

# Estética de la novela corta de artista en el período de la fundación del Imperio [Gründerzeit]

Autor:

Salinas, Martín

Tutor:

Vedda, Miguel

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

TESIS DE DOCTORADO

**“ESTÉTICAS DE LA NOVELA CORTA DE ARTISTA EN EL PERÍODO  
DE LA FUNDACIÓN DEL IMPERIO (GRÜNDERZEIT)”**

Doctorando: **Lic. y Prof. Martín Salinas**

Director: **Dr. Miguel Vedda**

Secretaría de Postgrado  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
noviembre de 2017



## Introducción

### 1. Las novelas cortas de artista (*Künstlernovellen*) del período de la fundación del imperio (*Gründerzeit*)

Las novelas cortas de artista (*Künstlernovellen*) del *Gründerzeit* revelan un aspecto estructural de la literatura moderna, y en particular de la literatura en lengua alemana: el carácter problemático del arte en la sociedad burguesa. Si en la configuración literaria del mundo en crisis, propia del pasaje a la Modernidad (como se observa en Boccaccio y Cervantes), se aprecia un realismo que, a través de la crítica del orden social y la inclusión de la perspectiva de los sectores populares, amplía el margen de representación literaria, la crítica desde la que el arte narrativo configura la realidad en un mundo secularizado debe revalidar su posición social a través de un retorno a sus propias condiciones de posibilidad. Este carácter es el que impulsa a la literatura a proyectar la mirada configuradora sobre sí misma y a tematizar la propia praxis artística en las obras. A la complejidad del mundo social se le suma aquella que define al artista, de tal modo que la misma perspectiva del arte se torna objeto de representación. El proceso histórico que conduce al arte narrativo hacia la autoevaluación de sus propias condiciones se desarrolla en la literatura en lengua alemana desde fines del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX (en las primeras décadas del siglo XX, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, este proceso alcanza un punto crítico, como se observa en las narraciones de Thomas Mann). En el proceso histórico-literario la novela corta de artista del *Gründerzeit* cumple un papel decisivo; sin embargo, tanto la incidencia sobre la literatura de fin de siglo como las expectativas que limitan el realismo de su representación no han sido objeto de estudios sistemáticos, como sí sucede con otras formas literarias. Así, a diferencia de lo que sucede con subgéneros como el cuento maravilloso (*Märchen*) (cf. Lüthi, 1964), la novela corta de temática criminal (*Kriminalnovelle*) (cf. Freund, 1975), o la novela de artista (*Künstlerroman*) (cf. Marcuse, 1922 –pub. en 1974; y Bloch, 1962), la novela corta de artista no ha generado una tradición de estudios teóricos que analice la modalidad histórica que el subgénero representa, tanto en cuanto a lo formal (por ejemplo, frente a la novela de artista), como a la temática en la que se centra (que a diferencia de la *Kriminalnovelle*, centrada en la figura

del criminal, por ejemplo, se centra en la figura de artista). La ausencia de estudios se verifica en el período en el que se enmarca el presente análisis: el *Gründerzeit*. Los estudios que analizan las novelas cortas del *Gründerzeit* prosiguen dos caminos: o bien se concentran en los rasgos históricos, ideológicos y estéticos que distinguen al subgénero novela corta del período de otras formas narrativas (Brinkmann, 1974; Löwenthal, 1990), o centran su atención en novelas cortas particulares, con lo que el análisis se limita a considerar la obra a partir de un abordaje inmanente, o a localizarla en un contexto ideológico (antecedentes literarios, influencias filosóficas, condiciones sociales), con lo que las relaciones que mantiene con los otros autores del mismo período (que dedican parte de su obra a la configuración de la problemática de la figura de artista), quedan relativamente relegadas (cf. Liesenhoff, 1982; Freund, 1996; Wiese, 1956 – publ. 1977 – y 1962 – publ. 1974 –). Por otro lado, los estudios concentrados en el desarrollo histórico y formal de la forma novela corta, aun cuando en ellos se destaquen aspectos centrales de la forma, consideran la modalidad de la novela corta de artista como una entre otras. De esta manera, el estudio de la novela corta de artista se analiza en consonancia con los motivos fantásticos, los propios del cuento maravilloso, o las narraciones de temática criminal, que desde el período clásico de la literatura alemana, a través del romanticismo y del *Vormärz*, alcanzan durante el período del *poetischer Realismus* (Realismo Poético) una cima formal que en muchos casos representa un límite histórico de la forma en lengua alemana (cf. Klein, 1956; Lockemann, 1957; Wiese, 1982 – 1ª edición 1962).

El relevamiento de las fuentes teóricas da cuenta de la falta de un análisis que sea capaz de dar cuenta de las características formales y de los motivos específicos del subgénero y, a la vez y en virtud de estos, sirva para comprender fenómenos como los siguientes: 1) el problema de los orígenes (¿cómo es posible el surgimiento de la *Künstlernovelle*?, ¿cuáles son sus condiciones de producción?, ¿qué novelas cortas pueden ser pensadas como precursoras y por qué?); 2) la cuestión de la variabilidad histórica: ¿cuáles son los atributos de la forma novela corta de artista en el período histórico-literario del *Gründerzeit*?, ¿en qué se distingue de las formas que adopta a forma en períodos precedentes?); y finalmente, 3) la delimitación (cuál es el criterio que regula el conjunto de novelas cortas que componen el corpus).

En función de los ejes expuestos, cabe destacar las novelas cortas de artista del fin del período clásico alemán, las escritas durante el Romanticismo, y aquellas propias del período de la Restauración que anteceden a las novelas cortas de artista del Realismo Poético; la lista es variable, pero se puede pensar en la siguiente lista tentativa de obras representativas: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810), de Heinrich von Kleist; *Der Ritter Gluck* (1809), *Don Giovanni* (1814), *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815), *Das Fräulein von Scuderi* (1819), de E. T. A. Hoffmann; *Der Mann von fünfzig Jahren* (incluida en la novela de formación *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821), *Novelle* (Novela corta; 1828), de J. W. Goethe; *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), de Joseph von Eichendorff; *Lenz* (1836), de Georg Büchner; *Florentinische Nächte* (1837), de Heinrich Heine, *Des Lebens Überfluss* (1839), de Tieck.

Los estudios de Christine Anton (*Selbstreflexivität der Kunststheorie in den Künstlernovellen des Realismus*, 1998), de Weidenmüller (*Das Problem des künstlerischen Subjekts. Am Beispiel von Musiker-Darstellungen in Erzählungen des 19. Jahrhunderts – Mörike, Grillparzer etc.–*, 1998) y de Lars Korten (*Poetischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848-1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm*, 2009), centrados en el análisis de las diversas poéticas del Realismo Poético, ofrecen un amplio y detallado panorama de las novelas cortas del período, pero a partir de un recorte del objeto que no considera la totalidad de narraciones referidas a la problemática de la figura de artista de los autores incluidos. Así, en el estudio de Anton, el análisis ofrece una lectura de las representaciones propias de la forma, pero sin agotar la totalidad de las obras que cada autor seleccionado ofrece (como sucede con Storm, por ejemplo, de quien toma *Immensee* y *Pole Poppenspüler*, pero deja de lado narraciones centrales como *Psyche*, *Eine Malerarbeit*, o *Aquis Submersus*). Weidenmüller, por su parte, centra su análisis en dos figuras significativas del período de transición hacia el *poetischer Realismus* (como lo son Franz Grillparzer y Eduard Mörike); pero al circunscribir su análisis a la representación de la figura de artista en relación con la música (considerada como arte eminentemente romántico), el análisis del carácter problemático del arte y de la figura del artista cubre un sector puntual de la temática referida al arte. En el caso de Korten, la mirada crítica centra su atención en cuatro de los exponentes más representativos del *poetischer Realismus* (Stifter, Keller, Meyer y Storm), con la premisa de destacar aspectos formales del método

de configuración literaria; con ello, el análisis de las novelas cortas confluye metodológicamente con el abordaje de otras formas literarias. Lars Korten destaca como rasgo distintivo de la narración breve del período del Realismo Poético el carácter reflexivo de la propia representación literaria, que la diferencia de la configuración romántica de la novela corta de artista. Así, por ejemplo, en una novela corta de artista del romanticismo, como *Der goldene Topf*, de E. T. A. Hoffmann, Korten observa cómo el método configurador de las narraciones románticas, vinculado aún al cuento maravilloso, pero ya referido a la burguesa vida cotidiana, supone la irrupción de lo poético en vida prosaica, que es configurado como efectivamente real.<sup>1</sup> Las narraciones del Realismo Poético, por su parte, se caracterizan por destacar el acto narrativo en la misma narración, de tal modo que, a través de la reformulación de las tradiciones, se impulsa una renovación en la configuración. Lars Korten subraya los aspectos formales que distinguen narraciones típicas del Realismo Poético, como *Das Amulett*, de Conrad Ferdinand Meyer, y *Der Schimmelreiter*, de Theodor Storm (narraciones que, si bien constituyen obras claves del período del *Gründerzeit*, no pueden incluirse en el subgénero de novela corta de artista), como exponentes de narraciones en las que, a diferencia de la novela corta de artista de Hoffmann, se observa una explícita poetización de la poesía.<sup>2</sup> La reflexividad de las novelas cortas del poético del Realismo Poético de la segunda mitad del siglo XIX supone, de este modo, la exhibición de su entremado literario, la exposición de su carácter de artefacto cultural:

Der ‘Realismus’ dieser Novellen wird also nicht (nur) vom ‘poetischen’ als Idealisierung, Verklärung oder subjektivierendem ‘Humor’ flankiert, sondern von der expliziten Betonung einer ‘poetischen’ Machart. ‘Realistische Darstellung’ geht in der Novellistik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert einher mit ‘poetischer Darstellungsstörung’ (Korten, 2009: 5).

Si bien los estudios mencionados no se refieren a la novela corta de artista, se observa cómo la modalidad del subgénero que esta representa ofrece una perspectiva desde la cual

---

<sup>1</sup> “‘Der goldene Topf’ ist ein ‘Märchen aus der neuen Zeit’, in der ein Dichter sich mit Hilfe seiner Figuren erfolgreich um das Ende seiner Geschichte bemüht. Der ‘poietische’ Akt des Märchen-Schreibens, zunächst eine fiktionssimmanente ‘Störung’, wird somit zum Teil der Darstellung. E.T.A Hoffmanns Erzählung schafft demnach keine Distanz von der Darstellung empirisch unzugänglicher, nämlich rational paradoxer Ereignisse” (Korten, 2009: 3).

<sup>2</sup> “Demgemäß kann die ‘mimetische Qualität’ des *Schimmelreiters* als Darstellung einer Erinnerung verstanden werden oder *viceversa* die erste Rahmenerzählung als ‘Ästhetisierungsstrategie’ einer Nevelle, die sich dezidiert als ‘gemacht’ anzeigt und in diesem ‘poietischen’ Moment ein romantisches Programm: *Der Schimmelreiter* realisiert in diesem Sinne eine ‘Poesie der Poesie’, indem ein offenkundig literarischer Text die Erinnerung an eine Geschichte darstellt” (ibíd.: 4).

resulta posible suplir la escasez de estudios referidos específicamente a la *Künstlernovelle* del *Gründerzeit*.

## **2. El camino hacia la representación de la figura de artista en la literatura alemana moderna**

Winfried Freund (2009), en su análisis de la forma novela corta del Realismo Poético, sostiene que las características distintivas del período radican tanto en lo representado como en la manera en que se representa. Estas dos variables se encuentran de tal modo interrelacionadas, que la representación de los condicionamientos sociales que constituyen al individuo de la novela corta del período supone un posicionamiento ético, y, como veremos más adelante, crítico respecto de la totalidad social a la que se alude en la forma.<sup>3</sup>

Como mencionamos en el apartado anterior, el material disponible sobre los diferentes aspectos de la novela corta permite encarar un abordaje que, centrado en la producción del período seleccionado, se nutra de los diversos aportes analíticos, a fin de conformar un estudio sistemático de la totalidad de expresiones que la forma ha adquirido en los autores que componen el corpus. En este sentido, los estudios sobre el *Künstlerroman* de Herbert Marcuse (tesis doctoral de 1922, pub. en 1978), y de Ernst Bloch (1962), así como los ensayos dedicados a las formas narrativas modernas de György Lukács (*Die Seele und die Formen – 1908-1910 –*, y *Theorie des Romans. Ein geschichtphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik – 1914*, publ. 1920) otorgan un marco teórico general, en la medida en que aun cuando mayoritariamente se centran en la forma novela, resulta pertinente para la elaboración de un estudio sobre la forma novela corta, pero orientada a la temática de la figura del artista.

En su estudio, Herbert Marcuse (1978) sostiene que la centralidad que el artista adquiere en esta modalidad de la novela expresa una intensificación del proceso que caracteriza a los héroes de la literatura moderna:

---

<sup>3</sup> “Anders aber als die restaurativen Novellenmodelle – darin liegt ihr eigentlicher Neueinsatz begründet – begreift die realistische Novelle die Determinanten menschlichen Schicksals durchweg als Ergebnis gesellschaftlich-geschichtlichen Handelns [...] Ihre Sympatie aber gehört den in die Verhältnisse verwickelten Opfern, denen sie die Täter als Opfer der von ihnen selbst heraufbeschworen Verwicklungen gegenüberstellt” (Freund, 2009: 160).



[...] der Künstlerroman [ist] ein Roman, in dem ein Künstler als Repräsentant eigener Lebensform in die Umwelt hineingestellt ist. Daraus folgt die historische Stellung des Künstlerromans in der epischen Dichtung: er ist erst möglich, wenn der Künstler eine eigene Lebensform repräsentiert, die Lebensformen der Gesamtheit seinem Leben nicht mehr immanent, nicht mehr notwendiger Ausdruck des vollendeten Lebens der Gesamtheit ist (Marcuse, 1978: 10).

De acuerdo con la interpretación de Marcuse, en la figura del artista se expresan de un modo intensificado los aspectos que distinguen a la posición que ocupa el héroe problemático; sobre todo, la tendencia a contraponer valores afectivos y cualitativos ante la postulación, propia de la sociedad burguesa, de valores de mediación (el dinero, el prestigio social) que se postulan como valores absolutos. Así, la posición del artista sugiere cómo, a través de la configuración de la propia praxis artística, se intensifica la relación antagónica entre individuo y sociedad burguesa, con lo cual, y desde su peculiaridad, el arte remite a un todo social que será sometido a la crítica.

El análisis de Marcuse de la novela de artista se basa, sobre todo, en los estudios de las formas narrativas modernas llevadas a cabo por Hegel, en su *Ästhetik* (1955) y en *Die Theorie des Romans*, de Lukács. Su desarrollo teórico parte, de este modo, del análisis de la forma novela (como exponente de la épica moderna), para focalizar los aspectos que destacan a las novelas de artista, en las que, a través de la figura de artista, se pone de relieve la representatividad del héroe problemático en las sociedades modernas.

El abordaje de Marcuse, de acuerdo con el cual las características propias del héroe de las formas narrativas se desplazan hacia la figura del artista, resulta pertinente de cara al análisis de la configuración de las *Künstlernovellen* del *Gründerzeit*. Más allá del modo en que la figura de artista se instituye como un exponente del héroe problemático de la novela, la forma novela corta implica la evolución de la forma desplegada por Marcuse, en el marco teórico del análisis hegeliano del desarrollo histórico, y conceptual, de la épica. La pregunta acerca de la correspondencia que las formas mantienen con el desarrollo histórico permite advertir la cualidad que distingue a la novela corta de artista, y más específicamente, las enmarcadas en el *Gründerzeit*. Si, tal como la imagen de la antigua Grecia que se presenta en la *Ästhetik* de Hegel y, sobre todo, en la primera parte de *Die Theorie des Romans*, la preeminencia de la comunidad por sobre la singularidad del héroe redundan en una representación compacta y homogénea (cf. Hegel, 1955: 940ss.; y Lukács,

1962a: 22-33; Auerbach, 1946: 7ss.)<sup>4</sup>, el realismo de las novelas cortas del *Gründerzeit* parecen evocar aspectos formales de la épica tradicional, incluso a través de la conciencia literaria del desarrollo histórico. La evolución de las formas, de acuerdo con la perspectiva de Hegel, adquiere así una incidencia significativa en la emergencia y constitución de formas que surgen a partir de la crisis de la comunidad homogénea de la épica antigua:

Denn mit dieser Loslösung des individuellen Selbst von dem substantiellen Ganzen der Nation und ihrer Zustände, Sinnesweise, Taten und Schicksale sowie mit der Scheidung des Menschen in Empfindung und Wille kommt statt der epischen Poesie auf der einen Seite die lyrische, auf der anderen die dramatische zu ihrer reifsten Ausbildung. Dies geschieht vollständig in den späteren Lebenstagen eines Volkes, in denen die allgemeinen Bestimmungen, welche den Menschen in Rücksicht auf sein Handeln zu leiten haben, nicht mehr dem in sich totalen Gemüt und der Gesinnung angehören, sondern bereits selbständig als ein für sich festgewordener rechtlicher und gesetzlicher Zustand, als eine prosaische Ordnung der Dinge, als politische Verfassung, moralische und sonstige Vorschriften erscheinen, so daß nun die substantiellen Verpflichtungen dem Menschen als eine äußere, ihm nicht selber immanente Notwendigkeit, die ihn zum Geltenlassen derselben zwingt, entgentreten (Hegel, 1955: 942)

La derivación lírica y dramática que Hegel reconoce en la desintegración de la comunidad de la épica guarda una relación con las formas narrativas menores, en vista de que se ha destacado la afinidad de la novela corta con el drama y la lírica. Ya en 1814, Christoph Martin Wieland llamó la atención sobre la proximidad de la novela corta y las pequeñas piezas dramáticas breves, en virtud de la configuración de planes argumentales simples: “*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” (Wieland, 1973: 27). El hecho de que un autor como Theodor Storm haya insistido, en la segunda mitad del siglo XIX (esto es, en un período histórico en el que la novela corta ha alcanzado una valorización indiscutida), en la vinculación que la novela corta mantiene con el drama, en virtud de la exigencia formal que supone su configuración, abona al proceso histórico por medio del cual la forma alcanza su madurez

---

<sup>4</sup> Tanto la definición hegeliana de la épica como “un todo en sí orgánico” (“[...] ein in sich organisches Ganzes [...]”; Hegel, 1955: 941), la afirmación de Lukács respecto de que la épica solo conoce respuestas, y ninguna pregunta (“[...] der Grieche kennt nur Antworten, aber keine fragen, nur Lösungen [...] aber keine Rätsel, nur Formen, aber keinen Chaos” –Lukács, 1962a: 24), como la caracterización realizada por Erich Auerbach acerca de la falta de perspectiva, de trasfondo, de la épica (“Allein Homer [...] kennt keinen Hintergrund. Was er erzählt, ist jeweils allein Gegenwart, und füllt Schauplatz und Bewusstsein ganz aus”; Auerbach, 1946: 9), refieren a una concepción de la poesía ingenua que, por contraste, resulta pertinente de cara al análisis de las pretensiones estéticas, y de la concomitante reflexividad de la producción literaria del Realismo Poético del *Gründerzeit*.

literaria. En la misma línea, Wolfgang Rath (2008) reconoce dos aspectos a partir de los cuales se verifica la vinculación entre el drama y la novela corta: por un lado, la situación social en la que se enmarca la novela corta a partir de, por ejemplo, el marco narrativo, expresa una dramatización de la acción narrativa que hace de la novela corta una “*Erzählererzählung*”<sup>5</sup>; por otro, la misma estructura formal, que Rath analiza a partir del esquema elaborado por Freytag en *Die Technik des Dramas* (1863), también expone la analogía entre la novela corta y la formas dramáticas (cf. Rath, 2008: 16s.)

Del mismo modo que se ha insistido en la relación que guarda con las formas dramáticas, se ha destacado la afinidad que la novela corta mantiene con el género lírico. György Lukács, en *Die Theorie des Romans*, acentúa el carácter lírico presente, por ejemplo, en la figura del narrador de las novelas cortas, quien, en virtud de la forma misma, no puede evitar colocarse en una posición dominante respecto de la realidad representada.<sup>6</sup>

El desarrollo histórico que, de acuerdo con la perspectiva hegeliana, disuelve la homogeneidad de las formas épicas antiguas y da lugar a la configuración lírica y dramática, se erige entonces como un elemento inherente, a la forma novela corta en general, y a las novelas cortas del Realismo Poético en especial, tanto en lo que respecta a los temas desarrollados como a la estructura formal aplicada. Así, por ejemplo, en *Der arme Spielmann* (1847-8) de Grillparzer, el narrador anónimo del marco se presenta a sí mismo como un dramaturgo que, lanzado a la búsqueda de temas literarios, halla en las declaraciones de Jakob un material que, en lugar de propiciar un drama, exige una narración, más específicamente, una novela corta con marco abierto. La constatación del modo en que la narrativa de Storm emerge de su lírica (Bollenbeck, 1991),<sup>7</sup> tal como se

---

<sup>5</sup> “Wer in Gesellschaft eine Geschichte erzählt, zielt auf Spannung ab und versucht zu ‘dramatisieren’. Geschichtenerzählen ist ein Handwerk, das sich des Dramatischen bedient. Eine inhaltliche Bedingung kommt hinzu: Das Erzählte muss Verwunderung, Erstaunen entfachen. Als spezialisierte Form geselligen Erzählens gehen diese Bestimmungen in der Novellen auf: Sie ist eine Erzählung in dramatischer Form unter Betonung eines neues, Unerhörten” (Rath, 2008: 15)

<sup>6</sup> “Das Subjekt der kleineren epischen Formen steht beherrschender und selstherrlicher seinem Objekte gegenüber [...] immer ist es seine Subjektivität, die aus der masslosen Unendlichkeit des Weltgeschehens ein Stück herausreisst, ihm ein selbständiges Leben verleiht und das Ganze, aus dem es entnommen wurde, nur als Empfindung und Denken der Gestalten, nur als unwillkürliches Weiterspinnen abgerissener Wirklichkeit in die Welt des Werks hineinscheinen lässt [...] Die formende, Gestalt und Grenze gebietende Tat des Subjekt, diese Souveränität im beherrschenden Schaffen des Gegenstandes ist die Lyrik der epischen Formen ohne Totalität” (Lukács, 1962: 45s.).

