo ideal se refieren a rasgos elementales de toda forma narrativa. En cualquier relato es lícito determinar un elemento que altera el orden inicial asumido por el texto y en cualquiera puede suponerse siquiera aproximadamente la existencia de un punto central de inflexión y uno de desenlace para la materia tratada. Aunque la distinción

entre lo esperado y lo inesperado no merezca una atención específica en el texto, lo habitual y lo extraordinario pueden siempre ser señalados como aspectos fundamentales que atañen a su interpretación. Así pues, la proyección del modelo genérico no hace sino destacar la que es una relación necesaria del lector con lo referido en el texto. Dicho de otro modo, el modelo ideal es un esquema que selecciona en el texto los elementos temáticos de lo inaudito y su reconocimiento definiendo la actitud que el lector debe adoptar respecto a ellos. Resulta irrelevante si lo inaudito posee un verdadero peso específico en el relato, basta situar el texto a la luz del modelo ideal para que sus componentes se destaquen en la narración y surja de ese modo la necesidad de perfilar la naturaleza de lo extraordinario y el proceso de su reconocimiento.

Al plantear la naturaleza de lo inaudito en *Das Gelübde*, éste se concretó como el cuestionamiento del orden casual de los fenómenos naturales. El reconocimiento de lo demoníaco como el origen de esa alteración debe realizarse siguiendo dos vías de interpretación paralelas, la que desmiente la seguridad del orden natural y la que lo confirma. En *Maria* lo inaudito se manifestaba en el efecto producido por la experiencia estética, el arte descubre la idea como elemento unificador de la obra, de modo que lo inaudito es sólo el elemento que prepara y antecede la conformación de la norma. La proyección del modelo ideal conlleva la necesidad de concretar en un relato el componente de lo inaudito y el de la norma que supuestamente altera su irrupción, pero también del proceso que conduce a su descubrimiento. Se trata, en suma, de factores que afectan al proceso interpretativo y a la actitud que asume el lector ante el texto. Discernir lo inaudito en Kleist y Hoffmann demanda el desarrollo de vías de interpretación alternativas; en Mundt y Ludwig exige un proceso estabilizador que devuelva lo inaudito a la norma habitual, mientras que en Musil la distinción entre lo inesperado y lo habitual pierde el valor referencial de los acontecimientos y necesita ser discernido desde nuevos parámetros. La proyección del modelo ideal apunta por lo tanto a factores que se relacionan con la dimensión interpretativa del texto y nos permite dilucidar cómo esa función se modifica a medida que evolucionan las atribuciones concedidas al lector. Esas atribuciones no eran lógicamente las mismas a mediados del siglo XIX que cuando aparece *Tonka*, momento en que el lector competente se había visto obligado a asimilar la renovación de las corrientes

finiseculares: la problemática refracción del modelo ideal en el texto evidencia esa transformación histórica.

Lo puesto al descubierto con la proyección del modelo ideal no es, pues, otra cosa que la actitud interpretativa del lector ante la materia narrada. Pero como vimos, a ese mismo aspecto apuntan las distintas variantes en la determinación del sentido que evidenciaba la configuración discursiva de cada relato. Tanto la dualidad de Kleist y Hoffmann, como la estabilidad de Mudt y Ludwig o la ambigüedad de Musil presuponían una forma distinta de afrontar la interpretación del relato al exigir distintas estrategias en la recepción del texto. Las variaciones de esta constante discursiva ilustraban la evolución de la actitud interpretativa exigida por el texto. La proyección del modelo genérico redundaba en la demostración del mismo fenómeno, pues desde el momento en que decide tomarse en consideración el papel de lo inaudito y de su reconocimiento en una narración, se está sobreentendiendo un determinado procedimiento interpretativo en el lector. Así pues, la investigación terminó concluyendo que el modelo ideal de la *Novelle* incide en la dimensión interpretativa del relato y permite constatar las transformaciones de la misma a lo largo de la historia. De ese modo la función de la *Novelle* quedó definida desde la única instancia que es realmente capaz de valorarla, el contexto recepción u horizonte lectorial, que se sirve del nombre genérico para posicionarse frente a la propia tradición e imponer en ella un principio de orden.

El hecho de que lo descubierto por la proyección del modelo ideal coincida con la dimensión interpretativa del texto no contradice la premisa de que la identidad de un género literario no puede nunca deducirse de la configuración discursiva que presenta un corpus textual. No es el conjunto de textos considerados *Novellen* el que comparte la característica de destacar la dimensión interpretativa del texto, sino el modelo ideal que indiscriminadamente se proyecta sobre los mismos. Por otra parte la función atribuida al modelo ideal debe entenderse desde su carácter provisional, el modelo cumple la función ilustrativa que le confiere su contexto de recepción para ilustrar un proceso de evolución histórica. No existe una identidad entre la función del género y la dimensión del sistema comunicativo del que participa el texto, sino una interesada correspondencia entre ambos. La función que se atribuye aquí a la *Novelle* es tan

provisional como la definición del modelo que actúa como referente del nombre genérico. Una y otra se amoldan al contexto de recepción que las dota de contenido. Al fijar como criterio de adscripción genérica para la *Novelle* un modelo virtual independiente de los elementos textuales que concurren en la obra, parecía negársele la posibilidad de desempeñar alguna de las funciones tradicionalmente atribuidas a los géneros. El estudio terminó, sin embargo, descubriendo que es posible establecer una función para los género como la *Novelle* siempre que se parta del contexto de recepción como única instancia evaluadora y que no se pierda de vista su valor provisional.

La utilidad del modelo ideal al que remite la identidad de la *Novelle* se demuestra en su capacidad para descubrir un fenómeno tan fundamental en la formación del relato moderno como es la determinación de sentido. Mientras los elementos en que se basa el modelo (acontecimiento y trama) son esenciales para la interpretación del suceso narrativo, el modelo mantiene su vigencia heurística, cuando, como se manifiesta ya en *Tonka*, dejan de ser determinantes para la comprensión del texto, el modelo ve mermada su capacidad dilucidadora. Se demuestra con ello que la naturaleza virtual del modelo no excluye su aportación al conocimiento del texto y de la función en que se inserta. Antes bien, el hecho de que el modelo posea un estatuto virtual, unida a la inspiración histórica de sus componentes, facilita que, sin limitar su ámbito de aplicación, sea capaz de relacionar el texto con su horizonte estético. La separación impuesta en los géneros de modulación analógica como la *Novelle* entre el modelo ideal al que remite el término genérico y el conjunto de textos sobre el que éste se proyecta condiciona de forma decisiva su método de estudio, sin que ello tenga que suponer necesariamente una desventaja. Como producto del horizonte lectorial, el modelo posee una amplia capacidad de adecuación a los parámetros interpretativos, pero su función sólo puede ser dirimida desde la correcta ubicación de las obras individuales en su contexto.

El método desarrollado en el presente trabajo permitió, por una parte, tratar el texto como concreción individual cuya determinación de sentido original debe ser reconstruida a partir del análisis estructural de sus rasgos discursivos; por otra, usar el modelo ideal como instrumento de adecuación retrospectivo que interpreta el texto de

acuerdo con una pauta determinada. Sólo a partir de la coincidencia entre ambas líneas de investigación, la que reconstruye y la que interpreta, puede comenzar a formularse de forma plausible la función interpretativa del término genérico. Este método de trabajo no sólo permite sino que exige un tratamiento individualizado para cada texto que se desee adscribir al término genérico, tal y como se puso de manifiesto en el análisis de las cinco versiones del motivo cervantino. Toda la información que pueda aportarse acerca de la intención autorial y del horizonte conformador en el que se gestó la obra no hará sino enriquecer la particular refracción que el texto hace del modelo ideal. El modelo ideal no puede por ello identificarse ni con el género (*Gattung*) como manifestación histórica ni con la forma (*Bauform*) como variante estructural del relato. Antes bien, se trata de una esquema que sirve a los intereses interpretativos del horizonte lectorial, pero cuya pertinencia y viabilidad está determinada por el origen histórico de sus elementos constitutivos.

Bibliografía

Bibliografía

I. Sobre teoría de los géneros y teoría de la Novelle.

- Adam, Jean-Michel y Lorda, Clara-Ubalda, *Lingüística de los textos narrativos*, Ariel, Barcelona, 1999.
- Albadalejo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986.
- Albadalejo, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.
- Alexis, Willibald, *Die Schlacht bei Torgau und der Schatz bei Tempelherren*, Friedrich August Herbig, Berlin, 1823.
- Aristóteles, *El arte Poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- Arx, Bernhard von, *Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit*, Atlantis Verlag, Zürich, 1953.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, Francke, Bern, 1946.
- Aust, Hugo, *Novelle*, Metzler, Stuttgart, 1995.
- Aust, Hugo, *Literatur des Realismus*, Metzler, Stuttgart, 2000.
- Bakhtin, Mijail, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Méjico, 1982.
- Bakhtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Behler, Ernst, "Die Zeit der Romantik", en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Bagel, Düsseldorf, 1981, pp. 115-129.
- Behrens, Irene, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Max Niemeyer, Halle, 1940.
- Benett, E. K., *A History of the german Novelle*, revisada por H. M. Waidson, Cambridge at the university Presss, Londres, 1965.

- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), vol. I-1, Suhrkamp, Frankfurt del Main, 1980.
- Bickmann, Claudia, *Der Gattungsbegriff im Spannungsfeld zwischen historischer Betrachtung und Systementwurf*, Peter Lang, Frankfurt del Main, 1984.
- Bleckwenn, Helga, "Morphologische Poetik und Bauformen des Erzählens. Zum Formalismus in der deutschen Literaturwissenschaft", en Wolfgang Haubrichs (ed.), *Erzählforschung*, vol. 1, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1976.
- Böckmann, Paul, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, vol. 1, Hoffmann und Campe, Hamburgo, 1950.
- Borcherdt, Hans Heinrich, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, parte I, *Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland*, J. J. Weber, Leipzig, 1926.
- Bode, Christoph, *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Max Niemeyer, Tübingen, 1988.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge University Press, Nueva York, 1983.
- Brooke-Rose, Christine, "Géneros históricos / Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en Miguel Garrido Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 49-72.
- Bruch, Bernhard, "Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, num 22, 1928, pp. 292-330.
- Burger, H. O., "Theorie und Wissenschaft von der deutschen Novelle", *Der Deutschunterricht*, num. 3-2, 1951, pp. 82-98.
- Casetti, Francesco, *Introducción a la semiótica*, Fontanella, Barcelona, 1980.
- Cervenka, Miroslav, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, Fink, Munich, 1978.
- Charadeau, Patrick y Mainguenu, Dominique (eds.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- Coghlan, Brian, "Theodor Storms Novelle: eine Schwester des Dramas?", *Schriften der Theodor-Storm Gesellschaft*, num. 38, pp. 26-38.

- Cuesta Abad, José Manuel, *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*, Visor, Madrid, 1991.
- Culler, Jonathan, *La Poética estructuralista*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- Damann, Günther, "Was sind und wozu braucht die Literaturwissenschaft Gattungen?", en *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por el Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 207-220.
- Dedert, Hartmut, "Vor einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion", *Zeitschrift für deutsche Philosophie*, num. 112, 3, 1993, pp. 481-508.
- Degering, Thomas, *Kurze Geschichte der Novelle*, Fink, Munich, 1994.
- Dieckmann, Herbert, "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs", en *Poetik und Hermeneutik*, num. 3, Fink, Munich, 1983, pp. 28-59.
- Dijk, Teun A. van, *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Dilthey, Wilhelm, *Leben Schleiermachers*, recogido en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970, p. 21.
- Dolezel, Lubomur, *Teorías de la ficción literaria*, Arco, Madrid, 2003.
- Eckert, Hartwig R., "Towards a Definition of the Novelle", *New German Studies*, num. 1, 1973, pp. 163-172.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1999.
- Eisenbeiß, Ulrich, *Das Idyllische in der Novelle der Biedermeierzeit*, Kohlhammer, Stuttgart, 1973
- Ellis, John M., *Narration in the German Novelle. Theory and interpretation*, Cambridge University Press, Londres, 1974
- Erné, Nino, *Kunst der Novelle*, Limes, Wiesbaden, 1967.
- Ernst, Paul, *Zum Handwerk der Novelle*, en *Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle*, Georg Müller, Munich, 1928, pp. 68-76.
- Etiemble, René, "Gattungsgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaft" en H. N. Fügen (ed.), *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Econ, Düsseldorf, 1973,

pp. 92-97.

Ermatinger, Emil, "Das Gesetz in der Literaturwissenschaft", en Emil Ermatinger (ed.), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Junker y Dünhaupt, Zürich, 1930, pp. 331-397.

Erné, Nino, *Kunst der Novelle*, Limes, Wiesbaden, 1956.

Fechner, Jörg-Ulrich, "Permanente Mutation. Betrachtungen zu einer *offenen* Gattungspoetik", en Horst Rüdiger (ed.), *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Walter de Gruyter, Berlin, 1974, pp. 1-31.

Fink, Gonthier-Louis, "Prolégomènes a une histoire de la nouvelle allemande", *Etudes Germaniques*, num. 19-1, 1964, pp. 63-69.

Fish, Stanley, *Is there a text in this class?*, Harvard University Press, Cambridge, 1980.

Flemming, Willi, *Epik und Dramatik*, Francke, Bern, 1955.

Fohrmann, Jürgen, "Deutsche Literaturgeschichte und historisches Projekt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", en Jürgen Fahrman, Wilhelm Voßkamp (eds), *Wissenschaft und Nation. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Fink, Munich, 1991, pp. 205-215.

Fonyi, Antonio, "Novelle, subjectivité. Structure", *Revue de Litterature Comparée*, vol. 50 - 4, 1976, pp. 355-375.

Fowler, Alastair, "Género y canon literario", en Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 95-128.

Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An introduction to the theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford, 1982.

Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Alfred Kröner, Stuttgart, 1999, pp. 180-183.

Freund, Winfried, *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten*, Schöningh, Paderborn, 1980

Freund, Winfried, *Literarische Phantastik. Die Phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Kohlhammer, Stuttgart, 1990.

Freund, Winfried, *Das Phantastische und die Novelle*, Kohlhammer, Stuttgart, 1990.

Freund, Winfried, *Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart*, Fink, Munich, 1993

- Freund, Winfried, *Novelle*, Reclam, Stuttgart, 1998.
- Fricke, Harald, "Sprachabweichungen und Gattungsnormen. Zur Theorie literarischer Textsorten am Beispiel des Aphorismus", en *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por el Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 262-280.
- Fricke, Harald, *Aphorismus*, Metzler, Stuttgart, 1984.
- Fricke, Harald, "Gattungstheorie und Textedition. Probleme ihres Zusammengangs am Beispiel von Goethes (?) *Maximen und Reflexionen*", en *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Belgische Universität - Gesamthochschule, Wuppertal, 1990, pp. 157-182.
- Fubini, Mario, *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*, Niemeyer, 1971.
- Fry, Norman, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen, 1975.
- Gailliard, Michael, "Le fragment comme genre", *Poétique*, num. 120, 1999, pp. 387-401.
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, "Los géneros literarios", en *Estudios de semiótica literaria*, C. S. I. C., Madrid, pp. 93-129.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 9-27.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, París, 1982.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.
- Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Gervais, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Le Préambule, Québec, 1990.
- Gillespie, Gerald, "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?- A Review of Terms", *Neophilologus*, num. 51, 1967, pp. 117-127.

- Glowinski, Michal, "Les genres littéraires", en Marc Angenot (ed.), *Theorie littéraire, Problèmes et perspectives*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, pp. 81-94.
- Glück, Elisabeth y Raible, Wolfgang, "Textsorten-Probleme", en *Linguistische Probleme der Textanalyse*, Pädagogischer Verlag, Düsseldorf, 1975, pp.144-197
- Goethe, Johann Wolfgang, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, vol. 4.1, Reiner Wild (ed.), Carl Hanser, Munich, pp. 436-518.
- Goethe, Johann Wolfgang, *West-östlicher Divan, Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, vol. 11-1-2, Karl Richter (ed.), Carl Hanser, Munich, 1998, pp. 193-195.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Die Metamorphose der Pflanzen, Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, vol. 12, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Peter Schmidt (eds.), Carl Hanser, Munich, 1989, pp. 29-68.
- Goffman, Erving, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1981.
- Greimas, Algirdas Julien, *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1974
- Grolman, Adolf von, "Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung", recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, pp. 154-166.
- Guillén, Claudio, *Literature as System*, Princeton University Press, New Jersey, 1971.
- Guillén, Claudio, "Sátira y poética en Garcilaso", en R. Pincus Sigle y Gonzalo Sobejano (eds.), *Homenaje a Joaquín Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 209-233.
- Guillén, Claudio, "Cambio literario y múltiple duración", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de investigaciones sociológicas, Madrid, pp. 533-549.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- Gülich, Elisabeth y Raible, Wolfgang, *Linguistische Textmodelle*, Fink, Munich, 1977.
- Gutzkow, Karl, *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, vol. 1, Athenäum, Frankfurt del Main, 1973 (ed. facsímil, 1836).
- Hagestedt, Lutz, *Ähnlichkeit und Differenz. Aspekte der Realitätskonzeption in Ludwig Tiecks späten Romanen und Novellen*, Belleville, Munich, 1997.
- Hankamer, Paul, *Spiel der Mächte. Ein Kapitel aus Goethes Leben und Goethes Welt*, recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft,