<sup>7</sup> “Es ist zunächst lyrisch, das heißt, er versucht das Leben als subjektives Gefühl, als Konzentration der erlebten Empfindungen auszusprechen. Selbst seine frühen Novellen sin ja eher lyrisierte Stimmungsbilder als Handlungsgesättigte Prosa” (Bollenbeck, 1991: 257).

puede observarse en su primera novela corta de artista, *Immensee* (1849),<sup>8</sup> también expresa la posición histórica que la novela corta ocupa dentro del sistema de géneros literarios. Asimismo, en un autor como Conrad Ferdinand Meyer, quien ha desarrollado la mayor parte de su narrativa dentro del género de la narración histórica, Jürgen Söring (2001) ha destacado la estructura dramática que su última novela corta de artista, *Die Hochzeit des Mönchs* (1883) ostenta.<sup>9</sup>

La relación que las formas narrativas guardan con el desarrollo histórico expresan otro aspecto de la posición histórica de la novela corta. Lukács (1970), en su ensayo sobre la novela corta *Un día en la vida de Iván Denisovich* (1962) de Soljenitsin, sostiene que la posición histórica de la novela corta expresa un eslabón, en el marco de una filosofía de la historia, en la cadena que relaciona a las formas literarias con la realidad social:

Ich meine die häufig auftauchende Tatsache, dass die Novelle entweder als Vorbote einer Eroberung der Wirklichkeit durch die grossen epischen und dramatischen Formen auftritt oder am Ende einer Periode, als Nachhut, als Ausklang; also entweder in der Phase eines Nochnicht in der dichterisch universellen Bewältigung der jeweiligen sozialen Welt oder in der des Nichtmehr (Lukács, 1970: 5).

La referencia al modo en que la novela corta, como forma épica vinculada formal e históricamente con los géneros lírico y dramático, se relaciona con la desintegración de la gran épica antigua (expresión de la comunidad homogénea), señala un nuevo recorrido de análisis. La novela corta, así, se presenta como la forma adecuada a períodos de transición, en los cuales la percepción de la relación con la realidad social se torna problemática.<sup>10</sup>

El ensayo de Ernst Bloch “Philosophische Ansicht des Künstlerromans” (1962) recorre un camino que difiere del análisis histórico realizado por Marcuse en su estudio sobre la

---

<sup>8</sup> Johannes Klein ha destacado la estructura lírica de la novela corta *Immensee*: “die Geschichte steigt aus der Erinnerung des Alten auf, bleibt blosser Vorgang der Seele und nähert sich dadurch dem Gedicht. Auch die Technik ist die eines Gedichtes. Das Ganze ist in Kapitel eingeteilt, die die Funktion von Strophen haben” (Klein, 1956: 236).

<sup>9</sup> Söring resalta la afinidad que la novela corta mantiene con la forma cerrada de la tragedia propuesta por Aristóteles: “In der ‘Hochzeit des Mönchs’ ist er – der Tektonik der geschlossenen Form Entsprechend – unverkennbar fünftaktig angelegt [...]” (Söring, 2001: 62).

<sup>10</sup> Marcuse, en su interpretación de la novela *Maler Nolten* (1832), de Mörike, acentúa la relación que la novela y la novela corta mantienen con la realidad social. El filósofo alemán advierte que en la novela de artista se ofrece una alternativa a la realidad prosaica del mundo burgués. Pero la diluida acción narrativa a través de la cual se representa favorece un desarrollo psicológico que, orientado al destino singular de un individuo, parecería corresponderse más con la novela corta que con la novela. Así, la novela anunciaría la futura novela corta en su producción. Marcuse destaca en qué medida este hecho se relaciona con la concepción temprana de Mörike de su novela como novela corta (cf. Marcuse, 1978: 165). La novela corta de artista *Mozart auf der Reise nach Prag* (1955), en este sentido, puede servir como un contrapolo de la novela *Maler Nolten*, y como la confirmación de la distancia respecto de la realidad contemporánea que anuncia.

novela de artista y por Lukács en su ensayo sobre Soljenitsin. Aun cuando el abordaje filosófico de la forma de la novela corta se encuentra enmarcado por una amplia periodización histórica, Bloch traza una línea que, desde los orígenes del interés por las figuras de los artistas, localizado en el Renacimiento (“[...] erst die Renaissance gab nun auch für den erzählten Apollo Personstoff, unverwechselbaren [...]”; Bloch, 1962: 67), traza un recorrido reconocible de figuras en parte imaginarias, pero ancladas en la realidad, que, a través del culto al genio practicado por el *Sturm und Drang*, y por medio de la figura del artista crítico del orden social propio del Romanticismo (sobre todo a partir de la figura E. Th. A. Hoffmann), culmina en la configuración, por parte de Thomas Mann, del destino de Adrian Leverkühn en *Doktor Faustus*.<sup>11</sup> La metodología con la que Bloch considera la peculiaridad estética del relato de artista se funda, tal como su título lo anuncia, a partir de consideraciones filosóficas que se elevan sobre las condiciones concretas de producción y los aspectos formales concretos de las obras consideradas (de allí que las narrativas vinculadas a la figura de artista del período del *Gründerzeit* no sean consideradas por el filósofo alemán),<sup>12</sup> en función de una periodización filosófica que intenta rastrear el origen y la culminación de un recorrido conceptual de la narración de artista (estrictamente, desde el período del *Sturm und Drang* hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial). La abstracción de la que se sirve el filósofo alemán en el análisis de las formas le permite reconocer en la figura de Hoffmann al iniciador del relato de detectives y del relato de artista, con lo cual la diferencia específica de la configuración del destino del artista se delinea a partir del contrapunto que se establece con el relato de detectives.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> “Der *genuine* Künstlerroman freilich pflegt dafür *imaginäre* Helden und Werke; wengleich mit Anlehnungen, auch mit versetzter Selbstbiographie, ja Selbstgericht. So gleich an seinem Beginn, bei Hoffmanns Kapellmeister Kreisler, so an seinem vorläufigen spätbürgerlichen schluss, bei Manns Adrian Leverkühn” (Bloch, 1962: 66)

<sup>12</sup> La desatención de Bloch respecto del Realismo Poético, sin embargo, no expresa sino una disposición generalizada entre la crítica: “Zweifellos war zwischen Jean Paul und E. T. A. Hoffmann einerseits, Thomas Mann andererseits kein deutscher Erzähler ein europäisches Ereignis” (Preisendanz, 1974: 453).

<sup>13</sup> “Das Sujet behält so sehr seinen Hintergrund, dass sich mit einer nur scheinbar überraschenden Konfrontation zwischen Hoffmanns ‘Fräulein von Scudéry’ und Hoffmanns ‘Kapellmeister Kreiler’, zwischen erster Detektivgeschichte also und erster Künstlergeschichte, schliesslich sagen lässt: Wenn die Handlung des Detektivgeschichten –bis herauf zum Ödipus– mit dem Aufdecken von *vergangenen Üblen* beschäftigt ist, das herauszubringen ist, so beschäftigt sich die Handlung des Artistischen –bis herauf zu Pormetheus, ja bis zur legende des Turmbaus von Babel– mit gestaltbar Humanen, das hervorzubringen ist. Bohrendes Ausgraben aus Nichts-Mehr entspricht dem Detektorischen, gestaltendes Hervorbringen in dem und aus dem Noch-Nicht, das vor uns aufsteigt, entspricht dem Inventorischen, als dem des Werks” (Bloch, 1962: 78s.).

Las dificultades que la forma novela corta presenta respecto de representación realista de la novela guarda una estrecha relación con las características aludidas: la afinidad que mantiene con otros géneros, la intensificación de la acción de narrativa que promueve, así como respecto de características formales que se analizan más adelante (el reconocimiento y la aplicación de los recursos formales que son típicos de la forma). En este sentido puede leerse la constatación de Erich Auerbach (1946), quien resalta la deficiencia en la representación de la realidad concreta durante el período del Realismo Poético, a diferencia de un realismo que, como en Balzac, da cuenta de la relación necesaria que se establece la vida cotidiana y ámbito privado burgueses, y una filosofía de la historia latente:

Keiner der Männer zwischen 1840 und 1890, von Jeremias Gotthelf bis zu Theodor Fontane, zeigt in voller Ausbildung und Vereinigung die Hauptmerkmale des französischen, das heisst des sich bildenden europäischen Realismus: nämlich ernste Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung [...] (Auerbach, 1946: 460).

### **III. Contexto ideológico: estética, filosofía de la historia y estetización de la historia**

El análisis de las estéticas del Realismo Poético no puede fundarse en una concepción estética unitaria. Las mismas obras, que componen el campo de fuerzas que constituye la corriente realista del *Gründerzeit*, lejos de propiciar un entramado homogéneo, conforman, una constelación que las reúne, un terreno en el que las tendencias complementarias, contradictorias y antitéticas que las caracterizan dan lugar a una unidad compleja, que no puede ser abordada desde una perspectiva lineal.

La periodización histórica también representa una base respecto de la cual la interpretación debe operar. Si las tendencias a una representación realista ya se perciben, en las literaturas en lengua alemana desde la década de 1830, el realismo burgués posee su fecha de inicio en el contexto del fracaso de las revoluciones democrático-liberales de 1848.<sup>14</sup> La delimitación, como se observa en el apartado referido a las premisas metodológicas, supone ya una aplicación de “categorías extrínsecas” a la esfera literaria que, sin embargo, son fundamentales para enmarcar la interpretación crítica de las obras. Así, el concepto de realismo que se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en términos de

---

<sup>14</sup> “Die Sachlage wird komplizierter statt einfacher, wenn den Literaturhistorischen Begriffen soziologische an die Seite gestellt werden. Weshalb ein *bürgerlicher Realismus* nicht bereits von 1830, sondern erst von 1848 an datieren soll, führt zur nächsten Frage, ob man ‘bürgerlich’ denn nicht die Enragés und Demokraten des Vormärz nennen darf, sondern nur den konservativ gewordenen” (Glaser, 1982: 7).

histórico-literarios, también expresa una respuesta no solo de la tradición clásica, también de los antecedentes inmediatos: “Der Begriff [realismo] war nicht nur gegen die Romantik, sondern auch gegen Schiller, das Junge Deutschland und die Junghegelianer gerichtet” (Sandor: 1982: 369). Del mismo modo, el límite histórico establecido para cerrar el ciclo del Realismo Poético también articula variables propias de tendencias literarias e históricas: el establecimiento de la representación naturalista y el desarrollo de un impresionismo literario confluye con un espíritu de época en el que el *fin de siècle* (cf. Glaser, 1982: 7) anticipa la debacle sociopolítica que supone el estallido de la Primera Guerra Mundial.

De entre los condicionamientos históricos, cabe destacar, como elementos estructurantes del período: 1) la desilusión social, y el pesimismo histórico que se propagan tras el fracaso de las revoluciones liberales democráticas de 1848, que acarrea un abandono, por parte de la burguesía, de las pretensiones de alcanzar una vida social activa, y un posterior viraje hacia la intimidad (cf. Freund, 2009: 159); 2) el proceso de industrialización y la explosión demográfica que acompaña la emergencia del estilo de vida burgués, y a través del cual se manifiesta tanto la definitiva desarticulación de las estructuras sociales tradicionales (semifeudales), como las primeras expresiones de la sociedad de masas (cf. Plumpe, 1996: 22ss.); 3) la claudicación ante los hechos políticos, que afirma la necesidad de la fundación del Imperio, mas no su valor moral, se encuentra en una estrecha conexión con la consolidación de la táctica política que se encuentra en la base de la política bismarckiana: la *Realpolitik* (cf. Stemmler, 1996: 85ss);<sup>15</sup> 4) la Guerra Franco-Prusiana (1870) que propicia, a través del exacerbamiento del nacionalismo, la fundación, impuesta “desde arriba” (cf. Lukács, 1962b) del Imperio Alemán (1871), con lo cual la exigencia de unidad nacional se cumple a través de un nacionalismo bélico, mientras la exigencia de libertad política (la otra idea vectora del largo siglo XIX) queda obturada.

Si las circunstancias históricas condicionan la producción de novelas cortas de artista durante el *Gründerzeit*, no menos incidencia poseen las diversas apropiaciones de

---

<sup>15</sup> La teoría de la *Realpolitik*, acuñada por Ludwig August von Rocheau en su *Grundsätze der Realpolitik* (1853), manifiesta la subordinación de los parámetros éticos a la conquista del éxito político, con lo que expresa, en terminos políticos, el carácter utilitarista de una sociedad burguesa orientada al lucro como finalidad última: “Wer einmal die ‘Tatsache’ akzeptiert hatte, ‘dass das Gesetz der Stärke über das Staatsleben eine ähnliche Herrschaft ausübt wie das Gesetz der Schwere über die Körperwelt’, wer begriffen hatte, ‘dass die Macht allein es ist, welche herrschen kann’, der konnte getrost tiefer zielende Sinnfragen nach dem Führungsanspruch von ‘Recht’, ‘Weisheit’ und ‘Tugend’ oder nach der besten Regierungsform der ‘philosophischen Spekulation’ überlassen, die einer realitätsnahen ‘praktischen Politik’ in Wege stand” (Stemmler, 1996: 86).

tradiciones estéticas y culturales a partir de las cuales se estructuran las diferentes obras del corpus. A partir de dicha recepción resulta posible rastrear, no solo la influencia del contexto sociopolítico inmediato, sino la recepción y resignificación de estéticas de períodos pertenecientes a otra formación social, por lo que el análisis relacional (Burke, 1941) de los elementos discriminados resulta pertinente para un acercamiento cabal a la compleja totalidad que componen las obras, como se analizará en el apartado dedicado al método interpretativo (Jameson, 1981). Las relaciones que la tesis establece, en función del análisis del contexto estético e ideológico de producción y de las fuentes teóricas recogidas, se puede presentar de acuerdo con el siguiente esquema:

- 1) Grillparzer: la reconfiguración histórica de la tradición de los clasicismos literarios y filosóficos alemanes (la estética clásica: Kant, Hegel, Goethe, Schiller); la superación de las estéticas románticas referidas a la música como el arte propio para la representación de lo trascendental (Hoffmann, Eichendorff); la recepción y reflexión acerca de los movimientos revolucionarios de 1848 en *Erinnerungen aus dem Jahre 1848* (pero también en Grillparzer, 1981, y 1994).
- 2) Eduard Mörike: la renuencia ante la constatación del fin del “período artístico” (Heine), y la concomitante disputa en torno a la autonomía del arte con las tendencias propias del *Vormärz* y de *das Junge Deutschland*; la influencia de Theodor Vischer en la narrativa de Mörike; la relación entre la música y la melancolía; la vinculación con el pesimismo histórico y la concepción del arte como elemento paliativo de Schopenhauer.
- 3) Gottfried Keller: la certeza del fin del período artístico; reconfiguración del modelo de formación (Bildung) ilustrado; influencia de la filosofía natural de Ludwig Feuerbach; evaluación y superación de la oposición Romanticismo trascendental (Borne, Ruge) / realismo prenatalista (Gotthelf).
- 4) Theodor Storm: superación del arte popular romántico; pensamiento conservador y perspectiva futura (vinculaciones con la sociología de Ferdinand Tönnies).
- 5) Conrad Ferdinand Meyer: la estetización de la historia y de la política (Friedrich Nietzsche); historicismo y reconfiguración del Renacimiento (Leopold Ranke, Jacob Burckhardt) la representación literaria de la tensión entre maquiavelismo y *Realpolitik* (Ludwig von Rochau); la irracionalidad de la historia (Arthur Schopenhauer).



#### 4. Realismo Burgués, Realismo Poético y novela corta

Si la ideología de la *Realpolitik* promueve una lectura *post festum* unilateral, en la medida en que el resultado es la medida de la perspectiva proyectada, la modalidad sentimental (Schiller) que exhiben los escritores del período del *Gründerzeit* responde a una concepción de la representación literaria en la que la realidad no se encuentra unidireccionalmente determinada por la política, tal como se advierte en la literatura comprometida del *Vormärz* (cf. Jung, 1997: 115), sino, todavía, por aspectos que, aun en el marco de la desilusión post-1848, y aun en un contexto de incesante industrialización, encuentran su fundamento en el ámbito estético que conciben como contrapeso del mundo social.<sup>16</sup>

La oposición establecida entre la multiplicidad de un moderno mundo caótico y la legalidad poética de la esfera artística refuerza la compensación que el arte, en referencia a una tradición romántica de la literatura, promueve ante el desarrollo histórico. La producción literaria del período se postula como un realismo, pero a diferencia del desarrollo de la novela francesa, donde el método configurador tiende, Flaubert y Zola mediante, a una representación despojada de elementos imaginativos, persiste en la exigencia poética. El escritor del Realismo Poético

nimmt den einzelnen Fall, wie er in der gemeinen Wirklichkeit ist, und zieht das Allgemeine daraus ab, dieses verbessert er wiederum und bringt so ein höheres Wirkliches hervor, das poetisch Wirkliche [...] Das Wirkliche wird zum Ideal simplifiziert und wiederum zum poetisch Wirklichen individualisiert (Ludwig, cit. en Eisele, 1982: 42).

La representación de una realidad que ha sido despojada de aquellos elementos que perturban la percepción poética no debe confundirse con la tendencia hacia la poetización romántica de la realidad social (acerca de la poetización de la realidad, en el marco de la relación entre la novela de artista y la novela de formación románticas, cf. Ueding, 1988: 472s). La “superación” de la realidad prosaica no se realiza a través de un movimiento que le da la espalda a la realidad, sino por medio de una transfiguración (*Verklärung*) de la

---

<sup>16</sup> “Dieser Versuch einer definition des ‘Realismus’ basiert auf einer durchgängig Kontrastierung von Welt- und Poesiebestimmungen [...] der Inkohärenz – dem potentiellen Chaos der “Welt”, besser ihrer Wahrnehmung – stellt er [Otto Ludwig] die poetische Kohärenz gegenüber; dem fragmentarischen Charakter der Welt kontrastiert er die schöne Totalität der Kunst; die vielfältigen Bedingtheiten des Wirklichkeit setzt er von der Autonomie des Kunstschönen ab; schliesslich hält er der Schwerdurchschaubarkeit des wirklichen Lebens die Transparenz des künstlerischen Werks entgegen” (Plumpe, 1996: 79).

realidad.<sup>17</sup> Esta tendencia es la que condiciona el realismo como posición intermedia, de entremundos, que el mismo rótulo con que se lo denomina sugiere. El realismo “ideal” que así se corporeiza, ante los extremos que representan la legalidad formal del período artístico (Heine), y la prosaica heterogeneidad de una realidad carente de forma (cf. Preisendanz, 1974: 455; Ritchie, 1974: 386) expresa el carácter problemático de la posición histórica de los representantes del Realismo Burgués (lo que Plumpe denomina “modernidad antimoderna”; cf. Plumpe, 1996: 79ss.).<sup>18</sup> La representación poética desde la perspectiva de la temática del artista, de esta manera, cobra en la misma representación un aspecto distintivo, en la medida en que la reflexividad que las novelas cortas de artista del *Gründerzeit* exhiben también se verifica en el rechazo de las tendencias objetivistas contemporáneas, tal como se expresa en la primacía que adquiere la figura del narrador en el marco de la problemática de la representación literaria (cf. Preisendanz, 1974: 473).

Esta ambivalencia, referida a los planos formales de la novela corta, es la que el análisis de Ritchie (1974) desplaza hacia los presupuestos sociológicos del Realismo Poético.<sup>19</sup> Dirigido a un público burgués, cuya imagen ideal se delinea a partir del contraste que se establece respecto de la aristocracia, el campesinado, un proletariado incipiente y una imagen del modelo de burgués tradicional que se distorsiona bajo la impronta de la figura del pequeño burgués, el Realismo Poético “blickte in die Zukunft, lebte in die Gegenwart, aber schrieb von der der Vergangenheit” (Ritchie, 1974: 394). El acento que, nuevamente, se coloca sobre el carácter transicional del Realismo Poético (tal como se advierte en las consideraciones que reconocen en la novela corta la antesala de la novela social), pero en relación con la estructura social en la que se enmarca su producción literaria, refuerza otro aspecto de la ambivalencia de las estéticas que bajo su rúbrica se exponen: “Der ideale

---

<sup>17</sup> “Verklärung meint demnach eine Schreibweise, die den Unterschied zwischen dem vom Leben gestellten Bilde und dem dichterische Gebilde nicht verwischt, sondern verbürgt, eine Schreibweise, in der Darstellung mehr als Nachbildung oder Bestandsaufnahme, in der sie Grund und Ursprung einer Wirklichkeit ist” (Preisendanz, 1974: 470).

<sup>18</sup> “Und deshalb liegt der poetische Realismus [...] durchaus auf der Linie der unablässigen Auseinandersetzung mit dem problematischen Satz, die Dichtung sei Nachahmung der Wirklichkeit, deshalb ergibt sich die Eigentümlichkeit der deutschen Erzähler [...], aus der Art, wie die Spannung zwischen Poesis und Mimesis zu binden suchten” (Preisendanz, 1974: 459).