- Darmstadt, 1973, p. 245.
- Harras, Gisela, *Kommunikative Handlungskonzepte*, Niemeyer, Tübingen, 1978.
- Hartl, Robert, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Österreichische Schulbuchverlag, Viena, 1924.
- Hartmann, Peter, "Texte al linguistisches Objekt", en Wolf-Dieter Stempel (ed), *Beitrage zur Textlinguistik*, Fink, Munich, 1971, pp. 9-30.
- Hebbel, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Richard Maria Werner (ed.), vol. 8, B. Behr's, Berlin, 1902.
- Hebbel, Friedrich, *Brief an E. Rousseau vom 3. April 1838 y Brief an Friedrich Uechtritz vom 25. Juli 1855*, recogidas en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970, p. 101.
- Hempfer, Klaus, W., *Gattungstheorie*, Fink, Munich, 1973.
- Hempfer, Klaus W., "Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie", en Walter Hinck (ed.), *Textsortenlehre-Gattungsgeschichte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1977, pp. 1-26.
- Henel, Heinrich, "Anfänge der deutschen Novelle", Monatshefte, num. 77, 1985, pp. 433-448.
- Herbst, Hildburg, *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*, Erich Schmidt, Berlin, 1985.
- Herbst, Hildburg, "Goethe: Vater der deutschen Novelle?", en Wolfgang Wittkowski (ed.), *Goethe im Kontext*, Tübingen, 1984, pp. 244-259.
- Hermes, Eberhard, *Die drei Ringe. Aus der frühzeit der Novelle*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964.
- Hernardi, Paul, *Teoría de los géneros*. Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- Heyse, Paul, prólogo a *Deutscher Novellenschatz*, Rudolf Oldenburg, Munich, 1871, pp. V-XXIV.
- Heyse, Paul, *Gesammelte Werke*, Markus Bernauer y Norbert Miller (eds.), vol. IV, 6, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, num. 2, *Aus der Werkstaat*, Georg Olms, Stuttgart y Berlin, 1995 (ed. facsímil Stuttgart y Berlin, 1912)
- Himmel, Hellmuth, *Geschichte der deutschen Novelle*, Francke, Bern, 1963.
- Himmel, Hellmuth, *Achim von Arnims "Toller Invalide" und die Gestalt der deutschen Novelle, Versuch einer literarischen Grundlegung*, ed. del autor, 1967.

- Hirsch, Arnold, *Der Gattungsbegriff "Novelle"*, Klaus Reprint,, Lübeck, 1967 (ed. facsímil, Berlin, 1928).
- Hirsch, E. D, *Prinzipien der Interpretation*, Fink, Munich, 1972.
- Hirt, Ernst, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Teubner, Leipzig, 1923.
- Hoffmeister, Werner, "Die deutsche Novelle und die amerikanische *Tale*: Ansätze zu einem gattungstypologischen Vergleich", *German Quaterly*, num. 63, 1990, pp. 32-49.
- Horn, András, *Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998.
- Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer, Tübingen, 1965.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*, Fink, Munich, 1979.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, Fink, Munich, 1994.
- Jäger, Georg, "Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850", en Jost Hermand y Manfred Winfuhr (eds.), *Zur Literatur der Restaurationsepoche, 1815-1848*, Metzler, Stuttgart, 1970, pp. 371-404.
- Jauß, Hans Robert, "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters", Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, vol. I, *Generalites*, 1972, pp. 107-138
- Jolles, André, *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen, 1999.
- Jordan, Mery Erdal, *La narrativa fantástica. Evolución del género en su relación con el lenguaje*, Vervuert - Iberoamericana, Frankfurt del Main, Madrid, 1998.
- Kallweit, Hillmar, "Gattungstransformation und Gattungsvariation. Zwei Fallstudien gattungstheoretischer Untersuchung", *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por el Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 221-234.
- Kaiser, Gerhard. R., "Zur Dynamik literarischer Gattungen", en Horst Rüdiger (ed.), *Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, pp. 37-76.
- Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk*, A. Francke AG, Bern, 1948.
- Keller, Gottfried, *Gesammelte Briefe*, Carl Helbling (ed.), vol. 3, Benteli, Berna, 1952.
- Kesting, Marianne, "Ästhetische Totalität und gesellschaftliche Nutzenanwendung der Literatur", en Harald Weinrich (ed.), *Positionen der Negativität*, Poetik und Hermeneutik, num. 6, Fink, Munich, 1975, pp. 541-543.

- Klein, Johannes, "Streit um die Novelle", *Welt und Wort*, num. 14, pp. 169-171, 1959.
- Klein, Johannes, *Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart*, Franz Steiner, Wiesbaden, 1960.
- Klein, Johannes, "Novelle", entrada para el *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, vol. 2, de Gruyter, Berlin, 1965, pp. 685-701.
- Klussmann, Paul Gerhard, "Ludwig Tieck", en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Bagel, Düsseldorf, 1981, pp. 130-144.
- Köhn, Lothar, "Dialektik der Aufklärung in der deutschen Novelle", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 51, 1977, pp. 436-458.
- Koopmann, Helmut, "Die Novellistik des Jungen Deutschlands", en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Bagel, Düsseldorf, 1981 pp. 229-39.
- Koskimies, Rafael, "Die Theorie der Novelle", *Orbis Literarum*, num. 14, 1959, pp. 65-88.
- Krauss, Wener, "Novela - Novelle - Roman", recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, pp. 222-238.
- Krech, Annette, *Schauerlebnis und Sinngewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19 Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt del Main, 1992.
- Kreuzer, Helmut, "Zur theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus", en Reinhold Grimm, Jost Hermand (eds.), *Realismustheorien*, Kohlhammer, Stuttgart, 1975, pp. 48-67.
- Kunz, Josef, *Geschichte der deutschen Novelle vom 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, en W. Stammler (ed.), *Deutsche Philologie im Aufriss*, Berlin, 1969.
- Kunz, Josef, *Novelle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973.
- Kunz, Josef, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Erich Schmidt, Berlin, 1970.
- Kunz, Josef, *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert*, Schmidt, Berlin, 1977.
- Lakoff, George, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, The University of Chicago Press, Londres, 1987.
- Lämmert, Eberhart, *Bauformen des Erzählens*, Metzler, Stuttgart, 1993.
- Lamping, Dieter, "Probleme der neuen Gattungstheorie", en *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Belgische Universität - Gesamthochschule, Wuppertal,

- 1990, pp. 9-43.
- Larivaille, Paul, "L'analyse (morpho)logique du récit", *Poétique*, num. 19, 1974, pp. 363-388.
- László, János y Viehoff, Reinhold, "Literarische Gattungen als kognitive Schemata", *Spiel*, num. 12-2, 1993, pp. 230-251.
- Laube, Heinrich, reseñas de las Novellen de Willhelm Marsano (*Die unheimliche Gäste*) y Marco Doloroso (*Die Abenteuer einer Nacht*), *Zeitung für die elegante Welt*, num. 108, 1833, pp. 429-432.
- Laube, Heinrich, *Modernen Charakteristiken*, num. 2, 1835 y *Geschichte de deutschen Literatur* vol. 3, ambos recogidos en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970, pp. 89-92.
- Leibfried, Erwin, *Identität und Variation - Prolegomena zur kritischen Poetologie*, Metzler, Stuttgart, 1970.
- Leibowitz, Judith, *Narrative Purpose of the novella*, Mouton, La Haya, 1974.
- LoCicero, Donald, *Novellentheorie: The Practicality of the Theoretical*, Mouton, La Haya, 1970.
- Lockemann, Fritz, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, Max Hueber, Munich, 1957.
- Lockemann, Wolfgang, "Textsorten versus Gattungen oder Ist das Ende der Kunstwissenschaft unvermeidlich?", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, num. 24, 1974, pp. 284-304.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand, Neuwied y Berlín, 1971.
- Lux, Friedemann, *Text, Situation, Textsorte*, Narr, Tübingen, 1981.
- Macé, Marielle, "Le nom du genre", *Poétique*, num. 132, 2002, pp. 401-413.
- Mackensen, Lutz, "Die Novelle", *Studium Generale* num. 11, 1958, pp. 751-759.
- Malmede, Hans Hermann, *Wege zur Novelle: Theorie und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft*, Kohlhammer, Berlín, 1966.
- Markwardt, Bruno, *Geschichte der deutschen Poetik*, vol. 4: *Das 19. Jahrhundert*, de Gruyter, Berlín, 1959.
- Marfurt, Bernhard, *Textsorte, Witz*, Niemeyer, Tübingen, 1977.

- Martini, Fritz, "Die deutsche Novelle im *bürgerlichen Realismus*. Überlegungen zur geschichtlichen Bestimmung des Formtypus", *Wirkendes Wort*, num. 10, 1960, pp. 257-278.
- Martini, Fritz, "Deutsche Literatur in der Zeit des bürgerlichen Realismus. Ein Literaturbericht", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 34, 1960, pp. 581-666.
- Martini, Fritz, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898. Epochen der deutschen Literatur, Geschichtliche Darstellungen*, vol. 5, 2, Metzler, Stuttgart, 1962.
- Meyer, Wilhelm, "Drei Vorlesungen über das Wesen der epischen Poesie", recogida en Karl Konrad Pohlheim (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970, pp. 79-82.
- Molino, Jean, "Les genres littéraires", *Poétique*, num. 93, 1993, pp. 3-28.
- Müller, Günther, "Morphologische Poetik", en Elene Müller (ed.), *Günther Müller. Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Max Niemeyer, Tübingen, 1968, pp. 225-246.
- Müller, Joachim, "Zur Entstehung der deutschen Novelle: Die Rahmenhandlung in Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten und die Thematik der Französischen Revolution", en Helmut Kreuzer (ed.), *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, Metzler, Stuttgart, 1969, pp. 152-175.
- Müller, Joachim, "Novelle und Erzählung", en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, pp. 469-482.
- Müller-Dyes, Klaus, entrada "Gattungsfragen", en Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Munich, 1996, pp. 323-348.
- Mulot, Arno, "Die Novelle und ihre Intrepretation", *Der Deutschunterricht*, num. 3-2, 1951, pp. 3-17.
- Mundt, Theodor, *Kritische Wälder. Blätter zur Beurteilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit*, Wolbrecht, Leipzig, 1833.
- Mundt, Theodor, *Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerkes im Lichte unserer Zeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966 (ed. facsímil, 1845).
- Mundt, Theodor, *Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969 (ed. facsímil, 1837).
- Mundt, Theodor, *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*, Athenäum, Frankfurt del Main, 1973 (ed. facsímil, 1834).
- Mundt, Theodor, *Geschichte der Literatur der Gegenwart*, M. Simion's, Leipzig.,

1842 y reedición ampliada de 1853.

- Musil, Robert, *Gesammelte Werke*, Adolf Frisé (ed.), vols. 8 y 9, Rowohl, Hamburg, 1978.
- Negus, Kenneth, "Paul Heyse's Novellentheorie: A Revaluation", *Germanic Revue*, num. 40, pp. 173-191.
- Neuschaffer, Hans-Jörg, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, Fink, Munich, 1969.
- Orr, John, *Tragic Drama and modern Society. Studies in the Social and Literary Theory of Drama from 1870 to the Present*, Macmillan, Hong Kong, 1981.
- Pabst, Walter, "Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920-1940)", *Romanistisches Jahrbuch* num. 2, 1949, pp. 81-124.
- Pabst, Walter, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Autonomie in den romanischen Literaturen*, Cram, de Gruyter & Co, Hamburg, 1953.
- Paine, J. H., *Theory and Criticism of the Novella*, Bouvier Herbert Grundmann, Bonn, 1979.
- Paulin, Roger, *The brief Compass. The nineteenth-century German Novelle*, Oxford University Press, Oxford, 1985.
- Petersen, Julius, "Zur Lehre von den Dichtungsgattungen", en *Festschrift August Sauer*, Metzler, Stuttgart, 1925, pp. 72-116.
- Petersen, Jürgen H., *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Metzler, Stuttgart, 1994.
- Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, vol. 20, Halle, 1934.
- Petsch, Robert, "Goethe und die Naturformen der Dichtung", en *Dichtung und Forschung, Festschrift für Emil Ermatinger*, Huber & Co, Leipzig, 1933.
- Pohlheim, Karl Konrad, "Novellentheorie und Novellenforschung. 1945-1963", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 38, 1964, pp. 208-316.
- Pohlheim, Karl Konrad (ed.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970.
- Pohlheim, Karl Konrad (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Bagel, Düsseldorf, 1981.
- Pongs, Hermann, *Ist die Novelle heute tot? Untersuchungen zur Novellen-Kunst Friedrich Franz von Unruhs*, Silberburg, Stuttgart, 1961.

- Pongs, Hermann, *Das Bild in der Dichtung*, vol. 2, Marburg, 1963.
- Pötters, Wilhelm, *Begriff und Struktur der Novelle: Linguistische Betrachtungen zu Boccaccios Falken*, Niemeyer, Tübingen, 1991.
- Pozuelo Yvancos, Jose Maria, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Pratt, Marie Louise, "The short story: the long and the short of it", *Poetics*, num. 10, 2-3, 1981, pp. 175-194.
- Preisendanz, Wolfgang, "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts", en Wolfgang Preisendanz (ed.), *Wege des Realismus*, Fink, Munich, 1977, pp. 68-91.
- Raible, Wolfgang, "Was sind Gattungen?", *Poetica*, num. 12, 1980, pp. 320- 349.
- Rath, Wolfgang, *Die Novelle*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000.
- Remak, Henry H. H., *Structural elements of the german Novellah from Goethe to Thomas Mann*, Lang, New York, 1996.
- Revaz, Françoise, *Les Textes d'action*, Diffusion Klincksieck, Université de Metz, 1997.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, vol. I, siglo XXI, Méjico, 2000.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1995.
- Rosch, Eleonor y Bloom Lloyd, Barbara, *Cognition and Categorization*, L. Erlbaum, Hillside, 1978.
- Rowley, Brian A., "To define true novellen... A taxonomic Inquiri", *Publications of the English Goethe Society*, num. XLVII, 1977, pp. 4-27.
- Rüdiger, Horst (ed.), *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, Kohlhammer, Stuttgart, 1973.
- Ruttkowski, Wolfgang Victor, *Die literarischen Gattungen. Reflexion über eine modifizierte Fundamentalpoetik*, Francke, Berna, 1968.
- Ryan, Marie-Laure, "On the why, what and how of generic taxonomy", *Poetics*, vol. 10, nums. 2-3, 1981, pp.109-126.
- Ryan, Marie-Laure, "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Miguel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 253-301.
- Ryder, Frank G., *Die Novelle*, Holt, Nueva York, 1971.

- Sautermeister, Gert, "Klassische Novellenkategorien in der Restaurationszeit, en *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 521-534.
- Schaeffer, Jean-Marie, "Del texto al género", en Miguel Garrido Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 155-179.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.
- Schaeffer, Jean-Marie, *El arte de la edad moderna: la estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Monte Avila, Buenos Aires, 1999.
- Schaffnit, Hans Wolfgang, *Mimesis als Problem*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1971.
- Schlaffer, Hannelore, *Poetik der Novelle*, Metzler, Stuttgart, 1993.
- Schlaffer, Heinz, "Walter Benjamins Idee der Gattung", en *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 281-290.
- Schlegel, August-Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, J. Minor (ed.), parte 3, Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Klaus Reprint, Nendeln y Liechtestein, 1968 (ed. facsimil Heilbronn, 1884).
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1967.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (ed.), vol 16, *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1981.
- Schmidt, Siegfried J., "Ist Fiktionalität eine linguistische oder texttheoretische Kategorie?", en Elisabeth Gülich y Wolfgang Raible (eds.), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Athenäum, Frankfurt, 1972, pp. 59-80.
- Schlüter, Sabina, *Textsorte vs. Gattung. Textsorten literarischer Kurzprosa in der Zeit der Romantik (1795-1835)*, Weidler, Berlin, 1997.
- Schnur-Wellpott, Margritt, *Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983.
- Scholes, Robert, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Gredos, Barcelona, 1981.

- Schönhaar, Rainer, *Novelle und Kriminalschema, Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*, Bad Homburg v. d. Höhe, 1969.
- Schröder, Ralf, *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970.
- Schunicht, Manfred, "Der *Falke am Wendepunkt*. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, num. 41, 1960, pp. 44-65.
- Sengle, Friedrich, *Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform*, Metzler, Stuttgart, 1967.
- Sengle, Friedrich, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848*, vol. 2, Metzler, Stuttgart, 1971.
- Silz, Walter, *Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1956.
- Silz, Walter, "Geschichte, Theorie und Kunst der deutschen Novelle", *Der Deutschunterricht*. num. 11-5, 1959, pp. 82-100.
- Söring, Jürgen, *Die Verwirrung und das Wunderbare in Goethes Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num 100, 1981, pp. 544-559.
- Spitzer, Leo, "Marie de France. Dichterin von Problem-Märchen", *Zeitschrift für romanische Philologie*, num. 50, 1920, pp. 29-67.
- Springer, Mary Doyle, *Forms of the Modern Novella*, The University of Chicago Press, Chicago, 1975.
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zurich, 1956.
- Stammler, Wolfgang, "Novelle: Mittelalterliche Prosa in deutscher Sprache", en Wolfgang Stammler (ed.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, Erich Schmidt, Berlin, 1966, pp. 1058-1062.
- Stanzel, Franz K., *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1976.
- Steger, Hugo, "Über Textsorte und andere Textklassen", *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983, pp. 25-67.
- Stienhauser, Harry: "Towards a Definition of the Novella", *Seminar*, num. 6, 1970, pp. 154-174.
- Steinmetz, Horst, "Historisch-strukturelle Rekurrenz als Gattungs-

- Textsortenkriterium”, en *Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, editado por Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Erich Schmidt, Berlin, 1983. pp. 68-88
- Stempel, Wolf Dieter, “Gibt es Textsorten?”, en Elisabeth Gülich y Wolfgang Raible (eds.), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Athenäum, Frankfurt, 1972, pp. 175-182.
- Stempel, Wolf Dieter, “Aspectos genéricos de la recepción”, en Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 235-251.
- Storm, Theodor, *Sämtliche Werke*, Peter Goldammer (ed.), vol. 4, Aufbau, Berlin y Weimar, 1992.
- Striedter, Jurij (ed.), *Russischer Formalismus*, Fink, Munich, 1994.
- Strube, Werner, “Die komplexe Logik des Begriffs “Novelle”. Zur Problematik der Definition literarischer Gattungsbegriffe”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, num. 32, 1984, pp 379-386.
- Strube, Werner “Zur Klassifikation literarischer Werke”, en *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Belgische Universität - Gesamthochschule, Wuppertal, 1990, pp. 105-156.
- Strube, Werner, *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1993.
- Swales, Martin, *The German Novelle*, Princeton University Press, Princeton, 1977.
- Szoni, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Suhrkamp, Frankfurt del Main, 1965.
- Szondi Peter, *Poetik und Geschichtsphilosophie. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik.*, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- Thierberger, Richard, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice, Niza, 1968.
- Tieck, Ludwig, *Schriften*, vol. 4, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1960 (ed. facsímil, Berlin, 1828).
- Tieck, Ludwig, *Schriften*, vol. 11, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1966 (ed. facsímil, Berlin, 1829).
- Todorov, Tzvetan, *Introducción al género fantástico*, Buenos Aires, Barcelona, 1982.
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- Träger, Christine, *Novellistisches Erzählen bei Goethe*, Aufbau, Berlin, 1984.