<sup>19</sup> “Während sich der europäische Realismus im kosmopolitischen, sozialen, humanitären, in Umfang und Anlage sehr breiten Roman darstellte, war der deutsche Realismus in der kurzen, symbolischen, streng formalen Erzählprosa am erfolgreichsten. Ihr Bereich ist folglich viel beschränkter, so dass es einigen Vertreter lag, zu bewiesen, dass sie auch innerhalb solcher Einschränkungen grosse Literatur sein konnte” (Ritchie, 1974: 386).

Bürger vereinigte beide in sich – er besass die konservativen Kräfte der Aristokratie und der Bauernschaft und die fortschrittlichen Kräfte der Stadtbewohner” (Ritchie, 1974: 390). Esta particular posición social es la que también condiciona la reflexión acerca del propio devenir histórico de la clase social a la que se dirige, en virtud de la delgada línea que distingue al burgués tradicional, tanto del pequeño burgués, como de la emergente gran burguesía industrial que florece en el período de *Gründerzeit*. En ese contexto, la posición histórica del artista se torna problemática: “Er erkannte die Entwicklung vom Bürgertum zur Bourgeoise, vom Sein zum Schein, und reagierte dagegen, in dem er versuchte, alles, was an der alten patriarchalischen Lebensweise gut war, vor der Flut, des Neuen zu retten” (ibíd., 1974: 396).

Sin embargo, más allá de toda transfiguración de la realidad, en los mismos postulados estéticos del Realismo Poético se deja entrever la estructura ideológica que subyace a la concepción literaria, con lo que se puede advertir que la exigencia estética que se expone en las obras que componen el corpus se encuentra atravesada por una estructura de sentimiento (Raymond Williams) vinculada a una realidad social insoslayable:

Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu tun, dem Idealisten mehr um die Einheit. Diese beiden Richtungen sind einseitig, der künstlerische Realismus vereinigt sie in einer künstlerischen Mitte. Der Naturalismus ist ein Reicher, der seinen Besitz nicht kennt, der Idealist den seinen genau, aber er ist kein Reicher. Zwischen Verwirrung und Monotonie steht der künstlerische Realismus mitten inne, zwischen absoluten Stoff und absoluter Form, ein Reicher, der seinen Reichtum kennt und vollständig über ihn disponieren kann (Ludwig, cit. en Balzer Haus, 1991: 155s.).

La pretensión de dar con un centro artístico, que evada tanto el extremo de la diversidad propia de la concepción que se ofrece del naturalismo, como la monotonía con la que se identifica el idealismo literario, pareciera manifestar, en términos estéticos, las exigencias propias de una burguesía que encuentra en la posición equidistante de los extremos, como si la exigencia por mantener un centro ante los extremos supusiera una reconfiguración de aspectos propios de la estructura de sentimientos fundacional de la burguesía, tal como lo expresa el inicio de *Robinson Crusoe*, de Defoe (1719).<sup>20</sup> Esta misma inclinación a

---

<sup>20</sup> “My father, a wise and grave man, gave me serious and excellent counsel against what he foresaw was my design [...] He told me it was men of desperate fortunes on one hand, or of aspiring, superior fortunes on the other, who went abroad upon adventures, to rise by enterprise, and make themselves famous in undertakings of a nature out of the common road; that these things were all either too far above me or too far below me; that mine was the middle state, or what might be called the upper station of low life, which he had found, by long experience, was the best state in the world, the most suited to human happiness, not exposed to the

delimitar la praxis literaria de acuerdo con postulados ideológicos se puede observar en el intento de Theodor Fontane por definir el particular concepto de realismo que se desarrolla a partir de 1848; en su ensayo *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* (1853), Fontane apela a una metáfora parlamentaria para ilustrar el modo en que el Realismo Poético reúne en un todo tendencias aparentemente contradictorias, con lo que la afinidad entre Realismo Poético y liberalismo pareciera reforzarse: “[...] er ist, wenn man uns diese scherzhafte Wendung verzeiht, eine “Interessenvertretung” auf seine Art. Er umfängt das ganze reiche Leben, das Größte wie das Kleinste [...]” (Fontane, 1963: 15). Destaca la alternancia que la teoría literaria alemana ha establecido para dar cuenta de los componentes propiamente estéticos y de aquellos vinculados a los aspectos sociológicos de la narrativa del *Gründerzeit*: así, con los términos *poetischer Realismus* y *Bürgerlicher Realismus*, se distingue la perspectiva estética de la sociológica.<sup>21</sup> La dualidad con que los fenómenos literarios son abordados, por otra parte, manifiesta un aspecto significativo de las novelas cortas de artista que se analizan en la tesis, en la medida en que las estéticas que se expresan a través de las obras intentan rescatar lo propiamente artístico del entorno social en el que se enmarcan. La novela corta de artista del período del *Gründerzeit*, de este modo, intensifica una tendencia general del Realismo Poético, por cuanto, desde la focalización de la figura del artista, o de la misma obra de arte como producto, traslada una problemática del método configurador al interior de las mismas narraciones. La reconfiguración del concepto de objeto simbólico (*Ding-Symbol*), propio de la *Novelle*, en el marco de la novela corta de artista.

La determinación teórica respecto del concepto de *Ding-Symbol* se instituye con cierto retraso respecto de la producción de novelas cortas en lengua alemana. En la introducción a la edición de *Deutscher Novellenschatz* (en cuyos volúmenes –1871-1876– se publican novelas cortas de artista de Grillparzer, de Mörike y de Storm), de 1871, Paul Heyse explicita el antecedente inmediato que daría lugar a la instalación, por parte de Hermann

---

miseries and hardships, the labour and sufferings of the mechanic part of mankind, and not embarrassed with the pride, luxury, ambition, and envy of the upper part of mankind. He told me I might judge of the happiness of this state by this one thing –viz. that this was the state of life which all other people envied; that kings have frequently lamented the miserable consequence of being born to great things, and wished they had been placed in the middle of the two extremes, between the mean and the great; that the wise man gave his testimony to this, as the standard of felicity, when he prayed to have neither poverty nor riches”. (Defoe, 1862: 2).

<sup>21</sup> “Beide werden vielfach synonym gebraucht –als unterschiedlich akzentuierte, mehr das Ästhetische oder Soziologische betonende Benennungen desselben Phänomens” (Sprengel, 1998: 99).

Pongs (1939), del término *Ding-Symbol*, la *Falken-Theorie*. Según Heyse, la significativa presencia de un objeto singular adquiere, en el desarrollo de la narración, una carga simbólica que permite distinguir una novela corta de otra forma narrativa breve (narración, leyenda, anécdota, cuento maravilloso). En la marcha rezagada que manifiesta, también en este aspecto, el desarrollo teórico respecto de la praxis literaria, se advierte la paulatina disolución de la inmediatez artística con que las novelas cortas propias del realismo burgués responden a su contexto. Más allá de la aplicación unilateral de este elemento formal de la novela corta pueda haber llevado<sup>22</sup> (cf. Wiese, 1982: 11), su reconocimiento alude a un aspecto que hace a la especificidad de la forma:

[...] eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Kulturlebens finden lassen. Gleichwohl aber könnte es nicht schaden, wenn der Erzähler auch bei der, innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuersts fragen wollte, wo ‘der Falke’ sei, das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet (Heyse, 1871: XX).

La referencia al carácter fragmentado y a la complejidad de la vida moderna, que contrasta con la “forma sencilla” de la novela corta, ofrece un indicio acerca del modo en que el proceso y las condiciones históricas del desarrollo social durante la segunda mitad del siglo XIX restringe y potencia las posibilidades literarias de configuración. En la mercantilización de las relaciones humanas que caracteriza a la sociedad burguesa no solo se enuncia la degradación de los individuos, también manifiesta el modo en que los mismos objetos se encuentran, por así decirlo, descentrados de su propia condición concreta.<sup>23</sup> De este modo, la fragmentación social ante la cual la pretensión de unidad artística propia de la novela corta responde se expresa, así, en la novela corta, a través de la presencia de *Ding-Symbole*:

---

<sup>22</sup> Benno von Wiese ha destacado el reduccionismo que amenaza la aplicación inmediata de la teoría del halcón en la interpretación de novelas cortas: “Vor allem hat die schrankenlose Herrschaft seiner sog. ‘Falken Theorie’ einen gefährlichen Dogmatismus in die Auslegung von novela cortan hineingebracht” (cf. Wiese, 1982: 11). También entre los mismos narradores de novelas cortas, como Gottfried Keller y Theodor Storm, la postulación de un esquema formal ha encontrado resistencias; Storm afirma, en su carta a Keller de septiembre del 23 de septiembre de 1888: “Den Boccaccioschen Falken lass ich unbekümmert fliegen und verliere mich romantisch zwischen Wald und Haidekraut vergangener Zeiten”.

<sup>23</sup> “Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. Durch dies *Quid pro quo* werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge” (Marx, 1956: 86).

Si el mundo moderno priva de individualidad a las cosas al degradarlas a la categoría de mercancías intercambiables, la narración breve se empeña en conceder importancia a objetos a menudo desprovistos de utilidad económica, pero dotados de una significación estética, mítico-religiosa o afectiva que los vuelve insustituibles y les otorga un valor cualitativo inestimable (Vedda, 2002: 23).

El carácter artístico, en tanto productos configurados literariamente, con que se presentan los objetos simbólicos en las novelas cortas también refuerza el signo negativo que las obras del Realismo Poético constituyen ante su propio período histórico, por cuanto la mera presencia de tales objetos da cuenta del carácter sentimental de un período ya superado históricamente.<sup>24</sup>

## 5. La novela corta de artista en lengua alemana

El análisis de los antecedentes alemanes que la novela corta de artista del período de la fundación del Imperio condiciona el estudio de la particularidad que adquiere la forma en el marco del Realismo Burgués. Así, la reconciliación que, por medio del arte, se configura en el idilio final de *Novelle* (1828), de Goethe, entre el plano social y el ámbito natural, alude al modo en que la reconciliación que condiciona al período clásico se eleva por sobre las contingencias de la vida concreta, tal como ya se anunciara, por medio de la baronesa, en el marco del ciclo de novelas cortas que representa *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795).<sup>25</sup> Fritz Lockemann ha destacado el modo en que la novela corta tardía de Goethe intensifica y focaliza la función social que el arte ya cumplía en *Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter*: “Was hier das Kind und die Musik vollbringt, das leistete in den ‘Unterhaltungen’ die Frau (die Baronin) und die Erzählung. In beiden Fällen vertritt der natur- und gottnähere, gewaltlose Mensch und die künstlerische Gestaltung die Ordnungsmacht” (Lockemann, 1957: 50). Pero el espíritu conciliador que

---

<sup>24</sup> Ya Hegel, en el análisis de las formas épicas había llamado la atención acerca del contraste histórico que se advierte en la representación, y significación, de los objetos: “ Ausserdem zersplittert sich jetzigerzeit jede Hervorbringung und Zubereitung irgendeines Befriedigungsmittels unserer Bedürfnisse zu solcher Vielfältigkeit von Geschäften der Fabriks- und Handwerkstätigkeit, dass alle die besonderen seiten dieser breiten Verzweigung zu etwas Unter geordnetem herabgesetzt sind, das wir nicht beachten und aufzählen dürfen” (Hegel, 1955: 949).

<sup>25</sup> “wir haben eine ernsthafte Unterredung gehabt, die, wie ich hoffe, Friede und Einigkeit unter uns herstellen, und den guten Ton, den wir eine Zeitlang vermissen, wieder unter uns einführen soll; vielleicht haben wir nie nötiger gehabt uns aneinander zu schließen, und, wäre es auch nur wenige Stunden des Tages, uns zu zerstreuen. Laßt uns dahin übereinkommen, daß wir, wenn wir beisammen sind, gänzlich alle Unterhaltung über das Interesse des Tages verbannen!” (Goethe, 1959/60: 296).

predomina en *Novelle* también ha dado lugar a que Benno von Wiese advirtiese en su configuración el anuncio de un desarrollo posterior, que habría de dejar de lado, precisamente, el carácter conciliador del arte: “Damit nähert sich der alte Goethe der romantischen Dichtung, die sich freilich dann vor den europäischen Tradition der *Novelle* und von der *Novelle* als gesellschaftlicher Gattung und damit auch von Goethe immer weiter entfernen sollte” (Wiese, 1982: 50).

La novela corta romántica representa una intensificación del anhelo de armonía, pero la misma tendencia a realizar las exigencias poéticas conduce a una oposición radical al mundo burgués, con lo que la esfera del arte es traspuesta a un plano trascendental.<sup>26</sup> Si la reconciliación que distingue al período clásico de la novela corta supone la configuración de una armonía que no se limita al plano social, sino que, a través del arte, contempla un orden trascendente, la función del arte en las novelas cortas Kleist, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, y en el primer Hoffmann, sobre todo como exponentes de tendencias diversas en las que confluyen temáticas similares ya se concentra en la reconciliación social, sino en la reclusión de la esfera artística respecto de un orden social burgués que se presenta como una amenaza.<sup>27</sup> De tal modo, durante el período romántico el carácter terapéutico que se le adjudicaba al arte es reemplazado por una radical recusación, por parte de la figura de artista (figura que adquiere una centralidad antes adjudicada a la misma praxis artística), del orden social burgués.

La particular posición que la novela corta ocupa en los géneros narrativos también expresa el modo en que su estructura formal tiende a exponer su propia cualidad artística, es decir, a representar su propia condición de configuración literaria, tal como se enunció en el apartado I. Así lo expresa Benjamin en su ensayo sobre *Die Wahlverwandtschaften* de Goethe (1808-9). Projectada como novela corta que formaría parte de las *Unterhaltungen*

---

<sup>26</sup> Lars Korten reconoce la oposición de los teóricos del realismo burgués respecto de la estética romántica a partir del modo en que lo trascendental, la utopía expresada en términos abstractos, se concretiza en lo exótico, de clara raigambre histórico-terrenal: “*Ex negativo* sich für die realistische Kunst zunächst ableiten, dass sie nicht paradox sein darf. Widersinnigkeit, etwa im ‘Singen der Rosen’ tief Sinnig vermittelt, ist anti-realistisch, und ‘Gespenster als Hauptsache’ sind, nach Schmidt, nur eine von vielen Erscheinungsformen des Paradoxen. Die romantische Vorliebe für das Abwegige und die Wahrnehmung des ‘wirklichen Lebens’ als ‘ekel, schal und unerspriesslich’, verleite die Kunst in die Ferne oder gar in die Utopie. Das Ideal, das von Schmidt nicht eo ipso verurteilt wird, hat der Romantiker demnach ‘in indien, oder im Mittelalter, oder in der spanischen inquisitioszeit, oder wo sonst’ gesucht –jedoch nicht in der Wirklichkeit” (Korten, 2009: 44).

<sup>27</sup> “In der Legendennovella corta ‘Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik’ ist die Musik Trägerin göttlicher Ordnungskräfte, wie bereits, wenn auch nicht si ausdrücklich, im blonden Eckbert, wie Später in Goethes ‘Novelle’ und vor allem in vielen Novella cortan E. T. A. Hoffmanns” (Lockemann, 1957: 75).

*deutscher Ausgewanderten*, la narración excede el marco formal de la novela corta. Sin embargo, la inclusión, dentro de la novela, del “modelo de novela corta” que representa el relato *Die Wunderlichen Nachbarskinder*, exhibe la reflexividad inmanente a la forma novela corta, resaltada por el hecho de que, dada la afinidad temática que guarda con el auditorio que representan los personajes de la novela, la misma narración aleja al oyente/lector del acontecimiento narrado. Esa misma distancia que se presenta en la novela corta es la que le permite a Benjamin afirmar que la novela corta es más prosaica que la novela, por cuanto la homogeneidad que conforma asevera la afirmación de Lukács según la cual “[d]ie Novelle ist die am reinsten artistische Form” (Lukács, 1962: 47). Lars Korten ha establecido el vínculo que la interpretación de Benjamin acerca de la rigurosidad artística de la novela corta establece con el período del Realismo Poético.<sup>28</sup> La forma reducida en que se presenta la prosa en un grado superior anuncia lo que en *Die neue Melusine* (1829), novela corta en la que, como en *Novelle* (1827), la relevancia que la problemática del arte alcanza en la forma novela corta.

El carácter reflexivo de las novelas cortas de artista no constituye, sin embargo, una cualidad exclusiva de esta modalidad. Ya en una novela corta como *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786), en la que tanto Klein (33: 1956) como Benno von Wiese (1956) y Freund (2009: 66s.) reconocen un modelo precursor del establecimiento formal de la novela corta en Alemania, se advierten aspectos formales que resultarían típicos del subgénero, como aquellos que aluden a la reflexividad literaria que alcanzaría el grado de rasgo típico de la novela corta de artista. En la narración de Schiller la reflexividad se encuentra tanto en el mismo proyecto literario que el relato constituye,<sup>29</sup> en la modalidad

---

<sup>28</sup> “‘So ist die Novelle prosaischer als der Roman. In einer Prosa höhern Grades tritt sie ihm entgegen’. Was laut Walter Benjamin ‘Die Wunderlichen Nachbarskinder’ aus Johann Wolfgang Goethe ‘Die Wahlverwandschaften’ hervorhebt, gilt hier als Grundrezept für die Novellistik des Realismus. Die Novella wird durch eine ‘Prosa höheren Grades’ geadelt beziehungsweise ästhetisiert” (Korten, 2009: 7).

<sup>29</sup> Gert Ueding destaca la manera en que, con el inicio de la narración, comienza también un período programático de la literatura ilustrada en Alemania: “Das ist der erste Satz aus Schillers Erzählung ‘Der Verbrecher aus verlorener Ehre’ [...] und zugleich das Programm einer epischen Literaturform, die im Zeitalter der Aufklärung ihre natürlich nicht unerwartete Konjunktur erlebte. Menschenkenntnis hiess das entsprechende Stichwort, und sie hatte sich nicht mehr nach normativen Vorstellungen und festehenden anthropologischen Modellen zu orientieren, sondern an der Erfahrung und Selbsterfahrung des Menschen” (Ueding, 1988: 573).



genérica en la que se inscribe<sup>30</sup> (que en tanto representación de la problemática del criminal como *Aussenseiter* guarda una afinidad con la figura del artista), como en la misma conciencia de la representación literaria. La pregunta por la relación que, en el marco de la recepción que supone la lectura individual y privada, se establece entre la figura del marginal y el lector burgués, es formulada en la misma narración, con lo se apela a la reflexividad antes aludida: “Das ist für Schiller nicht so sehr ein moralisches Problem, sondern eines der Darstellung” (Wiese, 1956: 35). La disposición que genera la reflexión acerca de la propia configuración literaria repercute en la estructura de la narración, con lo cual, si por un lado debilita la acción narrativa (al exponer el caso puntual de Christian Wolf como ejemplo de la reflexión teórica inicial), por otro, marca el camino que conduce al establecimiento de la forma novela corta en Alemania.<sup>31</sup>

## 6. Premisas metodológicas

El método interpretativo a partir del cual se desarrolla el análisis de las obras que constituyen el corpus escogido se funda en la metodología interpretativa impulsada por Fredric Jameson en *The political unconscious* (1981). El subtítulo del estudio, “Narrative as a socially symbolic act”, anuncia una concepción de la literatura que, como objeto de estudio, contempla una multiplicidad de niveles de sentido que dan forma a una totalidad.<sup>32</sup> Así como una narración puede ser interpretada como un “objeto cultural” en términos sociológicos o antropológicos,<sup>33</sup> o en términos de una teoría de la literatura, como una obra artística, de lo que se trata es de desarticular las “estrategias de contención” que la obra

---

<sup>30</sup> “Der Verbrecher interessiert ihn nicht so sehr wegen der spannenden Begebenheit, sondern wegen der psychologischen und soziologischen Probleme, die mit seinem Dasein verknüpft sind und die tief in die Welt des moralischen Bewusstseins hineinreichen” (Wiese, 1956: 33).

<sup>31</sup> “Zwar ist sie noch keine Novela corta im eigentliche Sinne, zeigt aber doch bereits einen profilierenden novellistischen Erzählstil [...] ‘Der Verbrecher aus verlorener Ehre’ ist eine Erzählung, die gleichsam wie der Vorentwurf zu einer Novela corta anmutet” (Wiese, 1956: 45s).

<sup>32</sup> La noción de totalidad que emplea Jameson no supone “a space in which all contradictions are presumably annulled, the gap between subject and object abolished, and some ultimate and manifestly idealistic form of Identity is established” (Jameson, 1981: 50), sino un instrumento de análisis narrativo de las “estrategias de contención” que toda obra pone en operación: “strategies of containment—which Marx himself described principally in his critiques of classical political economy and the ingenious frames the latter constructed in order to avoid the ultimate consequences of such insights as the relationship between labor and value—can be unmasked only by confrontation with the ideal of totality which they at once imply and repress” (Ibíd., 53).

<sup>33</sup> Acerca del uso y aplicación, en la interpretación de obras literarias, de “categorías extrínsecas” al análisis estrictamente literario, cf. Jameson, 1981: 26; también Burke, 1998: 28.

pone en acto, a fin de evidenciar los puntos críticos en los que la narración expone las grietas de la totalidad que compone. De acuerdo con esta perspectiva, el producto social que, no obstante, tiende a una autonomía respecto de los condicionamientos sociales que inciden en su gestación, revela la relación que mantiene con un contexto social al que responde. El abordaje de Jameson, anticipado en los estudios sobre las teorías dialécticas de la literatura recogidos en *Marxism and Form* (1971), declara la preeminencia de lo político como fundamento de toda interpretación literaria (aun cuando la focalización del análisis se oriente a los aspectos formales de las obras). Por medio de esta orientación interpretativa, la lectura crítica intenta sustraerse a dos tendencias extremas, y diametralmente opuestas, desde las cuales las obras resultan relativizadas en función de una falsa actualización de las obras:

The Political Unconscious accordingly turns on the dynamics of the act of interpretation and presupposes, as its organizational fiction, that we never really confront a text immediately, in all its freshness as a thing-in-itself [...] his presupposition then dictates the use of a method (which I have elsewhere termed the "metacommentary") according to which our object of study is less the text itself than the interpretations through which we attempt to confront and to appropriate it. Interpretation is here construed as an essentially allegorical act, which consists in rewriting a given text in terms of a particular interpretive master code (Jameson, 1981: 9s.).