- Trappen, Stefan, *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhundert und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*, Universitätsverlag, Heidelberg, 2000.
- Unruh, Friedrich Franz von, *Die unerhörte Begebenheit: Lob der Novelle*, Hohenstaufen, Bodman-Bodensee, 1976.
- Viëtor, Karl, "Probleme der literarischen Gattungen", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 9-3, 1931, pp. 425-447.
- Viëtor, Karl, *Geschichte der Ode*, Hildesheim, Olms, 1961.
- Vischer, Friedrich Theodor, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, parte 3 , 2-5, Carl Wäcken, Stuttgart, 1857.
- Voßkamp, Wilhelm, "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie", en Walter Hick (ed.) *Textsortenlehre-Gattungsgeschichte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1977, pp. 27-42
- Voßkamp, Wilhelm, "Gattungen" en J. Brackert y J. Stückrath (eds.), *Literaturwissenschaft, ein Grundkurs*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1992, pp. 253-269.
- Vossler, Karl, *Aus der romanischen Welt*, Koehler & Amelang, Leipzig, 1940.
- Vossler, Karl, *Die Dichtungsformen der Romanen*, A. Bauer (ed.), Koehler, Stuttgart, 1951.
- Walzel, Oskar, "Die Kunstform der Novelle", *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, num. 29, recogido en Josef Kunz (ed.), *Novelle*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, pp. 95-113.
- Weber, Albrecht, *Deutsche Novellen des Realismus: Gattung-Geschichte-Interpretationen-Didaktik*, Ehrenwirth, Munich, 1975.
- Weber, Wilhelm Ernst, *Vorlesungen zur Aesthetik, vornehmlich in Bezug auf Göthe und Schiller*, Hahn, Hannover, 1831.
- Weing, Siegfried, "The Genesis of Goethe's Definition of the *Novelle*", *Journal of English and Germanic Philology*, num. 81, 1982, pp. 492-508.
- Weing, Siegfried, *The German novelle: two centuries of criticism*, Columbia, SC, Camden House 1994.
- Weing, Siegfried, "Aristotelian Foundations of German Novella Theory", *Seminar* num. 34, 1998, pp. 45-62.

- Weinrich, Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1985.
- Weisstein, Ulrich, *Einführung in die Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart, 1970.
- Wellek, René y Austin, Warren, *Theorie der Literatur*, Athenäum, Königstein, 1985.
- Werlich, Egon, *Typologie der Texte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1975.
- Wetzel, Hermann H., *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Metzler, Stuttgart, 1977.
- Widhammer, Helmuth, *Realismus und klassizistische Tradition*, Niemeyer, Tübingen, 1972.
- Wieland, Christoph Martin, *Sämtliche Werke*, Hans Radspieler, (ed.), vol. 4, C.H. Beck, Hamburg, 1984.
- Wiese, Benno von, *Die deutsche Noevelle von Goethe bis Kafka*, A. Bagel, Düsseldorf, 1958 (y vol. 2, 1964).
- Wiese, Benno, von, *Novelle*, Metzler, Stuttgart, 1963.
- Willems, Gottfried, *Das Konzept der literarischen Gattungen. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*, Niemeyer, Tübingen, 1981.
- Willemsen, Roger, *Das Existenzrecht der Dichtung*, Fink, Munich, 1984.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchngen, Werkausgabe*, vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt del Main, 1953.
- Wolf, Werner, "Die Domestizierung der Geschichte. Eine These zur Funktion des englischen historischen Romans im 19. Jahrhundert am Beispiel von Scott, Thackeray und Dickens.", *Archiv*, num. 231, 1994, pp. 271-296.
- Wolff, Roland A., "Der Falke am Wendepunkt Revisited: Some Thoughts on Schunicht's Theory and the German Novelle in General", *New German Studies*, num. 5, pp. 157-168.
- Wolpers, Theodor, "Zur Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung", en Theodor Wolpers (ed.), *Gattungsinnovation und Motivstruktur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992, vol. 2, pp. 172-226.
- Zymner, Rüdiger, *Gattungstheorie: Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Mentis, Paderborn, 2003.

II. Sobre los autores comentados.

A. Literatura primaria.

- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, Juan Bautista Arce (ed.), Castalia, Madrid, 3 vols. 1982.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Instituto Cervantes - Crítica, Barcelona, 1998.
- Halm, Friedrich, *Werke*, Laust Pachler, Emil Kuh (eds.), vol. 1, *Erzählungen*, Gerold's Sohn, Viena, 1872.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Fantasie- und Nachtstücke*, Winkler, Munich, 1967.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1970.
- Keller, Gottfried, *Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe*, Walter Morgenthaler (ed.), vol. 6, *Züricher Novellen*, Neue Zürcher Zeitung, Basilea, Frankfurt del Main, Stroemfeld, Zurich, 1999.
- Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, Helmut Semdner (ed.), vol. 2, Hanser, 1970.
- Ludwig, Otto, *Sämtliche Werke*, vol 1, *Erzählungen*, Hans Heinrich Borchardt (ed.), Günther Müller, Leipzig, 1912.
- Ludwig, Otto, *Studien*, Adolf Stern (ed.), vol. 1, Fr. Wilh. Grunow, Leipzig, 1891.
- Mundt, Theodor, *Charaktere und Situationen*, vol. 2, libro 4: *Novellen, Skizzen, Wanderungen auf Reisen und durch die neue Literatur*, Wismar y Leipzig, 1837.
- Musil, Robert, *Gesammelte Werke*, Adolf Frisé (ed.), vols. 6-9, Rowohl, Hamburg, 1978.
- Musil, Robert, *Tagebücher*, Adolf Frisé (ed.), 2 vols., Rohwolt, Hamburg, 1976.
- Stifter, Adalbert, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Alfred Doppler y Wolfgang Frühwald (eds.), vol. 2.2, *Bunte Steine*, Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Colonia, Mainz, 1982.
- Stifter, Adalber, *Werke und Briefe, Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Alfred Doppler y Wolfgang Frühwald (eds.), vol. 3.1, *Erzählungen*, Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Colonia, Mainz.

B. Literatura secundaria

- Alt, Peter André, "Allegorische Formen in Robert Musils Erzählungen", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, num. 32, pp. 314-343.
- Akashi, Eichiro, "Über die Grenze der Begriffe und die Funktion der Bilder in Musils *Tonka*", en Josef Strutz y Endre Kiss (eds.), *Genauigkeit und Seele. Zur Österreichischen Literatur des Fin de Siècle*, Fink, Munich, 1990, pp. 97-114.
- Amezúa y Mayo, Agustín G. de, *Cervantes creador de la novela corta española*, Clásicos Hispánicos, Madrid, 1982 (reimpr).
- Arnold, Heiz Ludwig, *E. T. A. Hoffmann*, Text + Kritik, num. especial, Munich, 1992.
- Arntzen, Helmut, *Musil Kommentar*, Winkler, Munich, 1980.
- Atkinson, William C., "Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas Ejemplares*", *Hispanic Review*, num. 16-3, 1948, pp. 189-208.
- Aue, Maximilian Alfred Edward, "Die Ablehnung romantischer Vorstellungen von Liebe, Natur und Tod in Robert Musils *Drei Frauen*", *Modern Austrian Literature*, num. 9, 1976, pp. 240-256.
- Avalle Arce, Juan Bautista de, "Todo lo prometió Carrasco." Alocución para la investidura como Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Castilla -La Mancha, *Cervantistas en La Mancha*, Universidad de Castilla - La Mancha, Agepsa, Ciudad Real, sin año de publicación, pp. 23-39.
- Bar, Uwe, "Musils Novelle *Die Amsel*: Figurierung der Persönlichkeitsspaltung eines Rahmenerzählers", en Uwe Baur y Dietmar Goltschnigg (eds.), *Vom "Törleß" zum "Mann ohne Eigenschaften"*, Wilhelm Fink, Munich, 1973, pp. 237-292.
- Bauer, Hermann, "Weshalb wird Ketten von einer Fliege gestochen? Zur Deixis in Musils *Portugiesin*", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 66-4, 1992, pp. 733-744.
- Baumeister, Hans Peter, *Künstlerische Berufung und sozialer Status*, Traugott Bautz, Göttingen, 1981.
- Belgart, Raimund, "Kleist's Weg zur Wahrheit", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 92, 1973, pp. 161-184.
- Belhafaqui, Barbara, "*Der Zweikampf* von Heinrich Kleist oder die Dialektik von Absolutheit und ihrer Trübung", *Etudes Germaniques*, num. 26-1, 1981, pp. 22-42.
- Berkhout, A. P., *Biedermeier und poetischer Realismus*, J. Muuses, Purmerend, 1942.