La referencia al metacomentario a partir del cual se erige el método interpretativo de Jameson supone, como la cita manifiesta, el reconocimiento de aquellos elementos presentes en la obra que dan cuenta de una historia colectiva única.<sup>34</sup> Este método encuentra en la concepción de Kenneth Burke acerca del carácter simbólico del acto literario un antecedente teórico que a su vez es actualizado. Esta caracterización simbólica de las formas literarias supone la relación intrínseca que se establece entre las estrategias literarias y las situaciones extraliterarias.<sup>35</sup> Esta relación, sin embargo, no constituye una amenaza al carácter autónomo de la obra literaria; la relación que la obra mantiene con un

---

<sup>34</sup> "Our presupposition, in the analyses that follow, will be that only a genuine philosophy of history is capable of respecting the specificity and radical difference of the social and cultural past while disclosing the solidarity of its polemics and passions, its forms, structures, experiences, and struggles, with those of the present day" (Jameson, 1981: 18).

<sup>35</sup> "[...] poetry is produced for purposes of comfort, as a part of the *consolatio philosophiae*. Its is undertaken as *equipment for living*, as a ritualistic way of arming us to confront perplexities and risk. It would *protect* us [...] Let us remind ourselves, however, that implicit in the idea of protection there is the idea of something to be *protected against*. Hence, to analyze the element of comfort in beauty, without false emphasis, we must be less monistic, more 'dialectical', in that we include also, as an important aspect of the recipe, the element of discomfort (actual or threatened) for which the poetry is 'medicine', therapeutic or prophylactic" (Burke, 1941: 61).

entorno extraliterario no establece una referencia directa a una situación social previa, independiente de la obra, sino la postulación de una concepción de contexto que no se corresponde con la tradicional:

[...] the literary work or cultural object, as though for the first time, brings into being that very situation to which it is also, at one and the same time, a reaction. It articulates its own situation and textualizes it, there by encouraging and perpetuating the illusion that the situation it self did not exist before it, that there is nothing but a text, that there never was any extra- or con-textual reality before the text it self generated it in the form of a mirage (Jameson, 1981: 82).<sup>36</sup>

En función de la interrelación que mantiene con el contexto social, los mismos elementos formales de la praxis literaria evidencian el modo en que el arte es concebido como una respuesta simbólica a situaciones concretas, históricas:

[...] the poet will naturally tend to write about that wich most deeply engrosses him – and nothing more deeply engrosses a man tan his *burdens*, including those of a physical nature, such a disease [...] And so the poet may come to have a ‘vested interest’ in his handicaps; these handicaps may become an integral part of his method; and in so far as his style grows out of a disease, his loyalty to it may reinforce the disease (Burke, 1941: 17).

Kenneth Burke focaliza el método de interpretación desde la supremacía de la actualidad, tal como se deja observar en su ensayo “The nature of art under capitalism” (Burke, 1941: 314ss.), en el que las consideraciones estéticas surgen de la confrontación que, bajo el capitalismo, adquiere una forma antitética, del modelo de trabajo colectivo y el modelo ético (acerca de la articulación de la crítica ética y de la crítica política, orientada a los actos simbólicos colectivos, cf. Jameson, 1981: 59s.).

En este sentido, la totalidad a la que la obra narrativa alude no supone un espacio en el que las contradicciones sociales son resueltas de manera simbólica, sino un acto simbólico por medio del cual la obra responde a un contexto social que solo se torna visible a través de la misma obra. La contradicción inherente a la obra torna adecuada la denominación del complejo que compone como “campo de fuerzas” (*Kraftfeld*) propuesta por Walter Benjamin para designar la dinámica histórica que, de manera latente, se encuentra en las obras del pasado. La metodología elaborada por Benjamin en *Das Passagen Werk* (1991) en torno a una teoría del conocimiento (referida a la crítica del progreso) es concomitante

---

<sup>36</sup> “[...] as symbolic action –what Burke will map as ‘dream’, ‘prayer’ or ‘chart’ – is a way of doing something to the world, to that degree what we are calling “world” must inhere within; as the content it has to take up into itself in order to submit it to the transformations of form. The symbolic act therefore begins by generating and producing its own context in the same moment of emergence in which it steps back from it, taking its measure with a view toward its own projects of transformation” (Jameson, 1981: 81s.).

con el análisis relacional propuesto por Kenneth Burke (1941)<sup>37</sup> y Fredric Jameson (1991)<sup>38</sup>, de acuerdo con el cual la relación que la obra guarda con su presente histórico contiene las tensiones que dicha obra mantiene respecto de un pasado con el que se enfrenta, así como de un desarrollo histórico posterior. Benjamin sostiene:

Die Vor - und Nachgeschichte eines historischen Tatbestandes erscheinen kraft seiner dialektischen Darstellung an ihm selbst. Mehr: jeder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Er wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt. Und so polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor - und Nachgeschichte immer von neuern, nie auf die gleiche Weise. Und er tut es außerhalb seiner, in der Aktualität selbst; wie eine Strecke, die nach dem apoll(i)nischen Schnitt geteilt wird, ihre Teilung außerhalb ihrer selbst erfährt (Benjamin, 1982: 587s.).

La comprensión del entramado histórico sobre el que se construye la obra narrativa, sin embargo, no agota el análisis de los fenómenos artísticos. Los análisis de Marx de mediados de la década de 1850 referidos a la producción artística exponen el grado en que el desarrollo histórico (y sus consecuencias políticas, económicas y culturales) alcanza una intensificación inaudita en el período del *Gründerzeit*: “Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehn, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten” (Marx, 1959/60: 641). La relación que el desarrollo histórico guarda con las formas

---

<sup>37</sup> La referencia a los “racimos asociativos” que Kenneth Burke postula como entramado constitutivo de la obra literaria expresa un aspecto clave del análisis relacional: “[...] the work of every writer contains a set of implicit equations. He uses associational clusters. And You may, by examining his work, find what goes with what in these clusters —What kinds of acts and images and personalities and situations go with his notions of heroism, villainy, consolation, despair, etc. And though he be perfectly conscious of the act of writing, conscious of selecting a certain kind of imagery to reinforce a certain kind of mood, etc., he cannot possibly be conscious of the interrelationships among all these equations [...] There is no need to supply motives. The Interrelationships themselves are his motives. For They are his situation; and situation is but another word for motives. The motivation out of which he writes is synonymous with the structural way in which he puts events and values together when he writes; and however consciously he may go about such work, there is a kind of generalization about these interrelations that he could not have been conscious of, since the generalization could be made by the kind of inspection that is posible only after the completion of the work” (Burke, 1941, 20).

<sup>38</sup> “To define class in this way is sharply to differentiate the Marxian model of classes from the conventional sociological analysis of society into strata, subgroups, professional elites and the like, each of which can presumably be studied in isolation from one another in such a way that the analysis of their “values” or their “cultural space” folds back into separate and independent Weltanschauungen, each of which inertly reflects its particular “stratum.” For Marxism, however, the very content of a class ideology is relational, in the sense that its “values” are always actively in situation with respect to the opposing class, and defined against the latter: normally, a ruling class ideology will explore various strategies of the legitimation of its own power position, while an oppositional culture or ideology will, often in covert and disguised strategies, seek to contest and to undermine the dominant “value system.” (Jameson, 1981: 84).

artísticas es la que condiciona la validez o la inviabilidad de la producción artística en el marco de una creciente producción industrial europea que, en Alemania, solo se manifiesta de manera incipiente.<sup>39</sup>

La necesidad de considerar en términos históricos las formas ideológicas, entonces, en relación con la producción material, supone la percepción de la relación desigual entre el desarrollo de la producción material y el de la producción artística; lo que la filosofía de Ernst Bloch denomina *Ungleichzeitigkeit* (no contemporaneidad): la coexistencia, en el marco de una formación social unitaria, de diversos tiempos históricos concretos. En este contexto, la conjunción de los elementos concretos (condiciones políticas y económicas de una formación social determinada) y los simbólicos (las respuestas que, permeadas por las estrategias de contención que conllevan, presentan las obras ante la situación extraliteraria), da lugar a una totalidad que la obra de arte pone en evidencia y que se instituye como instrumento de análisis de la validez de la obra de arte.<sup>40</sup>

De acuerdo con esta perspectiva, la tendencia que presentan las novelas cortas de artista del corpus, orientadas a evitar tanto el extremo que representa el menosprecio de la praxis artística por parte de la pequeña burguesía (cf. Ritchie, 1974), como de la inclinación a elevar el principio estético a valor absoluto, tal como se deja ver en las obras de Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche, expresa tanto la repuesta simbólica que las obras dirigen a la realidad social, como la reconsideración de las corrientes estéticas tradicionales y contemporáneas. Este doble movimiento que se percibe en los representantes del Realismo Poético, así, da cuenta de la dualidad que la praxis artística, y la estética que de un modo latente opera en ella, promueve.<sup>41</sup> De este modo se advierte, además, cómo el carácter

---

<sup>39</sup> “Um den Zusammenhang zwischen der geistigen Produktion und der materiellen zu betrachten, vor allem nötig, die letztere selbst nicht als allgemeine Kategorie, sondern in *bestimmter historischer* Form zu fassen. Also z. B. der kapitalistischen Produktionsweise entspricht eine andre Art der geistigen Produktion als der mittelalterlichen Produktionsweise [...] Ferner: Aus der bestimmten Form der materiellen Produktion ergibt sich eine bestimmte Gliederung der Gesellschaft –Nr 1, zweitens ein bestimmtes Verhältnis der Menschen zur Natur. Ihr Staatswesen und ihre geistige Anschauung ist durch beides bestimmt. Also auch die Art ihrer geistigen Produktion” (Marx, 1965: 257).

<sup>40</sup> “Das Verhältnis daher auch nicht so einfach, wie er von vornherein denkt. Z. B., kapitalistische Produktion ist gewissen geistigen Produktionszweigen, z. B. der Kunst und Poesie, feindlich. Man kommt sonst auf die Einbildung der Franzosen im 18. Jahrhundert, die Lessing so schön persifliert hat. Weil wir in der Mechanik etc. weiter sind als die Alten, warum sollten wir nicht auch ein Epos machen können? Und die *Henriade* für die *Iliade*!” (Marx, 1965: 257).

<sup>41</sup> “It should not, in the present intellectual atmosphere, be necessary laboriously to argue the position that every form of practice, including the literary-critical kind, implies and presupposes a form of theory; that empiricism, the mirage of an utterly nontheoretical practice, is a contradiction in terms” (Jameson, 1991: 58)

contradictorio que Eagleton reconoce en el establecimiento de la estética como disciplina teórica expresa la dinámica del desarrollo social, y la misma producción artística. De acuerdo a la perspectiva de Eagleton, la estética, por un lado, ha impulsado, a través de un aparato teórico que, desde el arte, dirige su atención a la experiencia histórica de la burguesía, la autonomía y liberación de la subjetividad del individuo moderno; por otro, ha favorecido, en el mismo movimiento, la construcción de una fachada teórica a partir de la cual la hegemonía social y política resulta reforzada ideológicamente.<sup>42</sup> Por lo cual la estética, en tanto disciplina burguesa, representa, a un tiempo, “the very secret prototyp of human subjectivity in early capitalist society, and a vision of human energies as radical ends themselves which is the implacable enemy of all dominate or instrumentalist thought” (Eagleton, 1991: 9).

Las premisas metodológicas expuestas requieren y adquieren un contorno preciso al contacto del objeto de estudio que representan las novelas cortas de artista del período de la fundación del imperio que componen el corpus seleccionado. En este sentido, la periodización que supone el recorte del objeto de estudio implica una primera interpretación que debe, sin embargo, relativizarse, en función de las respuestas simbólicas que las obras singulares presentan, 1. ante las situaciones extraliterarias a las que aluden; 2. ante la tradición respecto de la cual la obra se promueve como una reescritura histórica; y 3. ante la diversidad con que se configura el plano utópico inherente a cada expresión literaria. La historización de la modalidad que la novela corta de artista representa, la forma ideológica que se presenta como contenido, permite deslindar su autonomía:

Bei der Kunst bekannt, daß bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation, stehn. Z.B. die Griechen verglichen mit den modernen oder auch Shakespeare. Von gewissen Formen der Kunst, z.B. dem Epos, sogar anerkannt, daß sie, in ihrer Weltepoche machenden, klassischen Gestalt nie produziert werden können, sobald die Kunstproduktion als solche eintritt; also daß innerhalb des Berings der Kunst selbst gewisse bedeutende Gestaltungen derselben nur auf einer unentwickelten Stufe der Kunstentwicklung möglich sind. Wenn dies im Verhältnis der verschiedenen Kunstarten

---

<sup>42</sup> “[...] the category of the aesthetic assumes the importance it does in modern Europe because in speaking of art it speaks of these other matters too, which are at the heart of the middle class’s struggle for political hegemony. The construction of the modern notion of the aesthetic artefact is thus inseparable form of modern class-society, and indeed from a whole new form of human subjectivity appropriate to that social order [...] But my argument is also that the aesthetic, understood in a certain sense, provides an unusually powerful challenge and alternative to these dominant ideological forms, and is in this sense an eminently contradictory phenomenon” (Eagleton, 1991: 3).

innerhalb des Bereichs der Kunst selbst der Fall ist, ist es schon weniger auffallend, daß es im Verhältnis des ganzen Bereichs der Kunst zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft der Fall ist. Die Schwierigkeit besteht nur in der allgemeinen Fassung dieser Widersprüche. Sobald sie spezifiziert werden, sind sie schon erklärt (Marx, 1959/60: 640).

Así, el mismo planteo del método interpretativo conlleva la lectura política subyacente a la representación de los diversos ejes de la configuración literaria (motivos éticos, religiosos, filosóficos, de clase). La primacía de lo ético que se advierte en el abordaje de las novelas cortas de artista del Realismo Poético constituye un plano de manifestación estética que, aun a través de la negación de lo político, se encuentra intrínsecamente articulado con una perspectiva política concreta. El posicionamiento del Realismo Poético, que se recorta tanto contra la politización de la literatura que caracteriza, por ejemplo, a la literatura comprometida del *Vormärz*, como contra el idealismo propio del romanticismo, encuentra en las tendencias literarias precedentes un modelo político al que se opone. El análisis que intenta delimitar los presupuestos políticos de las configuraciones literarias del Realismo Poético se complementa, en clave política, con el mismo carácter programático de sus estéticas. De esta manera, el análisis comprueba, a través del reconocimiento de la totalidad que componen en términos estéticos, la aparente inadecuación que se produce entre los desarrollos estético y político del realismo representado en las novelas cortas de artista del período.

El mismo intento por salvaguardar el ámbito estético que caracteriza al Realismo Poético frente al idealismo romántico, la subsunción de lo literario a lo político que promueve el *Vormärz*, o la fidelidad de la representación naturalista, expresa una perspectiva política que se manifiesta, sobre todo, a través de las obras singulares, en las cuales, más allá de las explícitas expresiones teóricas de sus representantes (Otto Ludwig, Gottfried Keller, Theodor Fontane), se presupone una forma de teoría, por más latente que se encuentre (cf. Jameson, 1981: 58s.). El reconocimiento de una premisa política y de una forma de teoría inherente a las obras literarias, permite advertir la presencia de una perspectiva social orientada a la percepción del desarrollo histórico, en virtud de la cual las obras, así como la totalidad relativa que constituyen en el presente análisis, se erigen como expresiones particulares de una, también concreta e históricamente condicionada, filosofía de la historia. Los representantes del Realismo Poético, así, intentan resguardar la autonomía del arte en un contexto social en el que la figura de artista, lejos de representar, por su mera condición,

una garantía de la legalidad propia de la esfera estética, expresa un síntoma de alienación social. Con ello, la modalidad de la novela corta de artista dirige su atención a una unidad compleja: por un lado, justificar la autonomía estética, la autonomía de la obra como una *estrategia literaria*; por otro, explicitar la *situación extraliteraria*, social, que condiciona la praxis artística, y a la cual, en última instancia, se dirige (la intensidad con la que la referencia a la realidad social se configura en las obras singulares no anula la función que se le adjudica al arte, expresa, en términos de estratégicos, el desarrollo social a partir del cual se pueden analizar las condiciones en que se concretiza la relación entre la praxis artística y la vida social). En este movimiento las obras del corpus expresan el campo de fuerzas (Benjamin) entre la prehistoria y la posthistoria que representan, en la medida en que la respuesta que las obras configuran respecto de un presente histórico se encuentra condicionada tanto por estructuras estéticas de formaciones sociales pretéritas, como por los componentes utópicos a los que dicha recepción dan lugar.

La ambigua recepción del cambio histórico que representan las revoluciones de 1848, que en términos estéticos se traduce en una confirmación de “el fin del período artístico”, resulta ilustrativo: en su prólogo a la edición de la *Ästhetik* de Hegel, Lukács destaca la ambigüedad del análisis sistemático de Hegel respecto de “el fin del período artístico”: en primer lugar, Lukács sostiene que la sentencia filosófica según la cual el espíritu ha superado el período del arte no encuentra correspondencia con el tratamiento de las obras singulares a las que se entrega el filósofo alemán, pero, en segundo lugar, el pensamiento sistemático no parece corresponderse con la declaración de principios acerca de la autonomía del arte:

Das zweite Moment, auf das wir hier die Aufmerksamkeit richten müssen, ist die Tatsache, dass es Hegel doch nicht gelungen ist, die Selbständigkeit der Ästhetik philosophisch zu begründen. Denn wenn wir die Entwicklung des Geistes im hegelschen Sinne betrachten, dann ist die Kunst auch bei ihm nur ein Vornereitungsstadium der Erkenntnis, des Entstehens des idealistischen Subjekt-Objekt (Lukacs, 1955: 144).

Con ello Lukács, desde nuestra perspectiva, ha localizado una contradicción fructífera en torno al carácter sistemático de la estética (aspecto que Eagleton desarrolla en su *The ideology of the Aesthetic*). En las obras de los autores que constituyen el corpus de la presente tesis, la orientación a la vida social se encuentra mediada por una autonomía del arte que no contiene en su ámbito al artista como individuo social, sino como una



producción social, en sí autónoma (como si la inclinación por restablecer un período del arte a partir de la intensidad que la forma novela corta promueve supusiera la configuración de un estrecho círculo en el que las amenazas del desarrollo histórico resulten conjuradas)

De este modo, la tentativa por dar cuenta del lenguaje profundo que, de manera velada, se expresa a través de la configuración de las distintas figuras de artista (así como de las diversas sedimentaciones de las relaciones humanas que, a modo de cristalizaciones de la dinámica social, manifiestan las mismas obras de arte tematizadas en las novelas cortas de artista), supone el rebasamiento de los presupuestos ideológicos de las estéticas que promueven explícitamente, en la medida en que la misma periodización histórica, la unidad de sentido adjudicada al *Gründerzeit* como una totalidad, podría suponer un análisis que, en último término, ya ha encontrado las características del objeto de estudio en la misma delimitación, y solo concibe las obras de arte que la constituyen como expresiones de esa totalidad previa.<sup>43</sup> Solo a partir de una operación semejante resulta posible dilucidar las razones por las cuales, por ejemplo, la novela corta de artista del período del *Gründerzeit* se distingue de las representaciones románticas, o se resiste, de acuerdo a la reflexividad que le es propia, a una representación naturalista que se avizora como una amenaza al arte mismo, de acuerdo a la perspectiva de Otto Ludwig, o de Theodor Fontane.

De allí el callejón sin salida que, en términos históricos y formales, parece representar el Realismo Poético, en tanto objeto cultural, en su afán por transfigurar la realidad prosaica:

So enthüllte allmählich, was der “poetische Realismus” von Beginn an heimlich war: ein Konstrukt, ein ästhetizistisches Bild, das man der Realität als ihr “Wesen” andichten wollte. Wo dieser Etikettenschwindel von der Erfahrung einer ganz anderen Wirklichkeit aufgedeckt wurde, erweis sich der *ästhetizistische* Charakter des Realismusprogramms: Poesie folgte nicht der Welt, diese sollte vielmehr der Poesie Genüge tun [...] Als Programm war das eine Sackgasse, und die anschliessende Etnwicklung hat entweder *naturalistisch* dem Realen seine Recht zurückgegeben oder *ästhetizistisch* die weltlose Eigenlogik des poetischen Konstrukts zum Thema literarischer Kommunikation gemacht (Plumpe, 1996: 83).

Pero también de allí, de los límites históricos que representa un desarrollo que conduce al naturalismo y al impresionismo literarios, radica la potencialidad crítica, y estética, que las novelas cortas de artista portan.

---

<sup>43</sup> En concordancia con la premisa marxiana acerca de la necesidad de considerar el carácter histórico de las formas sociales, Fredric Jameson establece como condición del análisis literario, y cultural, la dilucidación de sus presupuestos ideológicos, es decir, del “inconciente colectivo” al que responden: “[...] it would seem ‘idealistic’ to absolutize any historical category of idealism and to thematize any form of error or false consciousness as a transjistorical category” (Jameson, 1981: 59 –n. 36).

## 7. *Corpus elegido*

Las novelas cortas que conforman el corpus de la tesis son las siguientes: *Der arme Spielmann* (1848-9), de Grillparzer, *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855-6), de Eduard Mörike; *Eugenia y Tanzlegendchen* (contenidas en *Sieben Legenden* –publ. 1872), *Die Missbrauchten Liebesbriefes*, de *Die Leute von Seldwyla* (pub. 1874), el marco narrativo de las *Züricher Novellen* (1877-78), titulado *Herr Jacques*, así como la novela corta *Hadlaub*, de Gottfried Keller; *Immensee* (1849), *Ein Malerarbeit* (1867), *Pole Poppenspärer* (1874), *Ein stiller Musikant* y *Psyche* (ambas de 1875) y *Aquis submersus* (1876), de Theodor Storm; y *Plautus im Nonnenkloster* (1881) y *Die Hochzeit des Mönchs* (1884), de Conrad Ferdinand Meyer. Los quince relatos que componen el corpus de la tesis conforman un recorte del objeto de estudio que expone, por un lado, una unidad temática y formal, por el otro, el campo de fuerza que dicha unidad representa. El análisis de las obras, no obstante, supone el estudio de obras pertenecientes a otros autores europeos del período (Balzac, Flaubert, Tolstoi), a novelas cortas de los mismos autores en las que no se tematice de manera explícita el destino de la figura del artista (como es el caso de *Das Amulett* –1873–, de Meyer, o *Der Schimmelreiter* –1888–, de Theodor Storm), pero que permite dilucidar las particularidades narrativas inherentes al método configurador de cada autor; a obras pertenecientes a otros géneros literarios, tales como el drama de artista *Sappho* (1818), de Grillparzer, la “novela-novela corta” *Maler Nolten* (1832) de Mörike, la novela de formación *Der grüne Heinrich* (1era versión, 1854-5; 2da, 1879-80) de Keller.

Por otro lado, en vista del método interpretativo expuesto, se consideran obras que conforman un contexto histórico de las diversas expresiones que constituyen el campo de fuerzas que manifiesta el Realismo Poético. En este sentido, el análisis refuerza el carácter relacional con que se consideran críticamente las obras como expresiones autónomas, en el marco del desarrollo histórico de la literatura moderna, y específicamente dentro de la literatura alemana. El drama de artista de Goethe *Torquato Tasso* (1789), expresión de la fundación del período clásico de la literatura alemana, a través de la reescritura que constituye *Sappho* (1818), representa, en tanto prehistoria de la literatura realista del *Gründerzeit*, un hipotexto significativo del realismo de *Der arme Spielmann*, de Grillparzer, y una referencia ineludible de la novela corta *Hadlaub*, tal como se deja ver, por ejemplo, en el análisis de la novela corta de Keller llevada a cabo por Kaiser, “Hadlaub

- kein Tasso” (Kaiser, 1981: 439). El reconocimiento de las relaciones intertextuales inherentes a la obra autónoma supone, en el marco del análisis, el desenmascaramiento de las estrategias de contención que las obras erigen de manera explícita, sin anular por ello su potencial crítico.

La lectura referida a la historia de la forma novela corta también conlleva la consideración del contexto histórico. Así, las novelas cortas de *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), que reactualizan la tradición latina conformada por el *Decamerón* (1351-53), de Boccaccio, destacan el marco social propio de la novela corta, tal como se observa en el ciclo de Keller, *Die Leute von Seldwyla*, y, dentro de las propias novelas cortas, en las narraciones de Conrad Ferdinand Meyer *Plautus in Nonnenkloster*, y *Die Hochzeit des Mönchs*. En relación con la modalidad que representa el relato de artista, también la presencia de Goethe es significativa, en virtud de la alternativa o anticipación que ofrecen narraciones como *Novela corta* (1828), o *Die neue Melusine* (1829, incluida en *Wilhelm Meisters Wanderjahre*), frente a la fructífera producción que la figura de artista ha motivado entre los representantes de las diversas expresiones del Romanticismo. Respecto de esta última tendencia, la presente tesis indaga las relaciones intertextuales que las diferentes obras del corpus (*Der arme Spielmann*, *Mozart auf der Reise nach Prag*, *Ein stiller Musikant*) mantienen con obras en las que la figura del artista se relaciona con la música. De este modo, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810), de Kleist, así como los relatos contenidos en *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814) de Hoffmann, *Aus dem Leben eines Taugenichts* (publ. 1826) de Eichendorff, o *Florentinische Nächte* (1837) de Heinrich Heine, manifiestan variaciones acerca de la posición que la música ocupa en el marco de la representación de la figura del artista romántico.

## Capítulo 1

### Grillparzer y el fin del período artístico

#### 1. El desgarramiento artístico como expresión histórica

La obra de Grillparzer guarda una correspondencia con el período de la Restauración. Su primer drama (más allá de sus juveniles tentativas, *Blanka von Kastilien* –1809– y el fragmento *Spartakus* –1811–), *Die Ahnfrau*, fue estrenado en 1817, dos años después de que el Congreso de Viena inaugurara la era Metternich; su última publicación en vida, la novela corta de artista *Der arme Spielmann*, fue publicada en *Iris. Deutscher Almanach für das Jahr 1848*, año en que el proceso de disolución de la Restauración da lugar al período de las consumaciones que representa el *Gründerzeit*. Detrás de la concordancia cronológica que pueda advertirse entre obra y período histórico se encuentran, a manera de elementos vertebradores de la obra, condicionamientos sociales, estructuras culturales que ejercen su resistencia a los cambios históricos, influencias de las tradiciones estética y literaria, así como la presencia de una perspectiva utópica.

Si bien la obra íntegra de Grillparzer se encuentra atravesada por la Restauración, otros aspectos del contexto histórico merecen destacarse. Por un lado, también en la novela corta de artista *Der arme Spielmann* se percibe una correspondencia histórica. Iniciada en 1831, es decir, a un año de distancia respecto de la Revolución de Julio, y publicada en vísperas de las revoluciones de 1848, la novela corta puede ser definida como una narración entre revoluciones. Por otro lado, la reflexión en torno al estatuto del artista que se manifiesta en *Der arme Spielmann* como epílogo de las publicaciones de Grillparzer, ya había recibido un tratamiento específico en su temprano drama de artista *Sappho* (1817). El replanteo que sugiere la revisión del motivo de la tragedia del artista expresa una reelaboración histórica de la problemática situación del artista en las sociedades modernas. La articulación de condicionamientos históricos y aspectos propios de la configuración literaria que presenta la obra de Grillparzer puede observarse, de manera condensada, en las dos obras centradas en la figura del artista: mientras el drama *Sappho* actualiza el motivo de la tragedia del artista de acuerdo con los parámetros formales del Clasicismo y el Romanticismo, la novela corta guarda una relación con el carácter prosaico de un realismo incipiente. La

correspondencia que se advierte entre los acontecimientos históricos que determinan el desarrollo social en el período de la Restauración y la obra de Grillparzer, sin embargo, no debe subestimar el margen de acción que ocupa la configuración literaria ante el desarrollo histórico del que surge.

El modo en que la obra responde ante los condicionamientos de la historia se puede observar en su poema *Selbstbekenntniß*: “Will unsre Zeit mich bestreiten, / Ich laß es ruhig geschehn, / Ich komme aus andern Zeiten, / Und hoffe in andre zu gehn” (Grillparzer: 1986, 617). Los versos, y el mismo título del poema, expresan de manera sustancial la conciencia del desgarramiento que define la obra del autor austriaco. El centro ausente que estructura la sentencia es el presente histórico; si el presente se exhibe como la certeza de un pasado irrecuperable, la perspectiva se encuentra en un futuro indeterminado. Sin embargo, en la lacónica expresión también se percibe un rastro de conciencia histórica: la del período de transición en el que su obra se desarrolla. La percepción del carácter irreversible de la historia no impide, no obstante, que la imagen de una edad dorada deje de colocarse como un parámetro inalterable, de acuerdo con se crítica el presente y la perspectiva histórica. La reflexión en torno a la tragedia del artista a la que Grillparzer se orienta tanto en su drama temprano como en su última obra, puede leerse como la transfiguración literaria de la situación social del artista, en la que es posible reconocer tanto el anhelo por los tiempos pretéritos, como indicios concretos de un desarrollo posterior:

[...] la obra de Grillparzer encarna cabalmente el mito habsbúrgico en toda su tragedia. Aunque –cronológicamente– gran parte de ésta surja en el período del Biedermeier, por complejidad de significados, profundidad de intuiciones y capacidad de influir en los tiempos sucesivos, la tragedia de Grillparzer [...] puede situarse idealmente después de 1848, como ésta simbolizara su pertenencia ideal a una época moderna que, espiritualmente, sentimos cerca (Magris, 1998: 163).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Arnold Hauser ha resaltado el punto de quiebre que representa, en la historia de la literatura europea, el período de la Revolución de julio, en un sentido análogo al reconocimiento de la cercanía que Magris le atribuye a la obra de Grillparzer: “Erst die Werke diesseits der Grenze bilden die moderne, lebendige, unsere Lebensprobleme unmittelbar betreffende Literatur; von den älteren sind wir durch einen unüberbrückbaren Abgrund geschieden [...] Wir lesen die Werke der älteren Literatur mit anderen Augen als die Schöpfungen unserer eigenen Zeit; wir geniessen sie rein ästhetisch [...] Die romane Stendhals und Balzacs sind die ersten Bücher, in welchen es sich um unsere eigene Existenz handelt [...] Julien Sorel und Mathilde de la Mole, Lucien de Rubempré und Rastignac sind die ersten modernen Menschen der abenländischen Literatur –unsere ersten geistigen Zeitgenossen” (Hauser, 1953: 240). La referencia a las novelas de Balzac, en las que Hauser reconoce aquella cercanía estético-literaria que Magris advierte en Grillparzer, cobra aquí especial pertinencia, en vista de la particular relación que existe entre la novela corta de artista *Das arme Spielmann*, y las novelas cortas de artista contemporáneas del autor francés (*La peau de chagrin*, *Le Chef-d’oeuvre inconnu*, sobre todo, *Gambara*).

### 1.1 La posición de Grillparzer en el contexto de las tendencias literarias de la Restauración: entre el desgarramiento interno y la necesidad de límites

La posición que Claudio Magris le confiere a la figura de Grillparzer en la historia de la literatura se vincula con las relaciones que Grillparzer mantiene con las tendencias literarias de la Restauración. En cuanto al desarrollo histórico, el período que se inicia con la Santa Alianza expone, por un lado, la clausura definitiva de las tendencias propias del Clasicismo, así como un progresivo distanciamiento del Romanticismo; por otro, se advierte, aún de manera germinal, una propensión hacia un realismo que solo durante el *Gründerzeit* alcanzará una configuración definida en la literatura en lengua alemana. La Restauración, enmarcada por el proceso que inaugura la Revolución Francesa y el *Gründerzeit*, representa un verdadero campo de fuerzas antagónicas. Por un lado, se desarrolla la tendencia definida por la historiografía literaria como *Biedermeier*, caracterizada por la resignación sociopolítica y un marcado tono intimista (donde la novela corta alcanza un rango sustancial dentro del marco de la literatura en lengua alemana); por otro, se despliegan corrientes orientadas a la configuración de una literatura comprometida con la realidad social, reunidas bajo el término de *Vormärz*, en la que es posible reconocer el intento por borrar los límites entre arte y vida, sobre todo a partir de la producción literaria centrada en la crítica literaria, el ensayo y las cartas públicas (tendencia en la que cabe destacar la presencia de figuras centrales del período como Ludwig Börne, Heinrich Heine, Karl Marx, Friedrich Engels).

Tanto en la producción del *Biedermeier* como en la del *Vormärz* se advierte un distanciamiento respecto de los modelos literarios del Clasicismo: la reluctancia del *Biedermeier* ante el tratamiento literario de temas vinculados con los grandes acontecimientos históricos, así como con procesos sociales de gran amplitud, que caracterizó al Clasicismo, tal como se puede observar en la segunda parte del *Fausto*, de Goethe, o en el ciclo histórico *Wallenstein* (1799) de Schiller, evidencia una limitación temática en cuanto a los contenidos a partir de los cuales se forja la conformación literaria, mucho más relacionados con la vida privada burguesa y con tradiciones culturales que, en términos históricos, se traduce en un marcado conservadurismo político. Esta reclusión social del *Biedermeier*, no obstante, supone también un abandono del idealismo con el que

se identifican las formas literarias clásicas, y que redundan en la representación de una realidad social que se circunscribe a círculos sociales estrechos, como es el caso de novelas cortas contemporáneas con el proceso de producción de *Der arme Spielmann*, *Die schwarze Spinne* (1842), de Gotthelf, o *die Judenbuche* (1842), de Annete Droste-Hülshoff, o incluso, como se analizará más adelante, *Das Kloster bei Sendomir* (1828), del propio Grillparzer. También el auge de la novela corta durante la Restauración da cuenta de la disposición anímica que parte de los autores del período expresan respecto de la realidad social a la que se enfrentan. Theodor Mundt ha denominado a la forma novela corta un “animal doméstico”, en la medida en que representa, en un ámbito social como el alemán (en el que la censura obstaculiza el desarrollo de una opinión pública), la posibilidad de desarrollar motivos que aludan a la realidad social, bajo la forma de la narrativa breve, lo que, por otra parte, permite una recepción doméstica:

Die Novelle in der Restaurationsphase stellt den konsequenten Versuch dar, auszuloten, was dem Menschen an Lebenschancen geblieben ist, nachdem die revolutionären Aufbrüche gescheitert waren und die utopischen Entwürfe ihre Glaubwürdigkeit und Attraktivität verloren hatten. Gestalt gewinnen geschichtliche wie gegenwärtige Lebensformen, immer mit dem Blick auf Möglichkeiten des Daseins in einer eng gewordenen Welt, in der nicht die Erfüllung, sondern die Entsagung die menschliche Erfahrung dominiert, in der der entsagende Mensch lernt, seiner Frustration in resignierender Gelassenheit Herr zu werden bzw. sein Glück mit dem zu identifizieren, was ihm geblieben ist (Freund, 2009: 127).

Hemos visto que Lukács (1970) le otorga a la forma novela corta una función histórica transicional. Esta localización, que sitúa a la novela corta en el entremundo propio del “aún no” y del “ya no”, da cuenta de la transición que se observa entre las configuraciones novelísticas de las etapas clásica y romántica, tal como se observa en el *Wilhelm Meister* (1795-6) de Goethe, y el resurgimiento de la gran épica que tendrá lugar a fines del siglo XIX, con Fontane, por ejemplo, y comienzos del siglo XX, con Thomas Mann como figura central.

También en las obras identificadas con el *Vormärz* se advierte un rechazo respecto de los modelos clásicos, pero no, como en el *Biedermeier*, a partir del carácter resignado que sucede al período heroico de la burguesía. El rechazo con el que el *Vormärz* se erige como tendencia literaria histórica coloca en un primer plano, más bien, la obturación de los caminos a una real comprensión de la realidad social que representó la *deutsche Misère* en las obras del Clasicismo. La innovación formal puede leerse como una corrección estilística con la cual se intenta hacer justicia a una historia concreta a la que se le ha dado la espalda

durante el Clasicismo. Si la tendencia del *Biedermeier* exhibe un fuerte interés por contrarrestar la concepción comprensiva de la totalidad histórica propia del Clasicismo (a través de una delimitación literaria que se apega a tradiciones más bien identificadas con regiones concretas), la literatura del *Vormärz*, por el contrario, propone una configuración que se atiene a una actualidad social, como condición de existencia y validez estética. La inclinación a atender a una realidad social que confluya con la exigencia artística permite distinguir, por otro lado, una particularidad sustancial de una literatura que en muchos aspectos parecía encontrarse al servicio de una percepción de la realidad social en la que se invoca la exaltación de los ideales republicanos que el Clasicismo habría olvidado. Si, desde la perspectiva de los representantes del *Vormärz*, el poeta del período artístico habitaba un mundo de formas puras y estables, la literatura comprometida propone un ideal de artista comprometido con la realidad social.

Los versos citados,<sup>2</sup> en los cuales Grillparzer afirma pertenecer a una época pretérita y anhela alcanzar otra, parecen expresar una correspondencia entre la obra de Grillparzer y el carácter transicional de la novela corta (como anunciadora de una época que termina, y precursora de lo venidero), en la que se percibe el desgarramiento que, de manera sintomática, se expresa en la obra de Grillparzer:

Zerrissenheit [...] ist zum einen psychischer Reflex auf die gesellschaftlichen Widersprüche in der Restauration, in der der einzelne durch verschiedenartige und einander widersprechende Anforderungen desorientiert wurde (der Prototyp ist der österreichische Beamte als Literat), und zum anderen Resultat der Eulenspiegelereien des Ichs: sie markiert den Fluch hybrider Selbsterfahrung (Bachmaier, 1986: 614s.).

La centralidad que en Grillparzer adquiere la experiencia del desgarramiento alcanza una intensificación en la categoría fundamental (cf. Bachmaier, 1986: 618s.) de la obra de Grillparzer: el límite. Como si el desgarramiento diera cuenta de la necesidad de conservar límites precisos (que, por otro lado, mantienen la experiencia alejada de la amenaza que en el traspasamiento de límites en tanto *hybris* pudiera contener), ambos aspectos se articulan en la obra de Grillparzer como elementos que se retroalimentan, y en cuya alternancia los polos que componen la esfera estética y el ámbito histórico alcanzan una intensidad unilateral: “Durch die Grenze werden zwei Welten aneinander aufgebaut, die eine bestimmt

---

<sup>2</sup> “Ich komme aus andern Zeiten/ und hoffe in andre zu gehen” (cit. en Bachmaier: 1986, 617).



durch Kausalität, Wille und Zeit, die andere eine archaische, grund- und geschichtlose Wirklichkeit” (Bachmaier, 1986: 619).

## 1.2 El anticapitalismo romántico de Grillparzer: una estética en suspenso

Tanto la disolución del modelo clásico que se advierte en las tendencias literarias de la Restauración, como el surgimiento de movimientos revolucionarios y nacionalistas que amenazan la totalidad representada por el imperio habsbúrgico son percibidas por Grillparzer como manifestaciones de un mismo proceso global, orientado a la desintegración de las estructuras tradicionales. La desmembración histórica, complementaria de la descomposición de los ideales clásicos, se manifiesta aun en los mismos críticos de la tradición.<sup>3</sup> El paralelismo que Grillparzer encuentra entre los órdenes literario e histórico-político se encuentra condicionado por el ideal de unidad en el que, tanto en el plano literario como en el político, Grillparzer pretende cobijarse. El temor ante las fuerzas centrífugas que representa la conformación social bajo el renovado impulso nacionalista, y en el marco de una economía capitalista en ciernes, no expresa una disposición individual por parte del autor de *Medea*. La Revolución de Julio (1830), la muerte de Hegel (1831) y la de Goethe (1832) conforman una constelación de acontecimientos que representa el fin del período artístico.

Tanto la insurrección contra la imagen de artista inclinado a la reconciliación que representa el Goethe tardío, como la reacción frente al sistema filosófico de Hegel, en el marco de la Revolución de Julio, suponen la recusación del espíritu conciliador que alentaba las obras de Goethe y Hegel, en la medida en que las fuerzas motrices de una nueva burguesía dan forma a una sociedad contradictoria en su misma estructura interna.<sup>4</sup> En este contexto, la posición histórica de Grillparzer se torna problemática; reacio a ejercer

---

<sup>3</sup> “[...] los movimientos de oposición estaban unidos por poco más que por su común aborrecimiento a los regímenes de 1815 y el tradicional frente común de todos cuantos por cualquier razón se oponían a la monarquía absoluta, a la iglesia y a la aristocracia. La historia del período 1815-1848 es la de la desintegración de aquel frente unido” (Hobsbawn, 1971: 208s.).

<sup>4</sup> La Revolución de Julio, “[...] marcó la derrota definitiva del poder aristocrático por el burgués en la Europa occidental. La clase dirigente de los próximos cincuenta años iba a ser la ‘gran burguesía’ de banqueros, industriales y altos funcionarios civiles, aceptada por una aristocracia que se eliminaba a sí misma o accedía a una política principalmente burguesa [...]” (Hobsbawn, 1971: 204).

el papel de intelectual híbrido que se observa tanto en el compromiso político como en las obras de Heine y Börne, Grillparzer asistirá, sin embargo, al proceso de desgarramiento interno que lo define como artista. La conciencia de esa posición problemática se advierte ya en la evaluación que realiza respecto del cambio de época:

Ich habe mich in dem bisherigen so ziemlich als ein Freund des Alten dargestellt; dem ungeachtet aber muss ich bekennen, dass der Dalai-Lamadienst der damaligen Goethianer nicht so absurd, aber bedeutendabgeschmackter war, als die Burschikosität unserer heutigen Feuer- und Wasser-Männer (cit. en Rüdiger, 1982: 272).

De este modo, el rechazo de los extremos que caracteriza a Grillparzer se expresa tanto en la condena de toda concepción utilitaria y fragmentaria de la literatura, tal como se anuncia en referencia a Börne, como representante de la Junge Deutschland (“Wer kein Verehrer Goethes ist, für den sollte kein Raum sein auf der deutschen Erde”; cf. Rüdiger, 1982: 271), como respecto del carácter epigonal del “Dalai-Lamadienst”. Pero en el rechazo de la adoración ciega a la figura de Goethe se encuentra un motivo de más amplio alcance: la negativa ante una concepción de la literatura como una caja de resonancia de los acontecimientos históricos universales, propios de la concepción literaria de Goethe.<sup>5</sup> Si el carácter híbrido de la nueva literatura representa para Grillparzer la evidencia de las fuerzas centrífugas que amenazan las estructuras tradicionales, en la postulación de una *Weltliteratur* no verá sino la imposición de un parámetro global del sentido estético, que excede la especificidad artística:

Das generalisieren in Geschmackssachen scheint mir ebenso lächerlich als es mir widerlich ist [...] Kein Dichter in der Welt ist wohl je bei Schöpfung eines Meisterwerkes von einer allgemeinen Idee ausgegangen. Das Kommt von der beliebten Einmischung der Philosophie in die Kunst (cit. en Rüdiger, 1982: 266).