- Bertrand, J. J. A., *Cervantes en el país de Fausto*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1950
- Boa, Elisabeth J., "Austrian Ironies in Musils *Drei Frauen*", *The Modern Language Review*, num. 63, 1968, pp. 119-131.
- Bode, R., "Zur Quelle der Maria von Otto Ludwig", *Euphorion*, num. 16, 1909, pp.166-178.
- Bogosavljevic, Srdan, "*Die knäbisch nackten ersten sonnenharten Tage. Zum Bildsystem von Robert Musils Novelle Die Portugiesin*", *Musil- Forum*, num. 15, 1989, pp. 75-93.
- Bonacchi, Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung*, Peter Lang, Berna, 1998.
- Braun, Theodore E. D., "Cervantes and Hardy: From *La fuerza de la sangre* to *La force du sang*", *Anales Cervantinos*, num. 17, 1978, pp. 167-182.
- Braun, Wilhelm, "An Interpretation of Musils Novelle *Tonka*", *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, num. 53, 1961, pp. 73-85.
- Brinkmann, Richard, *Wirklichkeit und Illusion*, Max Niemeyer, Tübingen, 1966.
- Brüggemann, Werner, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster, 1958.
- Calcraft, R. P., "Structure, symbol and meaning in Cervante's *La fuerza de la sangre*", *Boletín de Estudios Hispánicos*, num. 53, 1981, pp. 197-204.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Gredos, Madrid, 1974.
- Castro, Américo, "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948, pp. 319-332.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1980.
- Ciavarelli, Maria Elisa, *El tema de la fuerza de la sangre*, Porrúa, Madrid, 1980.
- Classen, Albrecht, "Robert Musils Novelle *Tonka* im Licht des neuen Testaments", *Colloquia Germanica*, num. 21, pp. 169-184.
- Cohn, Dorrit, "Kleist's *Marquise von O...*", *Monatshefte*, num. 67, 1975, pp. 129-145.
- Conrady, Karl Otto, "Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft", en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Wege der Forschung, vol. 147, Wiss. Buchgesellschaft,

- Darmstadt, 1967, pp. 707-735.
- Curtis, C. Bentzel, "Knowledge in Narrative. The significance of the Swann in Kleist's *Die Marquise von O...*", *The German Quarterly*, num. 64, 1991, pp. 292-303.
- Denneler, Iris, "*Denn nie besser ist der Mensch, als wenn er es recht innig fühlt, wie schlecht er ist – Kleist Bankrotterklärung des Erhabenen*", *Etudes Germaniques*, num. 50-4, 1995, pp. 713-732.
- Deterding, Klaus, *Magie des poetischen Realismus*, C. Winter, Hedelberg, 1999.
- Deutsch, Sybille, *Der Philosoph als Dichter*, Röhrig, St. Imbert, 1993.
- Díaz Plaja, Guillermo, "La técnica narrativa de Cervantes", *Revista de Filología Española*, Tomo 32, 1948, pp. 237-268.
- Dieckmann, Herbert, "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts", en H. J. Jauß (ed.), *Nachahmung und Illusion*, *Poetik und Hermeneutik* num. 1, Wilhelm Fink, Munich, 1969, pp. 28-59.
- Dietze, Walter, *Junges Deutschland und deutsche Klassik*, Rütten & Loening, Berlin, 1962.
- Draeger, Otto, *Theodor Mundt und seine Beziehungen zum Jungen Deutschland*, Diss., Marburg, 1908.
- Dunhar, Gerhar, "Kleist's *Marquise von O.* and Its Literary Debt to Cervantes", *Arcadia*, num. 10, 1975, pp. 147-157.
- Egido, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*, PPU, Barcelona, 1994.
- Eibl, Karl, "Die dritte Geschichte. Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung *Die Amsel*", *Poetica*, num. 3, 1970, pp. 455-471.
- Eilert, Heide, *Theater in der Erzählkunst*, Niemeyer, Tübingen, 1977.
- El Saffar, Ruth, *Novel to romance. A Study of Cervante's "Novelas Ejemplares"*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- El Saffar, Ruth, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the novels of Cervantes*, University of California, Berkeley, 1984.
- Febres, Eleodoro J., "El Génesis y *La fuerza de la sangre* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, num. 33, 1995-1997, pp. 273-305.
- Feise, Ernst, "Zur Quellenfrage von Otto Ludwigs Roman *Zwischen Himmel und Erde* und seiner Novelle *Maria*", *Euphorion*, num. 14, 1907, pp. 778-783.
- Fischer, Bernd, "Der Ernst des Scheins in der prosa Heinrich von Kleists: Am Beispiel

- des *Zweikampfs*”, Zeitschrift für deutsche Philologie, num. 105-2, 1986.
- Fischer, Nanda, "Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung (...). Zum Novellenbegriff R. Musils", Monatsheft für den deutschen Unterricht, num. 65, pp. 224-240, 1973.
- Forcione, Alban K., *Cervantes Christian Romance. A study of Persiles and Segismunda*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- Forcione, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
- Friedrich, Thomas, "Ein Scandalum durch Anspielung auf das Mysterium (...) erklären. Zur Mariensymbolik in Heinrich von Kleists Die Marquise von O.", Beiträge zur Kleist-Forschung, 2002, pp. 259-282.
- García Gual, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1988.
- Gitlitz, David M, "Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", en William C. McCrary y José Madrigal (eds.), *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Society of Spanish & American Studies, 1981, pp. 113-122.
- Gnam.Andrea, "Die Rede über den Körper. Zum Körperdiskurs in Kleists Texten *Die Marquise von O...* und *Über das Marionettentheater*", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Heinrich von Kleist, Text + Kritik*, num. especial, Munich, 1992, pp. 170-176.
- Göner, Gerhard, *Von "zerspaltenen Herzen" und "der gebrechlichen Einrichtung der Welt". Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*, Metzler, Stuttgart, 1989.
- Gorski, Gisela, "Das Fräulein von Scuderi als Detektivgeschichte", Mitteilungen der Hoffmann Gesellschaft, num. 27, 1981, pp. 1-15.
- Grathoff, Dirk, "Die Zeichen der *Marquise*. Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur", en Dirk Grathoff (ed.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Westdt., Opladen, 1988, pp. 204-229.
- Güntert, G., "La gitanilla y la poética de Cervantes", Boletín de la Real Academia Española, 1972, pp. 107-134.
- Hahl, Werner, *Reflexion und Erzählung*, Kohlhammer, Stuttgart, 1971.
- Hainsworth, G. *Les "Novelas Ejemplares" en France au XVII siècle*, Honoré Champion, Paris, 1933.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Fiktion*, Ersnt Klett, Stuttgart, 1968.
- Harnischfeger, Johannes, *Die Hieroglyphen der inneren Welt, Romantikkritik bei E.T.A*

- Hoffmann*, Westdeutscher Verlag, 1988.
- Heering-Düllo, Cornelia, "*Stumme Taten aus den Stirnen. Zum Problem von Identität und Kommunikation in Robert Musils Novelle Die Portugiesin*", *Literatur für Leser*, num. 1, pp. 33-51.
- Heintel, Erich, "Glaube in Zweideutigkeit, R. Musils *Tonka*", en Uwe Baur y Dietmar Goltschnigg (eds.), *Vom "Törleß" zum "Mann ohne Eigenschaften"*, Wilhelm Fink, Munich, 1973, pp. 47-88.
- Henninger, Peter, "Schreiben und Sprechen, Robert Musils Verhältnis zur Erzählform am Beispiel von *Drei Frauen* und *Die Amsel*", *Modern Austrian Literature*, num. 9, 3-4, 1976, pp. 57-99.
- Herrmann, Hans Peter, "Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 11.1, 1961, pp. 69-99.
- Homann, Renate, "Literatur und Erkenntnis. Robert Musils Erzählung *Tonka*", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 59, 1985, pp. 497-518.
- Hoffmeister, Gerhart, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Erich Schmidt, Berlin, 1976.
- Holz, Hans Heinz, *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*, Athenäum, Frankfurt, 1962.
- Hömberg, Walter, *Zeitgeist und Ideenschuggel*, Metzler, Stuttgart, 1975.
- Horn, Peter, "*Wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen. Zu Musils Amsel*", *Euphorion* num. 81, 1987, pp. 391-413.
- Hoverland, Lilian, *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*, Scriptor, Königstein, 1978
- Janßsen, Brunhilde, *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den "Nachtstücken" von E. T. A. Hoffmann*, Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt del Main, 1986.
- Japp, Uwe, "Das serapiontische Prinzip", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *E. T. A. Hoffmann*, Text + Kritik, Munich, 1992, pp. 63-75.
- Kanzog, Klaus, E. T. A. "Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* als Detektivgeschichte", *Mitteilungen der Hoffmann Gesellschaft*, num. 11, 1964, pp. 1-11.
- Kanzog, Klaus, "Berlin-Code, Kommunikation un Erzählstruktur. Zu E.T.A.