La contaminación del ámbito artístico a través de factores propios del pensamiento filosófico, que Grillparzer observa como un camino impropio de la praxis estética, da cuenta de una concepción del arte según la cual ninguna idea previa puede erigirse como un esquema abstracto previo a la confirmación de la obra de arte. El intento por mantener la peculiaridad del arte a salvo de los elementos morales<sup>6</sup> o filosóficos que atentan contra la

---

<sup>5</sup> “Goethes Begriff der ‘Weltliteratur’, mit dem aber nur Teile der europäischen Literatur gemeint sind, was für Grillparzer nicht brauchbar” (Rüdiger, 1982: 276).

<sup>6</sup> En el verano de 1830 Grillparzer sostiene: “Die sogenannte moralische Ansicht ist der grösste Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorteile dieser letzteren gerade darin besteht, dass man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur geniessen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält” (Grillparzer, 1981: 137).

autonomía artística lo coloca en el polo opuesto de un autor como Heine, para quien el fin del período artístico se expresa, tal como se observa en sus *Reisebilder*, en una mixtura de géneros que la forma ensayo promueve (en la que se contienen la experiencia personal, la reflexión filosófica, referencias sociales, relatos enmarcados). La posibilidad de construir una totalidad coherente, como la que se encuentra amenazada por el fin del período artístico y sus connotaciones político-sociales, a partir de la fragmentación que surge de la “descomposición del espíritu absoluto” (Marx), representa para Grillparzer un intento improductivo en la medida en que sus productos evidencian el modo en que se excede la sensibilidad estética. Claudio Magris describe el posicionamiento de Grillparzer respecto de los sistemas filosóficos en estrecha relación con el mito habsbúrgico:

Grillparzer detestó profundamente el idealismo historicista de Hegel – que comenzó a estudiar en 1832 –, y durante toda su vida sintió aversión por esa filosofía [...] El historicismo – una filosofía de la historia encaminada hacia el futuro, no hacia el pasado –, cuya dialéctica no dejaba reposar ninguna de las viejas memorias cristalizadas, aparecía ante los ojos del súbdito habsbúrgico, sobre todo ante los del poeta, como codificación del ritmo destructor, como ley que inexorablemente determinaba la superación, y con esto el desmoronamiento del mundo austriaco (Magris, 1998: 199).

En el rechazo del carácter progresivo y sistemático de la filosofía de Hegel, en el que Grillparzer también advertía la superación misma del arte que supone el fin del período artístico, se observa un rasgo del romanticismo anticapitalista que subyace al posicionamiento que mantuvo ante el “ritmo destructor” de la historia. El pesimismo que atraviesa la crítica al progreso que, verdadero *Leitmotiv* de la obra de Grillparzer, permite reconocer en su obra la mirada melancólica que dirige a un pasado idealizado como una totalidad armónica en el sentido estético, se erige como un elemento decisivo de su posible estética, tal como se expresa en su poema “Fortschritt”, de 1816: “Nur weiter ihr tolles Treiben / von vorwärts! Vorwärts! erschallt das Land: / Ich möchte, wär’s möglich, stehenbleiben, / Wo Schiller und Goethe stand” (Grillparzer, 1900: 180)

Los versos de Grillparzer aluden el desgarramiento que resulta constitutivo de su misma praxis literaria. La mención refiere a una unidad que, a los ojos de Grillparzer, se representa en la articulación de Goethe y Schiller. Sin embargo, las figuras de Goethe y Schiller no conforman una unidad compacta y armónica; más bien, el Clasicismo surge de la productiva tensión de la que sus obras emergen.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Grillparzer es consciente de las diferencias en torno a las cuales se construye el ideal del período de la literatura clásica alemana: “Die Natur idealisieren und vom Standpunkte des Ideals die Natur betrachten: das

El anhelo de permanecer en un pasado de tal modo idealizado, de establecer los principios de una estética en suspenso adquiere contornos más precisos en sus consideraciones críticas particulares. Sus juicios en torno al desarrollo de la obra del mismo Goethe resultan ilustrativos. La predilección por la obra temprana de Goethe (el primer *Fausto*, *Torquato Tasso*, *Egmont*), así como la distancia con la que considera su producción narrativa y su obra tardía (en la que cree reconocer no solo una mezcla de géneros, sino también la contaminación de la especificidad de lo estético a través de la presencia de factores propios de la filosofía de la naturaleza, o elementos propios de una realidad prosaica, tal como sucede con su obra narrativa – *Wilhelm Meister* –, o la segunda parte del *Fausto*),<sup>8</sup> resulta significativa respecto de la tendencia a detener el tiempo de la historia, pero, del mismo modo, del proceso histórico ante el que detiene su marcha poética. La reluctancia que Grillparzer expresa ante “[...] cualquier sistema, teoría, dogma o norma prescriptiva” (Wellek, 1991: 250) se observa también en su juicio del sistema filosófico hegeliano, en cuya lectura se ocupa en 1832: “Habe Hegels objektive Logik begonnen. Das Buch ist sehr schlecht geschrieben. Auch das System scheint mir hohl. Man muss übrigens abwarten. Alles, was ich Philosophisches lese, vermehrt meine Achtung für Kant” (Grillparzer, 1981: 146). La referencia a la figura de Kant, en este contexto, se encuentra condicionada por aquellas tendencias respecto de las cuales se intenta alejar, más que por la afinidad que lo pudiera acercar a la filosofía crítica kantiana,<sup>9</sup> pero otorga un indicio acerca del momento en que, dentro del *Goethezeit*, Grillparzer quisiera detener su marcha. Los puntos de contacto que pueden encontrarse entre la estética kantiana y la predisposición artística de Grillparzer, quien mantiene respecto a su propia actividad crítica una relación pendular, refuerzan la impresión según la cual el desgarramiento y la necesidad de límites, aspectos centrales de la obra de Grillparzer, se constituyen como condición de su obra. Resulta

---

erstere gibt ein abstraktum, das andere bleibt konkret; liebeswürdige Möglichkeit, schöne Wirklichkeit; Traum, Leben; Schiller, Goethe” (Grillparzer, 1981: 155).

<sup>8</sup> “Nach Grillparzers Meinung hat sich auch Goethe der poetologischen Todsünde der ‘Vermischung des Gattungen’ schuldig gemacht [...] Der fast kindliche Glaube an der ‘Poesie’ verschliesst Grillparzer das Verständnis für das Prosawerk Goethes, besonders für seine naturwissenschaftlichen Studien, und lässt ihn nicht erkennen, dass diese die Dichtungen ergänzen und mit ihnen zu einem Ganzen verschmelzen” (Cf. Rüdiger, 1982: 272).

<sup>9</sup> “Grillparzers Kunsttheorie, die wohl aus einer psychologisierenden Umdeutung von Kants Kritik *der ästhetischen Urteilskraft* hervorgegangen ist, leitet die spezifische Differenz der Künste, der Poesie und Musik, aus dem jeweils unterschiedlich proportionierten Anteil der einzelnen Faktoren am konsonanten Spiel der Kräfte ab” (Horst, 1991: 345).

comprensible que, para un autor como Grillparzer, la autonomía alcanzada a partir de la filosofía analítica kantiana, y la consecuente pretensión de universalidad ahistórica (expresión del período heroico y utópico de la filosofía clásica burguesa) que alcanza el juicio estético en Kant prevalezca sobre la relativización de la autonomía artística desplegada en la estética hegeliana<sup>10</sup> (que implica como condición de realización la conciliación entre idea e historia). En todo caso, la afinidad que pueda advertirse entre la estética kantiana y la praxis artística de Grillparzer podría circunscribirse al modo en que (a través del anacronismo, propio de su anticapitalismo romántico, que supone su particular retorno a Kant) las tendencias subjetivas se oponen al plano objetivo. En la obra del autor de *Sappho* se realiza la contraposición conformada por un juicio estético subjetivo que se encuentra fuera del curso histórico (que instala su peculiar *Sollen* ante la realidad concreta), y las propias condiciones histórico-sociales que impiden su realización efectiva en la realidad concreta, se configuran en su propia obra.<sup>11</sup> La apelación a la filosofía kantiana que Grillparzer antepone a la filosofía universal de Hegel permite dar cuenta de las razones por las cuales la armonía universal que, desde su perspectiva, representan tanto el modelo del Clasicismo alemán como la idealización del imperio habsbúrgico, no redundan en un apoyo a la *Weltliteratur* promovida por Goethe. El ideal que rige la concepción literaria de Grillparzer pareciera exigir el resguardo de la esfera literaria de una conceptualización teórica. Así, la pretensión de universalidad que, sin constituirse en concepto, sin realizarse de manera concreta en la realidad, en suma, sin establecerse como dogma del gusto, subyace al juicio estético kantiano, mantiene la universalidad artística como posibilidad de realización, como potencia que no ha alcanzado su actualización. Por el contrario, tanto el sistema hegeliano como la concepción de una literatura mundial propuesta por Goethe<sup>12</sup> se

---

<sup>10</sup> Peter Szondi destaca el modo en que, en el marco de la filosofía hegeliana, el carácter histórico del arte supone su propia superación: “In der Ästhetik stützt sich fort, was in der Kunst begann; die Kunst geht nach Hegel notwendig über in ihre eigene Philosophie” (Szondi, 1974: 300).

<sup>11</sup> “Grillparzer Kunstästhetik basiert, ähnlich der des Realismus, auf eine polaren Gegenüberstellung von Idealität und Realität, deren Synthese erst zur Kunstschöpfung überleitet. Die Idealität zeigt sich für Grillparzer im Gefühlhaften einer kontemplativen Weltbetrachtung. Sie ist rein dem Poetischen gewidmet. Die Realität dagegen verbindet Verstand mit einer wissenschaftlichen aller Elemente beider Pole führt zu einem ästhetischen Ganzen” (Anton, 1998: 32).

<sup>12</sup> “Ich sehe immer mehr – fuhr Goethe fort –, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt [...] Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas

fundan en la evaluación de las condiciones históricas del desarrollo estético. Por su parte, en Grillparzer, la concepción estética condiciona la lectura histórico-política:

Grillparzer hat die Unvermeidlichkeit, die historische Notwendigkeit des Erwachens der Nationen im Zeitalter des Kapitalismus nicht verstanden, aber ahnungsvoll hat er die künftige Entartung des Nationalismus, hat er den bestialischen Chauvinismus vorausgesehen. Er wollte auch in dieser Frage stehenbleiben, wo Schiller, aber vor allem, wo Goethe stand, und weigerte sich ingrimmig und hoffnungslos, den Kapitalismus mit all seinen Wesenszügen anzuerkennen. Man muss dabei berücksichtigen, dass in Deutschland die nationale Frage einen durchaus positiven Charakter trug, während in Österreich das negative überwog; in Deutschland trat sie auf mit dem grossen revolutionären Pathos der Einigung, in Österreich musste sie als ein Element der Zersetzung erscheinen [...]. Er kämpfte für eine Einheit der Menschen und der Gesellschaft, die nirgends existierte als in den Werken der humanistischen Literatur (Fischer, 1962: 20).

El desgarramiento constitutivo de Grillparzer, que condiciona la tensión entre el arte y lo político, se encuentra estrechamente vinculado con su crítica del progreso. La incidencia que en una tal concepción idealista poseen la obras de Goethe y Schiller permite un acercamiento concreto a la posible estética de Grillparzer; sobre todo si se tiene en cuenta que el carácter historicista del sistema hegeliano, a diferencia de la analítica de lo bello propuesta por Kant, encuentra su fundamento en la misma esfera artística, en su realización histórica.<sup>13</sup> Como sostiene Peter Szondi:

Das merkwürdige ist dies: die Idee, welche aus Hegels Philosophie in seine Ästhetik übernommen wird, stammt ihrerseits nicht etwa aus der vorhegelschen Philosophie, sondern aus der vorhegelschen Ästhetik. Sie stammt aus Schillers Lehre vom Schönen [...] An diesen Ursprung aus der Kunstphilosophie, ja, im Grund aus der künstlerischen Beschäftigung, aus der Praxis selbst, muß erinnert werden, wenn man einer an Hegel orientierten Betrachtung der Kunst ihre philosophischen Wurzeln vorwerfen will. Die Wurzeln reichen zurück in den Bereich der Kunst (Szondi, 1974: 327).

El carácter transicional que la figura de Schiller representa dentro del desarrollo de la literatura y la filosofía alemanas, como eslabón que comunica el idealismo subjetivo

---

Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen" (Eckermann, 1905: 180 – 31 de enero de 1827 –).

<sup>13</sup> "Diese Eigenart des Hegelschen Systems findet sich auch im kleinen, im System der ästhetik wieder. Dessen Kra-fyzenrum ist der Begriff der Schönen, das *sinnliche scheinen der Idee* in der Gestalt des Kunstwerks. Mit diesem Begriff ist die Bewegung nicht zum Stillstand gekommen, wir haben es nicht mit einem Grundstein zu tun, der zum einem festen Gebäude der Ästhetik gelegt worden wäre. Denn der Hegelsche Begriff des Schönen, welcher Idee und Gestalt, ist eine dialektische Einheit: zwischen der beiden Polen Idee und Gestalt findet eine Auseinandersetzung statt, die sich nach Hegel als die Geschichte der Kunst und der einzelnen Künste realisiert und schließlich über die Kunst hinausführt. So hält der Begriff des Schönen als Kraftzentrum die Ästhetik in ständiger Bewegung, und diese Bewegung ist die Entwicklung der Kunst. System und Geschichte fallen zusammen" (Szondi, 1974: 347s.).

kantiano del que parte, con el idealismo objetivo hegeliano, se manifiesta en el reconocimiento de las contradicciones sociales que impiden la universalización concreta del juicio estético:

Aber eben darum, weil es nur der Begriff des Poetischen ist, in welchem beide Empfindungsarten zusammentreffen können, so wird ihre gegenseitige Verschiedenheit und Bedürftigkeit in demselben Grade merklicher, als sie den poetischen Charakter ablegen; und dies ist der Fall im gemeinen Leben [...] Dieses führt mich auf einen sehr merkwürdigen psychologischen Antagonism unter den Menschen in einem sich kultivierenden Jahrhundert: einen Antagonism, der, weil er radikal und in der innern Gemütsform gegründet ist, eine schlimmere Trennung unter den Menschen anrichtet, als der zufällige Streit der Interessen je hervorbringen könnte, der dem Künstler und Dichter alle Hoffnung benimmt, allgemein zu gefallen und zu rühren, was doch seine Aufgabe ist, der es dem Philosophen, auch wenn er alles getan hat, unmöglich macht, allgemein zu überzeugen, was doch der Begriff einer Philosophie mit sich bringt, der es endlich dem Menschen im praktischen Leben niemals vergönnen wird, seine Handlungsweise allgemein gebilliget zu sehen: kurz einen Gegensatz, welcher schuld ist, daß kein Werk des Geistes und keine Handlung des Herzens bei einer Klasse ein entscheidendes Glück machen kann, ohne eben dadurch bei der andern sich einen Verdammungsspruch zuzuziehen (Schiller, 1962: 769)

En el reconocimiento de las contradicciones inherentes a la sociedad de clases, que dan por tierra con la pretensión idealista de concebir la sociedad burguesa como una unidad, se encuentra la razón por la cual, por ejemplo, Schiller expresa sus reservas ante la inclusión de la “prosa de la vida burguesa” en la obra narrativa de Goethe.<sup>14</sup> Pero en la misma identificación filosófica de las contradicciones sociales que, desde la perspectiva idealista de Schiller, obstaculizan la producción artística, se evidencia la presencia, aun latente, de los condicionamientos sociales que, en tanto materiales que se imponen por sí mismos, el arte ya no podrá dejar de lado. Peter Szondi ha destacado el carácter progresivo que el tratamiento literario y filosófico de la prosa de la vida burguesa implica a través de una línea que, partiendo del *Wilhelm Meister* de Goethe, y de los estudios filosóficos de Schiller, alcanza en la *Estética* de Hegel su consumación idealista filosófica, y anticipa el análisis materialista de los efectos de la división del trabajo realizado por Marx en sus

---

<sup>14</sup> En la carte del 22 de febrero de 1795, Schiller le escribe a Goethe: “Eine etwas wichtigere Bemerkung muß ich bei Gelegenheit des Geldgeschenkes machen, das Wilhelm von der Gräfin durch die Hände des Barons erhält und annimmt. Mir dünkt – und so schien es auch Humboldten – daß nach dem zarten Verhältnisse zwischen ihm und der Gräfin, diese ihm ein solches Geschenk und durch eine fremde Hand nicht anbieten, und er nicht annehmen dürfe. Ich suchte im Context nach etwas, was ihre und seine Delicatesse retten könnte, und glaube, daß diese dadurch geschont werden würde, wenn ihm dieses Geschenk als Remboursement für gehabte Unkosten gegeben und unter diesem Titel von ihm angenommen würde. Entscheiden Sie nun selbst. So wie es dasteht, stutzt der Leser und wird verlegen, wie er das Zartgefühl des Helden retten soll”.

*Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*.<sup>15</sup> Pero si en Schiller el reconocimiento de las contradicciones sociales, propias de la división del trabajo en la sociedad capitalista, supone un obstáculo para la configuración literaria,<sup>16</sup> en Goethe se expresa como material que ha de ser incluido en la misma obra, tal como sostiene Peter Szondi: la perspectiva de Wilhelm Meister en la novela expresa la tentativa burguesa por alcanzar una formación, a través del arte, que la misma sociedad le niega.<sup>17</sup> Del mismo modo, la reflexión acerca del carácter prosaico de la vida burguesa alcanza en la novela de Goethe el estatuto de material artístico, impensado para Schiller, pero que, desde la perspectiva del sistema histórico estético de Hegel, se constituye como condición, necesaria históricamente, de la superación que el arte ejerce sobre sí mismo, dado el carácter reflexivo que lo impulsa hacia la forma filosófica, a la estética como teoría del arte.<sup>18</sup> Este carácter reflexivo de la obra de arte se constituye como una de las características de las

---

<sup>15</sup> “Die Erfahrung, die dieser Erkenntnis zugrundeliegt, ist [...] eine zweifache: die Erfahrung der Verfestigung der Gegensätze, der aufgezwungenen Einseitigkeit ohne Teilhabe am Ganzen, wie sie die sozialen Bedingungen in zunehmendem Maß seit dem 18. Jahrhundert aufweisen und später bei Marx die Bezeichnung *Arbeitsteilung* erhalten [...]. Vor Hegel und wiederum im Zusammenhang mit der Kunst finden wir das Thema bei Schiller, etwa in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, oder bei Goethe in dem Brief Wilhelm Meisters, der seine Entscheidung, schauspieler zu werden, motiviert” (Szondi, 1974: 332).

<sup>16</sup> El 2 de octubre de 1797, en una carta a Goethe, Schiller expone sus intentos por “einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des *Oedipus Rex* wäre”, aduciendo las ventajas que tal ‘asunto’ otorgaría al poeta: una acción que se encuentra presente en el desarrollo, pero fuera de los límites de la tragedia misma, y que por la misma razón acentuaría el carácter patético de la obra, que de otro modo se encontraría ligada a la empiria sensible de la producción del acontecimiento. No obstante, la búsqueda del tema adecuado a la forma trágica posee sus riesgos: “Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es giebt keine zweite Species davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist”.

<sup>17</sup> “[...] er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei noch sein dürfe, weil er, um sich auf eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß. An diesem Unterschiede ist nicht etwa die Anmaßung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld [...]” (Goethe, 1948: 291).

<sup>18</sup> Así, en los capítulos VI y VII del libro V de la novela *Wilhelm Meister Lehrjahre*, se configura el desarrollo que, partiendo de la práctica artística (la representación de *Hamlet*), alcanza una abstracción teórica sobre aspectos genéricos más amplios: “Im Roman wie im Drama sehen wir menschliche Natur und Handlung. Der Unterschied beider Dichtungsarten liegt nicht bloß in der äußern Form [...] Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen und nur aufgehoben werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat [...] Im Drama modelt der Held nichts nach sich, alles widersteht ihm, und er räumt und rückt die Hindernisse aus dem Wege oder unterliegt ihnen” (Goethe, 1948: 307s.).



formas literarias en que se tematiza la misma condición del artista, o la función que las obras de arte cumplen en la sociedad.

En todo caso, la confluencia de perspectivas que se puede advertir entre la obra literaria de Goethe, la alternancia schilleriana, que oscila entre la producción literaria y la reflexión filosófica, y la estética de Hegel encuentra su fundamento en el reconocimiento del carácter inevitable del cambio histórico, esto es, de la comprobación del carácter incipiente, en Alemania, de la sociedad capitalista. Esa disposición ante el desarrollo histórico condiciona el tono de las obras de Grillparzer. Así como en la obra de Heine, por ejemplo, se ha podido leer un anticipo del giro histórico que representa la Revolución de Julio, también en la filosofía de Hegel se puede rastrear un elemento anticipador, en el que, aun de manera idealista y contradictoria, se anuncia lo venidero, esto es, el momento realista de la configuración literaria, que en Hegel prefigura el carácter pasado del arte como representación sensible de la idea. La aparente incapacidad de Grillparzer para dar el paso a través del umbral que comunica a una nueva concepción del arte moderno desemboca en un terreno en el que las contradicciones se agudizan, de tal modo que la problemática posición respecto de las tendencias antagónicas contemporáneas que representan el *Biedermeier* y el *Vormärz* en el período de la Restauración, así como entre la oposición entre lo Clásico y lo Romántico, retornarán en la misma obra, como la contradictoria configuración de la tensión que se produce entre las formas artísticas tradicionales y los materiales que surgen de la historia, y, al mismo tiempo, como elementos anticipatorios de un realismo en ciernes.

### **1.3 La tragedia del artista: una confluencia de tradiciones (*Torquato Tasso, Sappho*)**

Tras las críticas que recibió por el carácter fantástico de su primer drama, *Die Ahnfrau* (1816),<sup>19</sup> Grillparzer encuentra en la historia de la poeta Safo un material en el que la representación realista alcanza un estatuto artístico propio. Ante las renovadas críticas, que en esta ocasión censuran la inadecuación entre la ambientación propia de un drama griego y la caracterización burguesa de los personajes, Grillparzer reacciona con una afirmación en la que se pueden reconocer aspectos centrales de su concepción estética; su rechazo

---

<sup>19</sup> “Es ist vor allem das Ritter-und Gespenstertück des Vorstadttheaters mit seinen halbverfallenen Burgen, finsternen Grabgewölben, alten Kastellanen und wiessen Damen, das in Grillparzers Werk zur wilden Dichtung wurde” (Fischer, 1962: 26).

característico de un marco teórico general que sirva de presupuesto a la obra, así como la conciencia respecto de la actualización histórica que supone la representación moderna de un drama de un material antiguo:

Das Antiquarische, Geographische, Historische, Statistische, Spekulative, der ganze Ideenkreis, den der Dichter fertig vorfindet, und von außen in sein Werk hineinträgt, wird dadurch von selbst zur Staffage und ordnet sich dem Menschlichen unter. Höchstens meinen einige, das Stück sei nicht griechisch genug, was mir sehr recht war, da ich nicht für Griechen sondern für Deutsche schrieb (Grillparzer, 1994: 87).

La subordinación de los elementos formales, abstractos, al núcleo humano que se erige como fundamento de la obra de arte, expresa una modalidad del rechazo de Grillparzer a la concepción historicista de la literatura. A la manera de una crítica anticipada de Ranke, no se trataría en los dramas de temática antigua de representar el conflicto, “tal como fue”, sino de apelar a una opinión pública que (aun a través de la distancia que impone el mismo material, así como la forma clásica bajo la que se configura) puede o debería advertir el núcleo humano a partir del cual se establecen las posibilidades de realización de un reconocimiento de su actualidad. En el potencial comunitario que la obra contiene respecto del público al que se dirige se manifiesta de una manera concreta el carácter ideal de la concepción de Grillparzer, que ya se mencionó respecto de su lectura de Kant, de su rechazo del sistema hegeliano. Katherine Arens ha resaltado la manera en que, en Grillparzer, el modelo clásico condiciona una concepción de la literatura según la cual “das Kunstwerk schafft ein Gespräch zur Geistesentwicklung”:

Diese Forderung ist auch eine Entwicklung des Weimar'schen Bildungsideal ins Realistische [...] Daher sind im Kunstwerk weder Logik noch Empfindung, noch der Geist des Künstlers der Schwerpunkt der Darstellung eines angeblichen Höheren. Stattdessen bildet das Werk als Ganzes, indem es die Gruppe in eine Kommunikationsgemeinschaft bringt, innerhalb der ein Erlebnis geteilt wird. Die Bildung einer solchen Erlebnisgemeinschaft ist daher wichtiger als die Sensibilität oder Gestaltungsfähigkeit der Einzelnen (auch wenn dieser ein Genie ist), denn die Gruppe unverstündlich bleibt, wenn er als zu einzigartig hervortritt oder ausserhalb der gemeinsamen Begriffssphäre bleibt. Im Grunde verleugnet daher Grillparzer den Zusammenhang zwischen Bildung und Genie, den Grundstein der Weimarer Klassik (Arens, 2008: 16).

El desarrollo realista del ideal clásico de la formación en el que se funda la dramaturgia de Grillparzer, la centralidad que adquiere la comunicabilidad de la vivencia estética, no obstante, no supone tanto una superación de la oposición entre arte y vida, sino más bien, y en esto radica su carácter realista, una intensificación de la confrontación entre ambos planos, que en tanto contenido resulta estructural de la misma obra de arte. El drama

*Sappho* (1817) ilustra tanto de la reformulación que representa respecto del drama de artista del período clásico, el *Torquato Tasso* (1789), de Goethe, como respecto de la exposición de un motivo que alcanzará, en *Der arme Spielmann*, una reformulación literaria: “Sappho, ein weiblicher Tasso, leitet die Reihe der Gestalten Grillparzer ein, die an der Antinomie von Kunst und Leben zerbrechen” (van Rinsum, cit. en Pichl, 2008: 54). El antecedente que Sappho representa respecto de *Der arme Spielmann*, sin embargo, también manifiesta la respuesta que Grillparzer otorga, en los primeros años de la Restauración, al establecimiento formal del drama de artista conformado por Goethe. Robert Pichl ha destacado las afinidades que ambas obras presentan:

Tatsächlich weisen beide Dramen äussere Ähnlichkeiten auf. Zunächst erscheint auch in der *Sappho* der Konflikt ‘Kunst und Leben’ im Charakter der Hauptfigur angelegt. Es treten jeweils nur wenigen Personen auf, die ständisch hierarchisiert sind. Die Einheit des Ortes bleibt durchgehend gewahrt, die Dialoge sind von langen Monologen unterbrochen, in beiden Stücken weist der Lorbeerkrantz auf die Wertschätzung der Dichterpersönlichkeit durch die Umwelt (Pichl, 2008: 54).

El material histórico a partir del cual se configura *Sappho*, como sucede en *Torquato Tasso*, parte de una figura de artista representativa. La condición de artista del individuo problemático sugiere el modo en que, desde la esfera del arte, la comprensión preconceptual de la realidad social difiere de la que pueda alcanzarse desde las disciplinas científicas o filosóficas. La elección de la figura de artista se justifica por el campo de acción a partir del cual el individuo intenta desarrollar una personalidad acorde a sus expectativas. De allí que el centro del drama de Grillparzer se encuentre localizado en la figura de Safo, la poeta de la isla de Lesbos, quien regía el culto consagrado a Afrodita. El hiato trágico que separa a Sappho de la comunidad radica, precisamente, en su carácter de artista consagrada al culto religioso comunitario. De igual modo, en el *Tasso* de Goethe se da forma al modo en que “jede Weihe ist Verwünschung und Heiligung zugleich” (Wilkison, 1958: 196); en efecto, también aquí se advierte la relación asimétrica que se establece entre el artista, consagrado por la sociedad, y la sociedad, ante la cual el artista, en tanto individuo, ve obturadas sus propias expectativas. Así, la antítesis entre arte y vida se propone como la agudización los conflictos propios que el individuo moderno experimenta en los albores de la sociedad moderna. La unidad de lugar, que se respeta en ambos dramas, configura la condensación literaria de un orden social más amplio. La melancolía que define a Tasso condiciona tanto el malestar social que lo caracteriza como la imposibilidad

de encontrar en el plano de la realidad concreta una alternativa. El hecho, destacado por Pichl, de que “die Dialoge sind von langen Monologen unterbrochen”, por otro lado, refuerza el malestar social que aqueja al artista a través del aislamiento narcisista, manifestado por los monólogos, que obstaculiza toda comunicación con la comunidad.<sup>20</sup> En efecto, Tasso es incapaz de establecer un vínculo con la íntima comunidad que le ofrece la vida cortesana en Belriguardo, la casa de campo del duque Alfonso. Pero en su insociabilidad también late el malestar ante la jerarquía social, que subsume no solo al artista sentimental que representa Tasso (en oposición al carácter ingenuo y vital de la poesía de Ariosto), también a Tasso considerado como artista moderno. Del mismo modo que Tasso simboliza un modelo de artista diverso del que representa Ariosto, la figura del hombre de acción que encarna Antonio ofrece otra contrafigura que permite delinear la personalidad del artista moderno. Solo a instancias de la constatación de subjetividades, de la que Antonio forma parte, Tasso alcanza la conciliación a través “der aktiven Versagung, oder Entsaugung, die dennoch eine Bestätigung des Lebens ist und sich in Goethes gesellschaftlicher Wirksamkeit auch nach der Rückkehr aus Italien aufs schönste gezeigt hat” (Ueding, 1988: 209).

En la respuesta de *Sappho* a su modelo *Tasso* se puede percibir en qué medida la incidencia del cambio histórico modifica la relación que el artista mantiene con su época. También en *Sappho* la antítesis arte/vida se configura a partir de la problemática posición que la artista consagrada ocupa en la comunidad cerrada que representa la isla de Lesbos. Aquí la tragedia del artista encuentra su punto de partida en el retorno, victorioso, de la poeta a su comunidad.<sup>21</sup> En efecto, con el retorno de la poeta se torna evidente, como se advirtió en *Tasso*, que la dignidad que alcanza su obra le es negada al individuo (esto es, de qué manera el desarrollo unilateral de la personalidad contiene el germen de la alienación por medio de la cual la obra que cumple con una función social determinada, redundante en la postergación de la misma personalidad que la produjo). De manera similar al *Tasso*, los extensos monólogos que interrumpen la acción dramática se intercalan a fin de expresar

---

<sup>20</sup> “Die Selbstgespräche und die Visionen enthüllen wohl ähnliche geistige Vorgänge; sie verarbeiten aber ein verschiedenes Material und entspringen einem ganz anderen Antrieb. In den Selbstgesprächen formt seine Phantasie den Stoff des Wirklichen Lebens” (Wilkinson, 1958: 204).

<sup>21</sup> “Sie kehret von Olympia, hat den Kranz, / Den Kranz des Sieges hat sie sich errungen; / Im Angesicht des ganzen Griechenlands, / Als Zeugen edlen Wettkampfs dort versammelt, / Ward ihr der Dichtkunst, des Gesanges Preis” (Grillparzer, 1986: 125; I acto, esc. 1).

una subjetividad que no halla contención aún en una comunidad en plena desintegración de las formas sociales tradicionales.<sup>22</sup> El intento de Sappho por borrar los límites entre un arte de tal modo sacralizado y la vida profana, expuesto a través de la proyectada unión con Phaon<sup>23</sup> (“Laß uns denn trachten, mein geliebter Freund, / Uns *beider* Kränze um die Stirn zu flechten, / Das Leben aus der Künste Taumelkelch, / Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens” (Grillparzer, 1986: 134, III acto, esc. 1), expresa la *hybris* por medio de la cual Sappho resulta condenada. En la conciencia que Safo alcanza respecto de su condición de *Aussenseiter*, se percibe la mirada nostálgica dirigida a un orden social en crisis: “Ich stand so ruhig in der Dichtung Auen, / Mit meinem goldnen Saitenspiel allein, / Hernieder sah ich auf der Erde Freuden, / Un ihre Leiden reichten nicht zu mir” (ibíd.: 173s., II acto, esc. 4). Si solo en el ámbito de la poesía Sappho puede alcanzar la plenitud que la vida social le niega, esa realización personal se consume al costo de renunciar a la misma realización individual que sugiere la subordinación a la obra; el carácter inhumano que tal concepción de la obra contiene es la que le otorga la certeza de su función social: “Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken, / Hier ist kein Ort für mich, als nur das Grab. / Wen Götter sich zum Eigentum erlesen, / Geselle sich zu Erdenbürgern nicht, / Der Menschen und der Überirdschen Los, / Es mischt sich nimmer in dem selben Becher, / Von beiden Welten eine muß du wählen, / *Hast* du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr!” (ibíd.: 161, III acto, esc. 2). La imposibilidad de trasgredir los límites sociales impulsa a Sappho a sacrificar su existencia social concreta a través de la realización artística, de un retorno al mundo de las formas. Si en la escena inicial del drama el ingreso de Sappho puede ser leído como una representación dentro de la representación dramática, de un modo análogo a la alusión de la Edad de Oro con la que se representa la coronación de Tasso, la resolución conciliadora que experimenta Tasso no resulta posible para Sappho. Pues si en *Tasso* se advierte la posibilidad de un camino que, partiendo de la alienación artística,

---

<sup>22</sup> “Andrerseits war durch ausgedehnte Seefahrten und durch die lydische Erfindung der Münze der Handel Hochgekommen, und mit dem Handel das Geld, und mit dem Geld die ungebundene Persönlichkeit, di sich gegen die Tradition herrschender Adelsgeschlechter erhob” (Fischer, 1962: 27).

<sup>23</sup> “Sie hebt ihn zu ihrer Position empor und steigt gleichzeitig zu ihm hinab, da sie ihm –nach einem bürgerlich-gesellschaftlichen Rollenverständnis– untertan sein will. Damit verlässt sie die ihr von den Göttern verliehene, dem Alltagsleben entrückte sendungsaufgabe als Dichterin, in der ihre existentielle Autonomie gründet, und sucht den dualistischen Gegensatz ‘Kunst’ vs. ‘Leben’ in eine subjektivistische Synthese umzuwandeln” (Pichl, 2008: 55).

conduzca a la vida concreta, en Sappho, para quien también la vida es la meta de la vida<sup>24</sup>, la imposibilidad de una realización plena de la subjetividad en el plano de la vida concreta redundará en un intensificado compromiso con el mundo de las formas, al cual Sappho se ofrece en sacrificio: “Ihre Todesszene [...] vollzieht sich wie ein Ritual: Sappho inszeniert enthusiastisch ihr Ende als ihr letztes Kunstwerk, mit dem zugleich eine ganze Epoche der Kunst abgeschossen wird” (Bachmaier, 1986: 754).

Así, si Torquato Tasso representa la respuesta a la resolución trágica que lleva a Werther<sup>25</sup> al suicidio, la reformulación que se ofrece en *Sappho*, ya desde el terreno de la Restauración, implica una renovación de la tragedia del artista. En Sappho se conjugan elementos parciales de una y otra obras: Sappho, como Tasso (aun cuando el drama se concentre en el proceso de producción de su poema), concluye su obra, pero, tras las huellas de Werther, debe perecer, ante la imposibilidad de integrar su condición de artista en una comunidad de iguales. El paso que va del período heroico de la burguesía, tal como se ha configurado en Tasso, a la resignación social que excluye al poeta del plano de la vida, tal como se observa en Tasso, alcanzará en *Der arme Spielmann* una intensificación tal, que, más que establecerse como una respuesta a las tentativas pasadas, da lugar, a través de una articulación inaudita, a un nuevo método de configuración, en el que la representación realista no deja de lado la exigencia estética por alcanzar una forma poética.

---

<sup>24</sup> La compleja articulación que la obra presenta entre el arte y la vida concreta ha sido destacado por el mismo Grillparzer: “Eben so war es mit einem weitem Tadel: ich hätte in Sappho mehr das Weib als die Dichterin geschildert. Ich war nämlich immer ein Feind der Künstlerdramen. Künstler sind gewohnt die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. Dadurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine Sache der Imaginazion als der tiefen Empfindung. Ich wollte aber Sappho einer wahren Leidenschaft und nicht einer Verirrung der Phantasie zum Opfer werden lassen” (Grillparzer, 1994: 87). Las expresiones parecen marcar una clara diferencia respecto de la problemática del artista que representa *Torquato Tasso*, así como la reluctancia que Grillparzer aduce frente a los dramas de artista. En el hecho de que Grillparzer anteponga como motivo central una pasión que no es producto de una imaginación que resulta susceptible de corrección, como en *Tasso*, sino de un padecimiento real, que surge de las mismas condiciones sociales, acentúa la necesidad trágica del drama.

<sup>25</sup> En *Gespräche mit Goethe*, Eckermann transcribe las reflexiones que, en 1827, Goethe expresara en torno a la relación que el *Tasso* mantiene con la novela epistolar *Werther*, a partir de la crítica que le dirigiera Ampère: “Wie richtig hat er bemerkt, daß ich in den ersten zehn Jahren meines weimarischen Dienst- und Hoflebens so gut wie gar nichts gemacht, daß die Verzweiflung mich nach Italien getrieben, und daß ich dort, mit neuer Lust zum Schaffen, die Geschichte des Tasso ergriffen, um mich in Behandlung dieses angemessenen Stoffes von demjenigen freizumachen, was mir noch aus meinen weimarischen Eindrücken und Erinnerungen Schmerzliches und Lästiges anklebte. Sehr treffend nennt er daher auch den ‘Tasso’ einen gesteigerten ‘Werther’” (Eckermann, 3 de mayo de 1827). Ueding especifica la relación que la novela y el drama de artista expresan en torno a la producción artística: “Ein gesteigerter ‘Werther’ ist das Drama mindestens auch in dem Sinne, als es die ästhetische Verfremdung, die Formkunst, sehr viel weiter getrieben zeigt als im frühen Roman” (Ueding, 1988: 204).

## 2. La forma de la narración realista en Grillparzer: *Der arme Spielmann* y el realismo burgués

La acción comunicativa que debe cumplir el arte (desde la perspectiva de Grillparzer, condición de la forma misma artística) constituye uno de los motivos centrales del realismo de *Der arme Spielmann*. Si en *Sappho* se advierte la tendencia a introducir aquellos elementos propios del romanticismo que hacen de la oposición artista / ciudadano una antítesis infranqueable, en la novela corta Grillparzer da forma a un intento por superar la incomunicabilidad improductiva con la que identifica al romanticismo. Desde esta perspectiva se comprende la condena de Grillparzer a la incapacidad, propia del Romanticismo, de dar forma a una realidad concreta que posibilite el potencial comunicativo del arte: “[...] hatte Goethe Recht, als er die Romantische Dichtung als formlos verwarf; ein Kunstwerk muss den Publikum etwas Geformtes, Vollendetes und Mitreissendes bieten, um als Gesprächsstoff innerhalb der Öffentlichkeit zu wirken. Eine leere Formel aus der Philosophie dient keineswegs solchen Zwecken” (Arens, 2008: 20). La inclusión de un modelo de artista alternativo, como el que representa el narrador del marco y narratario de la historia de Jakob, introduce un que elemento complementa el potencial comunicativo que el artista callejero Jakob no logra exteriorizar. La antítesis romántica que componen las figuras del artista y el burgués, de esta manera, se extiende al considerar la oposición y complementación que se establece entre las figuras del artista romántico y el artista realista. La relación de ambos frente al dinero da cuenta de dos concepciones antagónicas de la realidad (lo que recuerda la crítica de Schiller a Goethe respecto de la introducción del dinero en *Wilhelm Meister*; cf. *supra*, p. 48). Las reiteradas ocasiones en las que el narrador innominado intenta hacer uso del dinero para compensar las carencias a las que se ven sometidos los personajes del relato (el ofrecimiento de dinero que le hace a Jakob para compensar la escasa ganancia del día, así como el intento por comprar el violín que cuelga de la pared de la vivienda de Barbara)<sup>26</sup> contrastan con el

---

<sup>26</sup> “Er ist der Künstler des modernen ökonomischen Wirtschaftszeitalters, und in Einklang mit den bürgerlichen Lebensnormen ist sein Kunstverständnis das eines schriftellers, ‘der den [...] Kaufmann in sich entdeckt hat’” (Anton, 1998: 41).

rechazo de Jakob ante la incidencia del dinero en las relaciones personales.<sup>27</sup> El mismo espíritu quijotesco que hace del artista callejero un individuo incapaz de corresponder a las obligaciones de la vida social, sin embargo, es el que hace de él un personaje que despierta el interés del artista realista: “Das ganze Wesen des alten Mannes war eigentlich wie gemacht, um meinen anthropologischen Heißhunger aufs äußerste zu reizen” (Grillparzer, 1960-1965: 150)

El hecho de que solo por medio de la intervención del narrador el relato del violinista Jakob se pueda presentar ante el lector como un acontecimiento estructurado sugiere la relación (que la misma novela corta, en su autoreferencialidad, tematiza) que el realismo mantiene respecto del romanticismo precedente: “Grillparzers Novelle ist eine Abgesang auf den romantischen Habitus der Kunst im Zeitalter eines antiromantischen Zeitgeistes” (Anton, 1998: 33).

A través de la forma realista, el potencial comunicativo contenido en la existencia del artista callejero puede alcanzar un estatuto artístico pleno, es decir, comunicativo. Y se encuentra condicionada tanto por la forma de la novela corta como por el material del que surge. La estructura narrativa de la novela corta le permite a Grillparzer configurar la problemática del artista romántico desde una perspectiva realista, pero sin alcanzar la diversificación a la que se accede desde un género como la novela. El mismo Grillparzer expresa los aspectos que, en relación con la exigencia artística, diferencian a la novela de la novela corta:

Die Novelle ist das erste Herabneigen der Poesie zur Prosa; der Roman das Hinaufsteigen der Prosa zur Poesie. Jede gute Novelle kann man in Verse bringen, sie ist eigentlich ein unausgeführtes poetisches Sujet; ein versifizierter Roman wäre ein Unding. Daher im Roman die Begebenheiten vielfach vermittelt, in der Novelle positiv auftretend, so dass erstern die Ursachen vorherrschen, in zweiten die Wirkungen [...]; der Roman, wie schon Goethe bemerkt, retardierend, die Novelle fortschreitend (Grillparzer, 1981: 187).