- Hoffmanns *Das öde Haus* und zum Typus *Berlinische Geschichten*", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 95, especial monográfico E. T. A. Hoffmann, 1976, pp. 42-63.
- Kayser, Wolfgang, "Kleist als Erzähler", en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, Wege der Forschung*, vol. 147, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, pp. 230-243.
- Kinder, Hermann, *Poesie als Synthese*, Athenäum, Frankfurt, 1973.
- Kirchberger, Lydia, Musils Trilogy. An Approach to *Drei Frauen*, *Monatshefte für den deutschen Unterricht*, num. 15-4, pp. 167-182.
- Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen*, Metzler, Stuttgart, 1985.
- Köhn, Lothar, *Vieldeutige Welt, Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, Niemeyer, Tübingen, 1966.
- Kofman, Sarah, "Vautour Rouge, Le double dans *Les Élixirs du diable* d'Hoffmann", en Sylviane Agacinski (ed.), *Mimésis des articulations*, Aubier-Flammarion, Paris, 1975.
- Kontje, Todd, "Motivating Silence: The Recreation of Eternal Feminine in Robert Musil's *Tonka*", *Monatsheft für den deutschen Unterricht*, num. 79-2, pp. 161-171.
- Korte, Hermann, *Ordnung & Tabu, Studien zum poetischen Realismus*, Bouvier, 1989.
- Kremer, Detlef, "Ein tausendäugiger Argus. E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* und die Selbstreflexion des romantischen Textes", en *Mitteilungen der Hoffmann Gesellschaft*, num. 33, 1987, pp. 66-90.
- Kremer, Detlef, *Romanische Metamorphosen*, Metzler, Stuttgart, 1993.
- Kremer, Detlef, *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt, Berlin, 1999.
- Kroch, Friedrich, *Heinrich von Kleist. Bewußtsein und Wirklichkeit*, Metzler, Stuttgart, 1963.
- Krumbholz, Martin, "Gedanken-Striche. Versuch über *Die Marquise von O...*", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Heinrich von Kleist, Text + Kritik*, num. especial, Munich, 1993, pp. 125-133.
- Kunz, Josef, "Die Thematik der Daseinsstufen in Kleists dichterischem Werk", en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, Wege der Forschung*, vol. 147, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, pp. 672-706.
- Kuoni, Clara, *Wirklichkeit und Idee in Heinrich von Kleists Frauenerleben*, Frauen & Co, Leipzig, 1937.

- Kuzniar, Alice A., "Inside Out: Robert Musil's *Die Portugiesin*", *Modern Austrian Literature*, num. 26-2, 1993, pp. 91-106.
- Lapesa, Rafael, "En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*", *Homenaje a Cervantes*, Valencia, 1950, pp. 365-388.
- Laspéras, Jean-Michel, *La Nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Publications de la Recherche, Université de Montpellier, 1987.
- Laußmann, Sabine, *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*, Munich, 1992.
- Levisi, Margarita, "La función de lo visual en *La fuerza de la sangre*", *Hispanófila*, num. 49, 1973, pp. 59-67.
- Lobenstein, Johannes, "Das Problem der Erkenntnis in Robert Musils künstlerischem Werk", en Karl Dinklage (ed.), *Robert Musils Leben, Werk, Wirkung*, Rowohlt, Zürich, 1960, pp. 77-131.
- Loecker, Armand de, *Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E. T. A. Hoffmann*, Lang, Frankfurt del Main, 1983.
- López, Jorge A. G., "Finales de novela en las Ejemplares", *Anales Cervantinos*, num. 35, 1999, pp. 185-192.
- McClain, William H., *Between real and Ideal, The course of Otto Ludwig's development as a narrative writer*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963 pp. 30-37.
- Madrigal Devesa, Pedro, *Robert Musil y la crisis del arte*, Tecnos, Madrid, 1988.
- Man, Paul de, "Ästhetische Formulierung: Kleists Über das Marionethentheater", en Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988.
- Marggraff, Hermann, "Das Armesünderbänkchen der Opposition", en Alfred Estermann (ed.) *Politische Avantgarde 1830-1840*, vol. 2, Athenäum, Frankfurt, 1972, p. 763.
- Mas Givanel, Juan, *Catálogo de la colección cervantina*, vols. 1 y 2, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona. 1941-1943.
- Meyer, Albert, *Die ästhetischen Anschauungen Otto Ludwigs*, P.G.Keller, Winterthur, 1957.
- Meyer, Richard M., "Otto Ludwigs *Maria*", *Euphorion*, num. 7, 1900, pp. 104-112.
- Mieder, Barbara Busker, *The use of gesture as a stylistic device in the prose and dramatic Works of Otto Ludwig*, Diss, University Microfilms, Michigan, 1971.

- Moehring, Wolfgang, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, Fink, Munich, 1972.
- Müller, Gernot, *Kleist und die bildende Kunst*, Francke, Tübingen, 1995.
- Müller-Salger, Klaus, "Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 92, 1973, pp. 185-211.
- Müller-Seidel, Walter, "Die Struktur des Widerspruchs in Kleists *Marquise von O...*", en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, Wege der Forschung*, vol. 147, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, pp. 244-268.
- Muzelle, Alain, *L'écriture de Kleist comme élaboration progressive du discours. Une étude stylistique des nouvelles*, Peter Lang, Berna, 1989.
- Nehring, Wolfgang, "E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk, ein Modell und seine Varianten", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 95, 1976, pp. 3-24.
- Neumann, Gerhard, "Romantische Aufklärung. Zu E. T. A. Hoffmanns Wissenschaftspoetik", en Helmut Schmiedt y Helmut, J. Schneider (ed.), *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1997, pp. 106-148.
- Neumann, Gerhard, "Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und in Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*", en Gerhard Neumann (ed.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall - Rechtsfall - Sündenfall*, Rombach, Freiburg im Breisgau, 1994, pp. 149-192.
- Oesterle, Günter, "Arabeske, Schrift und Fantasie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der Goldne Topf*", *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, num. 1, 1991, pp. 69-107.
- O'Connor, Kathleen, *Robert Musil and the tradition of the german Novelle*, Ariadne, Riverside, 1992.
- Oertel Sjögren, Christine, "The Enigma of Musil's *Tonka*", *Modern Austrian Literature*, vol. 9, nums. 3-4., 1976, pp. 100-113.
- Orlowsky, Ursula, *Literarische Subversion bei E.T.A Hoffmann Nouvelles Sandmann*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1988.
- Pabon, Thomas, "Secular Resurrection through Marriage in Cervantes' *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*", *Anuales Cervantinos*, num. 16, 1977, pp. 109-124.
- Percas Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*, Gredos, Madrid, 1975, 2 vols.

- Perry, Petra, *Möglichkeit am Rande der Warscheinlichkeit. Die "fantastische Situatuion" in der Kleistschen Novellistik*, Verlag, Köln, 1989.
- Pfotenhauer, Helmut, "Bild und Schrift. Zur Funktion von Medienwechsel in der realistischen Literatur. Stifter, Keller", en Helmut Pfotenhauer, *Sprachbilder, Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, pp. 159-174.
- Pikulik, Lothar, "Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität", *Euphorion*, num. 69, 1975, pp. 294-319.
- Pikulik, Lothar, *E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den "Serapionsbrüder"*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1987.
- Pilling, Claudia (ed.), *Otto Ludwig. Das literarische und musikalische Werk*, Peter Lang, Frankfurt del Main, 1999.
- Piluso, Robert V, "*La fuerza de la sangre: un análisis estructutral*", *Hispania*, num. 47, 1964, pp. 485-490.
- Pinciano, Alonso López, *Philosophía Antigua Poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1973 (reimpresión), 3 vols.
- Politzer, Heinz, "Der Fall der Frau Marquise", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 57, 1977, pp. 98-128.
- Pott, Hans-Georg, *Robert Musil*, Fink, Munich, 1984.
- Pozuelo Yvancos, José María, "El pacto narrativo; semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*", *Anales Cervantinos*, num. 17, 1978, pp. 147-166.
- Preisendanz, Wolfgang. "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts", en *Formkräfte der deutschen Dichtung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1963, pp. 187-210.
- Price, R. M., "Cervantes and the topic of the lost child found in the *Novelas Ejemplares*", *Anales Cervantinos*, num. 27, 1989, pp. 201-214.
- Puknus, Hainz, "Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten von *Goldnen Topf* bis *Meister Floh*", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *E.T.A. Hoffmann - Text + Kritik*, Munich, 1992, pp. 53-62.
- Quadfasel, Hanna, *Theodor Mundts literarischer Kritik und die Prinzipien der Ästhetik*, Diss, Heidelberg, 1932.
- Raphael, Gaston, "Nochmals zur Quelle der Maria", *Euphorion*, num. 18, 1911, pp.167-170.
- Reuchel, Karl, "Otto Ludwigs Maria", *Euphorion*, num. 24, 1922, pp. 654-658.

- Reuter, Hans-Heinrich, "Umriss eines *mittleren* Erzählers", Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft, num. 12, 1968, pp. 318-358.
- Ricklefs, Ulfert, "Otto Ludwigs Dramentheorie. Zum Problem der Kontinuität zwischen Frührealismus und poetischen Realismus", en Günter Blamberg, Manfred Engel, Monika Ritzer (eds.), *Studien zur Literatur des Frührealismus*, Peter Lang, Frankfurt del Main, 1991, pp. 45-77.
- Riley, Edward O., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1981.
- Ringel, Stefan, *Realität und Einbildungskraft im Werk E. T. A. Hoffmanns*, Böhlau, Colonia, 1997.
- Rodríguez-Luis, Julio, *Novedad y Ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Purrua Turanzas, Madrid, 1980, 2 vols.
- Roth, Marie-Louise, *Robert Musils Ethik und Ästhetik*, Paul List, Munich, 1972.
- Röttger, Brigitte, *Erzählexperimente. Studien zu Robert Musils "Drei Frauen" und "Vereinigungen"*, Bouvier, Bonn, 1973.
- Ruf, Ursula Meier, *Prozesse der Auflösung. Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils "Drei Frauen"*, Lang, Berna, 1992.
- Ruiz Barrionuevo, Blanca, *Las Novelas Ejemplares en el romanticismo alemán. La "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" de E.T.A. Hoffmann*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- Ruiz Barrionuevo, Blanca, "Recepción de las *Novelas Ejemplares* en los románticos alemanes", *Anales Cervantinos*, num. 29, 1991, pp. 217-228.
- Sammons, Jeffrey L., *Six essays on the young german novel*, Chapel Hill, University of north Carolina, 1972.
- Sayers, Dorothy, "Aristoteles über Detektivliteratur", en Jochen Vogt (ed.), *Der Kriminalroman*, vol. 1, Fink, Munich, 1971, pp. 123-138.
- Scott, Nina M., "Honor anf Familiy in *La fuerza de la sangre*", en Vern G. Williamsen y A. F. Michael Atlee (eds.), *Studies in Honor of Ruth Lee Kenndy*, 1977, pp. 125-132.
- Schier, Rudolf, "Robert Musils *Tonka* als Vorläufer des Nouveau Roman", *Études germaniques*, num. 32, 1, 1977, pp. 40-47.
- Schönert, Jörg, "Zur Ausdifferenzierung des Genres Kriminalgeschichte", en Jörg Schönert (ed.), *Literatur und Kriminalität*, Mac Niemeyer, Tübingen, 1983, pp. 96-125.
- Schönhaar, Rainer, *Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher*

Erzählkunst um 1800, Max Gehlen, Ljubljana.

- Schulte, Bettina, *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1988.
- Sera, Manfred, "Werde, der du bist! - Die Darstellung der Selbsterfahrung in Robert Musils Novelle *Die Portugiesin*", *Musil-Forum*, num. 6, pp. 145-156.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Gredos, Madrid, 1970.
- Slaniceanu, Adriana, "The Calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Butlletin of Hispanic Studies*, num. 64, 1987, pp. 101-110.
- Smith, John H., "Dialogic Midwifery in Kleist's *Marquise von O...* and the Hermeneutics of Telling the Untold in Kant and Plato", *Publications of the Modern Language Association*, num. 100, 1985, pp. 203-219.
- Smith, Peter D., "The scientist as Spectator. Musil's Törleß and the Challenge to Mach's Neo-Positivism", *Germanic Review*, num.75, 1, 2000, pp. 37-50.
- Sokel, Walter H., "Kleist's *Marquise von O.*, Kierkegaards *Abraham* und Musils *Tonka*, die drei Stufen des Absurden in seiner Beziehung zum Glauben", en Karl Dinklage (ed.) *Robert Musil Studien zu seinem Werk*, Rowohlt, Klagenfurt, 1970, pp. 57-70.
- Sommer, Dietrich, "Studie zum Begriff des poetischen Realismus bei Otto Ludwig", *Wissenschaftliche Zeitschrift*, Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, num. 15-4, 1966, pp. 591-595.
- Spitzer, Leo, "Das Gefüge einer Cervantinischen Novelle", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1936, pp. 194-225.
- Stadler, Ulrich, "Die Aussicht als Einblick. Zu E. T. A. Hoffmanns später Erzählung *Des Veters Eckfenster*", *Zeitschrift für deutsche Philologie.*, num. 105-4, 1986, pp. 498-515.
- Staiger, Emil, "Heinrich von Kleist *Das Bettelweib von Locarno*. Zum Problem des dramatischen Stils", en Walter Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Wege der Forschung, vol. 147, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, pp. 113-129.
- Steinecke, Hartmut, *E. T. A. Hoffmann*, Reclam, Stuttgart, 1997.
- Swales, Erika, "The Belaguered Citadel: A Study of Kleist's *Die Marquise von O...*", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, num. 57, 1977, pp. 137-138.
- Taboada, Juan María Díez, "La estructura de las *Novelas Ejemplares*", *Anales Cervantinos*, num. 18, 1979-1980. pp. 87-105.

- Talgeri, Pramod, *Otto Ludwig und Hegels Philosophie. Die Widerspiegelung der "Ästhetik" Hegels im "poetischen Realismus" Otto Ludwigs*, Niemeyer, Tübingen, 1972.
- Tejero Fuentes, Miguel A., "El recurso de la anagnórisis", *Anales Cervantinos*, num. 35, 1999, pp. 539-570.
- Tismar, Jens y Mayer, Michael, *Kunstmärchen*, Metzler, Stuttgart, 1996.
- Turner, David, *Roles and Relationships in Otto Ludwig's narrative fiction*, University of Hull publications, 1975.
- Vilanova, Antonio, "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en *Historia general de las literaturas Hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1968, vol. 3, pp. 567-685.
- Vinardell i Puig, Teresa, *El coloquio de los textos. E. T. A. Hoffmann y la literatura española del siglo de oro, tesis doctoral*, Universitat de Barcelona, 1989.
- Washington, Ida, H., "Religious Symbolism in Otto Ludwig's *Maria*", *Modern Language Notes*, num. 85, 1970, pp. 385-391.
- Weber, Dietrich, *Theorie der analytischen Erzählung*, C.H. Beck, Munich, 1975.
- Welles, Marcia L., "Representation of Rape in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Journal of Hispanic Philology*, num. 13-3, 1989, pp. 240-252.
- Wellin, G. A., "The limitations of knowledge: Kleist's *Über das Marionettentheater*", *The Modern Language Review*, num. 80, 1985, pp. 90-96.
- Wenin, Karin, "Das Schweigen in der Sprache. Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...*", *Quaderni di lingue e letterature*, num. 23, 1998, pp. 173-184.
- Werner, Richard Maria, "Kleist's Novelle *Die Marquise von O...*", *Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte*, num. 3, 1890, pp. 483-500.
- Willenberg, Knud, "Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E.T.A Hoffmanns *Der goldne Topf*", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, num. 95, 1976, pp. 93-113.
- Wucherpennig, Wolf, "*Tonka* oder die Angst vor Erkenntnis", en Sebastian Goeppert (ed.), *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*, Rombach, Freiburg, 1978, pp. 233-259.
- Wuthenow, Ralph-Rainer, "Auch ein Märchen aus der neuen Zeit? Zu *Meister Floh*", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *E. T. A. Hoffmann, Text + Kritik*, num. especial, Munich, 1992, pp. 86-96.
- Yagüe Marinas, Galo, "Reflexiones sobre el *Coloquio de los perros* de Cervantes y las

- Nuevas aventuras del perro Berganza* de E. T. A. Hoffmann", num. 24, 1996, pp. 163-178.
- Zeller, Rosmarie, "Zur Modernität von Musils Erzählweise am Beispiel der Novellen *Vereinigungen* und *Drei Frauen*", Musil-Forum, num. 7, 1981, pp. 75-84.
- Zeller, Rosmarie, "Zur Komposition von Musils *Drei Frauen*", en Gudrun Brokoph-Mauch (ed.), *Beiträge zur Musil-Kritik*, Lang, Berna, 1983, pp. 25-48.
- Zeller, Rosmarie, "Das Kunstmärchen des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Wirklichkeit und Wunderbarem", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, num. 92, 1993, pp. 56-74.
- Zenker, Christian, *Die Struktur von Liebeserzählungen in Biedermeier und Realismus*, Literarische Verlaufsmuster individueller Liebesbeziehungen, Francke, Berna, 1991.
- Zimic, Stanislav, "Hacia una novela bizantina: *El amante liberal*", *Anales Cervantinos* num. 27, 1989, pp. 141-165.
- Zimic, Stanislav, *Las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996.
- Zimmermann, Hans Dieter, "Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus. Zu E. T. A. Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla*", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *E. T. A. Hoffmann*, Text + Kritik, num. especial, Munich, 1992, pp. 97-111.