La condensación de la novela corta le permite avanzar hacia una resolución sin que las amplias mediaciones retardatorias propias de la novela interfieran en su recorrido. En la novela de artista *Le cousin Pons* (1847), de Balzac, se configura el modo en que las condiciones sociales intervienen en la vida del artista en Francia y en Alemania (la pareja

---

<sup>27</sup> “‘Lassen Sie mich wenigstens ihren Undank wieder gutmachen’, sprach ich, ein Silberstück aus der Tasche ziehend und ihm hinreichend. – ‘Bitte! bitte!’ rief der alte Mann, wobei er mit beiden Händen ängstlich abwehrende Bewegungen machte, ‘in den Hut! in den Hut!’ – Ich legte das Geldstück in den vor ihm stehenden Hut, aus dem es unmittelbar darauf der Alte herausnahm und ganz zufrieden einsteckte, ‘das heißt einmal mit reichem Gewinn nach Hause gehen’, sagte er schmunzelnd” (Grillparzer, 1960-1965: 151).



que conforman Pons y Schmucke a lo largo de toda la novela refuerza esta vinculación), y se exponen las causas sobre las cuales se desarrollará la tragedia del artista Pons. A diferencia de lo que ocurre con Kreisler, de E. Th. A Hoffmann, para quien el arte concebido como religión supone la presencia del carácter maníaco, el proceso formativo del músico Pons se encuentra estrechamente vinculado a los cambios sociales. Si durante su formación “Il voulut visiter à loisir Venise, Milan, Florence, Bologne, Naples, séjournant dans chaque ville en rêveur, en philosophe, avec l’insouciance de l’artiste qui, pour vivre, compte sur son talent, comme les filles de joie comptent sur leur beauté” (Balzac, 1963: 23), las condiciones sociales resignifican su propia existencia:

Toute réputation qui se fonde en France sur la vogue, sur la mode [...] produit des Pons [...] Bientôt noyé dans les flots d’harmonie allemande, et dans la production rossinienne, si Pons fut encore, en 1824, un musicien agréable et connu par quelques dernières romances. Jugez de ce qu’il pouvait être en 1831! Aussi, en 1844, l’année où commença le seul drame la valeur d’une croché atédiluvienne [...] (Balzac, 1963: 24).

La incidencia de los cambios históricos en la conformación del personaje resulta relegada en la novela corta a un trasfondo, dada la condensación que Grillparzer reconoce en la novela corta. El modo en que la novela supone un abordaje más amplio de la realidad social acentúa el carácter anunciador de la novela corta, que anticipa tendencias que solo en las grandes formas narrativas alcanzarán una configuración concreta. La novela corta de artista *Gambara* (1837), escrita una década antes que *Le cousin Pons*, presenta puntos de contacto tanto con la distinción grillparzeriana entre novela y novela corta, como respecto de la figura artista que se configura en *Der arme Spielmann*. Tanto en la narración de Balzac como en la de Grillparzer, la figura de artista encarna las contradicciones fundamentales de la producción artística moderna. Así, el narrador innominado de *Der arme Spielmann* resulta apelado por la llamativa inadecuación entre la predisposición y la ejecución del arte que Jakob encarna:

Endlich – und er zog meine ganze Aufmerksamkeit auf sich – ein alter, leicht siebzigjähriger Mann in einem fadenscheinigen, aber nicht unreinlichen Moltonüberrock mit lächelnder, sich selbst Beifall gebender Miene. Barhäuptig und kahlköpfig stand er da, nach Art dieser Leute, den Hut als Sammelbüchse vor sich auf dem Boden, und so bearbeitete er eine alte vielzersprungene Violine, wobei er den Takt nicht nur durch Aufheben und Niedersetzen des Fußes, sondern zugleich durch übereinstimmende Bewegung des ganzen gebückten Körpers markierte. Aber all diese Bemühung, Einheit in seine Leistung zu bringen, war fruchtlos, denn was er spielte, schien eine unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie. Dabei war er ganz in

sein Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet –ja wahrhaftig Notenblatt! (Grillparzer, 1960-1965: 149s.).

En *Gambara*, de una manera análoga, la reacción del conde Marcosini ante la ejecución de *Mahoma*, la obra maestra del artista Gambara (cuya fama obtenida en Alemania, según su propio testimonio, recuerda las referencias a una concepción del arte alejada de la realidad social configuradas en *Le cousin Pons*) da cuenta de la inadecuación entre el entusiasmo que el artista demuestra por el mundo espiritual del arte, y la realidad que ofrece la obra:

Andrea contemplait Gambara dans un étonnement stupide. Si d'abord il avait été saisi par l'horrible ironie que présentait cet homme en exprimant les sentiments de la femme de Mahomet sans les reconnaître chez Marianna, la folie du mari fut éclipsée par celle du compositeur. Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles: les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création. Au lieu de la musique savamment enchaînée que désignait Gambara, ses doigts produisaient une succession de quintes, de septièmes, et d'octaves, de tierces majeures, et des marches de quarte sans sixte à la basse, réunion de sons discordants jetés au hasard qui semblait combinée pour déchirer les oreilles les moins délicates (Balzac, 1966: 602).

La incapacidad que demuestra Gambara para relacionar aquellos aspectos contenidos en su obra que refieren de una manera evidente a su propia situación, expresa la alienación social del artista. Sin embargo, la ejecución de su obra pone de relieve una desorientación aún mayor respecto de su propio *métier*, con lo cual se evidencia el modo en que la alienación abarca la personalidad íntegra del artista.

El paralelismo que se puede establecer entre la relación que mantienen el narrador del marco de Grillparzer con Jakob, y el conde Marcosino con el músico Gambara resulta significativo también respecto de la función terapéutica que ambos hombres de mundo cumplen ante los artistas. El mismo conde Marcosini vincula la patología de Gambara con una errónea canalización de las facultades de Gambara. En efecto, la desilusión que la ejecución de la obra produce se intensifica a partir del antecedente que representa la introducción teórica realizada por el mismo artista. El proyecto terapéutico que intenta llevar a cabo Marcosini, entonces, se basa en la certeza de que “l'intelligence de cet homme a deux fenêtres, l'une fermée sur le monde, l'autre ouverte sur le ciel: la première est la musique, la seconde est la poésie; jusqu'à ce jour il s'est obstiné à rester devant le fenêtre bouchée, il faut le le conduire à l'autre” (Balzac, 1966: 603). El proyecto ideado por Marcosini, de este modo, ilustra el modo en que la superación de la alienación social y

artística que caracteriza a Gambara se vincula con el potencial comunicativo que Grillparzer considera central en la obra de arte. Así se lo hace saber al mismo artista:

[...] si au lieu de viser à exprimer des idées, et si au lieu de pousser à l'extrême le principe musical, ce qui vous fait dépasser le but, vous voulez simplement réveiller en nous des sensations, vous seriez mieux compris, si toutefois vous ne vous êtes pas trompé sur votre vocation. Vous êtes un grand poète (Balzac, 1966: 608).

La acción terapéutica que experimenta Jakob, a diferencia de lo que sucede con Gambara, no surge de un proyecto premeditado, sino del mismo acto de narrar al que lo insta el narrador que lo encuentra en la calle durante las jornadas de carnaval.

La dinámica a partir de la cual ambos modelos de artista se cruzan, así como el marco social en el que se encuentran es sintomática. Tanto el artista callejero como el narrador innominado se distinguen de la multitud que asiste al carnaval. La distinción, que los vincula, solo puede surgir de la perspectiva del narrador. Desde sus declaraciones se dejan ver sus preferencias por la vitalidad del pueblo, a la que opone la infructuosidad del crítico literario. Las declaraciones acerca del modo en que, inmerso en la masa, olvida sus intereses particulares, y se siente parte de un todo (al que identifica con la Divinidad), acercan al narrador a una concepción que solo a lo largo de la novela corta se desarrolla: la contradicción inherente del artista callejero Jakob. La presentación que el narrador hace de sí mismo, en la que los motivos de su comportamiento se encuentran racionalmente justificados, contrasta con el interés que despierta en él la falta de armonía de Jakob:

Die dürftige und doch edle Gestalt, seine unbesiegbare Heiterkeit, so viel Kunsteifer bei so viel Unbeholfenheit; daß er gerade zu einer Zeit heimkehrte, wo für andere seinesgleichen erst die eigentliche Ernte anging; endlich die wenigen, aber mit der richtigsten Betonung, mit völliger Geläufigkeit gesprochenen lateinischen Worte. Der Mann hatte also eine sorgfältigere Erziehung genossen, sich Kenntnisse eigen gemacht, und nun – ein Bettelmusikant! Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange (Grillparzer, 1960-1965: 150).

La discordancia interna que advierte el narrador en Jakob contrasta con la homogeneidad con que se describe a la multitud que asiste al carnaval, a la totalidad en la que se sumerge. La fiesta popular simboliza un acontecimiento en el que el mismo pueblo se celebra, más allá de los condicionantes sociales que operan en la vida cotidiana. En la la fiesta popular todo elemento es arrastrado por la corriente que representa la multitud: “Da ist keine Möglichkeit der Absonderung; wenigstens vor einigen Jahren noch war keine” (ibíd.: 146). La comparación de la marcha de la multitud con la corriente del Danubio, por otro lado, les

otorga a las masas congregadas un carácter espontáneo y natural no desprovisto de ambigüedad:

Und so fort und immer weiter, bis endlich der breite Hafen der Lust sich auftut und Wald und Wiese, Musik und Tanz, Wein und Schmaus, Schattenspiel und Seiltänzer, Erleuchtung und Feuerwerk sich zu einem pays de cocagne, einem *Eldorado*, einem eigentlichen Schlaraffenlande vereinigen, das leider, oder glücklicherweise, wie man es nimmt, nur einen und den nächst darauffolgenden Tag dauert, dann aber verschwindet, wie der Traum einer Sommernacht, und nur in der Erinnerung zurückbleibt und allenfalls in der Hoffnung (ibíd.: 147s.).

La subversión del orden social que introduce la fiesta popular es percibida por el narrador como un evento en el que late, afortunada o desafortunadamente, la perspectiva de un cambio radical.<sup>28</sup> La distancia crítica que el narrador mantiene respecto de la multitud en la que se sumerge difiere del anhelo por participar de fiesta, como lo demuestran la comparación con la corriente de Danubio, y la referencia al carácter mítico de la vida popular. La mirada reflexiva del narrador es capaz de encontrar el paralelismo que vincula a los hombres desconocidos de la vida cotidiana alienada con figuras de la mitología: “Von dem Wortwechsel weinerhitzter Karrenschieber spinnt sich ein unsichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwist der Göttersöhne, und in der jungen Magd, die, halb wider Willen, dem drängenden Liebhaber seitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Didos und die Medeen” (ibíd.: 148). La ambigüedad que caracteriza al narrador en su percepción de la multitud a la que observa también se carga de un potencial realismo. El hilo que comunica a los “anónimos” con las figuras mitológicas supone una lectura de la realidad de acuerdo con la cual el carácter prosaico de la vida cotidiana contiene, en germen, un material susceptible de representación artística. De acuerdo a su concepción, solo por medio de la observación de los que pasan desapercibidos, de aquellos a quienes la luz de la representación no los alcanza (*die Obskuren*) se alcanza una comprensión de los “famosos” (*die Berühmten*). Sin embargo, lejos de encarnar el impulso naturalista que hace del carácter prosaico de la realidad un fundamento de la composición, el narrador estructura su composición a partir de una selección, de un recorte

---

<sup>28</sup> El hecho de que el trabajo de composición se extienda, con interrupciones, desde 1831 hasta 1847 resulta significativo, ya que la impresión que produjo sobre Grillparzer la Revolución de Julio, así como las reflexiones que motivaron las revoluciones de 1848, hacen de la novela corta un producto elaborado entre revoluciones. Roland Heine ha destacado este aspecto que subyace a la novela corta: “Die 1848 erschienene Erzählung Grillparzers vom armen Spielmann Jakob, in der von der ersten Seite an die Revolution als die andere Möglichkeit präsent ist, führt die innere Problematik der idyllischen Existenz an einem Menschen der Metternich-Ära vor, der gerade als Sonderling zeittypisch ist” (Heine, 1991: 135s.).

de la realidad. La observación fría y clasificatoria que mantiene ante los fenómenos que se le presentan así lo demuestra; hasta dar con Jakob, su mirada se posa en los diversos músicos que se encuentran a la vera del camino: El arpista de mirada vidriosa, el viejo inválido y su extraño instrumento y el joven violinista paralítico son figuras que pasan ante su mirada analítica sin merecer más que la mención que refuerza la singularidad de Jakob.<sup>29</sup> De este modo, la conjunción de motivos nobles y grotescos que hace de Jakob un personaje llamativo es complementada por la descripción del contexto social del marco narrativo. El carnaval ofrece la posibilidad de enfrentarse a un cuerpo social homogéneo, en el marco de una estructura social despersonalizada. Pero, precisamente este marco social, que se le muestra al narrador como un cuerpo uniforme se ofrece a su vista el caso extremo, personificado por Jakob. Esta dialéctica entre la homogeneidad y lo singular se adhiere a lo configurado en torno al personaje: el carácter de *outsider* que define a Jakob se plantea como representativo de lo que la sociedad excluye, aun conteniéndolo.

## 2.1 El relato del artista: a la búsqueda del sentido histórico del desarrollo individual

En Jakob, el narrador halla un caso extremo en el que se condensan, de manera contradictoria, las particularidades de la sociedad vienesa. La contradicción constitutiva de Jakob se percibe tanto en el modo en que no solo no colma ninguno de los espacios ni proyectos que ocupan su interés, sino que los ocupa y realiza de un modo contradictorio. El orden y la pulcritud que exhibe en su ejecución, junto al puente, o el que, según sus propias declaraciones, mantiene en la organización de sus tareas diarias, no se condicen con lo discordante de la ejecución. Por otra parte, la incapacidad de responder a los requerimientos de la vida práctica social no lo vuelve un artista bohemio y crítico del orden burgués; pero tampoco, en su afán por dedicar su vida a la música, alcanza el estatuto de un artista consumado: la intención de promover la formación del gusto social del público ideal<sup>30</sup> se

---

<sup>29</sup> “The narrator's description is concerned more than anything else with social levels. [...] The narrator himself in his language is producing that very "Absonderung" the lack of which he professes to find so valuable a feature of his favorite festival. The narrator may claim that "Der Unterschied der Stände ist verschwunden", but it never disappears from his own consciousness or from the scene as he describes it. He separates himself from the people, remains always distant from them, and develops an interest in the Spielmann only after having heard him utter a piece of Latin” (Ellis, 1972: 668).

<sup>30</sup> ““Indem ich nun diese Stücke spiele”, fuhr er fort, ‘bezeige ich meine Verehrung den nach Stand und Würden geachteten, längst nicht mehr lebenden Meistern und Verfassern, tue mir selbst genug und lebe der

contrapone al carácter evasivo que se manifiesta en el ensimismamiento que lo domina al momento de ejecutar su instrumento. Lejos de promover la comunicabilidad, el arte se le presenta como una instancia de huida de la realidad: “Obgleich es im Grunde allerdings ein Phantasieren war, für den Spieler nämlich, nur nicht auch für den Hörer” (ibíd.: 155).

El encapsulamiento en el que vive Jakob lo distingue de un mundo exterior del que no puede evadirse, y lo priva de la comprensión de las relaciones en las que se encuentra tanto respecto de los demás personajes, de la música a la que se entrega, como de sí mismo.

“Die Unordnung ist verwiesen. Sie nimmt ihren Rückzug durch die Türe, wenn sie auch derzeit noch nicht ganz über die Schwelle ist. – Meine Wohnung reicht nur bis zu dem Striche”, sagte der Alte, wobei er auf die Kreidenlinie in der Mitte des Zimmers zeigte. “Dort drüben wohnen zwei Handwerksgelesen”. – “Und respektieren diese Ihre Bezeichnung?” – “Sie nicht, aber ich”, sagte er. “Nur die Türe ist gemeinschaftlich” (ibíd.: 157).

La pérdida del sentido de la totalidad social de la que forma parte mantiene a Jakob en un eterno retorno de lo siempre igual: “Geschichte? [...] Ich habe keine Geschichte. Heute wie gestern, und morgen wie heute, übermorgen freilich und weiter hinaus, wer kann das wissen? Doch Gott wird sorgen, der weiß es” (ibíd.: 158). En Jakob se realiza una estructura mítica inaudita, a la cual el narrador, el moderno Plutarco, no logra atribuirle una vida paralela de acuerdo con la cual clasificarla. La discordancia que percibe en Jakob, su carácter a la vez mítico y novedoso, constituye un enigma para el narrador. La narración se carga, así, de un poder redentor que libera a Jakob de la mítica ilusión de eternidad en la que se encuentra, y le permite enunciar la sustitución simbólica que la música opera en él: “Um diese Zeit – sieh nur, unterbrach er sich, ‘es gibt denn doch eine Art Geschichte. Erzählen wir die Geschichte! Um diese Zeit ereigneten sich zwei Begebenheiten: die traurigste und die freudigste meines Lebens. Meine Entfernung aus dem väterlichen Hause nämlich und das Wiederkehren zur holden Tonkunst” (ibíd.: 161). De una manera análoga en que la narración pone de manifiesto las circunstancias en las que Jakob es excluido de la casa paterna, para acercarse al ámbito de la música, se enuncia la superación de los límites que el mismo violinista cree naturales: “Ich habe von Natur keine Stimme” (ibíd.: 162). El hecho de que la conciencia histórica surja en Jakob como resultado de la puesta en práctica de la mirada retrospectiva también es revelador de la función redentora de la narración. Pero así como la narración activa la conciencia histórica de Jakob, la capacidad

---

angenehmen Hoffnung, daß die mir mildest gereichte Gabe nicht ohne Entgelt bleibt durch Veredlung des Geschmackes und Herzens der ohnehin von so vielen Seiten gestörten und irregeleiteten Zuhörerschaft” (ibíd.: 153).

de enunciar las circunstancias en las que se desarrolla su propia historia y las relaciones con los demás personajes también agudiza la comprensión de su propia condición de apátrida.

## 2.2 El arte como expresión de la formación fallida

La historia de Jakob se estructura como una reconfiguración del relato de formación. El vínculo entre la narración de artista y la novela de formación ya había sido tematizado en el Romanticismo. En el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, por ejemplo, la conexión entre ambas formas se justifica por un personaje en el que la predisposición estética, que lo obliga a rechazar el mundo, se erige como una condición indispensable. La reconfiguración del relato de formación que *Der arme Spielmann* representa una variante en la que el motivo romántico que hace del héroe un personaje sin historia, en la medida en que la acción narrativa solo refuerza un carácter innato, confluye, a través de su propia narración, con los condicionamientos históricos que forjan y acentúan su condición de *outsider* a lo largo de su formación. Así, la integración metafísica del individuo con la totalidad que se observa en Novalis, da lugar a una de carácter estético (cf. Heine, 1991: 157s.). La reconfiguración del relato de formación del relato de Jakob guarda una relación con la variante planteada por Bajtin. De acuerdo al autor de *Estética de la creación verbal*, en la novela de formación “el tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino” (Bajtin, 2008: 209). El relato de Jakob traza un recorrido histórico por diferentes instituciones sociales, en el curso del cual el personaje es transformado, junto con la sociedad. Este proceso, que se configura en el relato enmarcado a través de la sucesión de las experiencias vinculadas a las formaciones escolar, laboral, amorosa y estética, también da cuenta de una historia que conduce a la concepción romántica de la música. Solo a través de la narración de este recorrido se vuelve patente la relación fundamental entre individuo problemático y mundo social, es decir, entre el orden interior en el que se resguarda y el caos del mundo exterior que se erige como amenaza.

La centralidad que adquieren las figuras paternas en su paso por la institución escolar, en su puesto en la cancillería, y en su relación amorosa con Barbara configura, de manera paroxística, el condicionamiento social que funda el fracaso de Jakob. La ausencia de la

madre, y el desarrollo de sus hermanos, quienes alcanzan en la sociedad una función social como funcionarios del Estado, acentúa el carácter unilateral, falto de alternativa, que se le ofrece como perspectiva de vida. Así, el asombro del narrador al identificar la figura del padre de Jakob (“Sein Vater? des alten Spielmanns? des Bettlers? Der Einflußreiche, der Mächtige sein Vater?”; Grillparzer, 1960-65: 158) amplía la contradictoria unidad que representa el músico callejero. La expresión “Sunt certi denique fines” que pronuncia en el momento de retirarse de la fiesta popular, es no solo un indicio de la educación formal recibida, también de la predisposición interna a respetar los límites. Lo que hasta entonces se anunciaba como elementos discordantes propios de una personalidad sin historia, adquiere contornos precisos en el curso del relato enmarcado.

El examen escolar es un ejemplo de la ascendencia social de su padre. La evaluación no solo es ejecutada por los responsables del instituto, sino también por su padre. La palabra que le falta y que le impide reconstruir la totalidad que le asegure el éxito escolar (como la expresión en latín que pronuncia en la noche de carnaval), revela la inflexibilidad con que el padre asume su figura de autoridad: aun cuando el profesor estuviera predispuesto a soslayar la falta de Jakob, el padre se ve íntimamente ofendido por la incapacidad de su hijo, a quien, sintomáticamente, le falta la palabra que alude al efecto que despierta en su entorno: *cachinnun*. El insulto profético que el padre le dirige (*Ce gueux*) es percibido por el mismo Jakob como una condena ante la que no es posible sustraerse: “Die Eltern prophezeien, wenn sie reden!” (ibíd.: 159). El contexto en el que se incluye la palabra *Cachinnun*, y que determina el fracaso escolar Jakob, da cuenta de la discordancia interna que el padre advierte en su propio hijo, en la medida en que en el poema se enuncia que la lengua interpreta el alma: “Si dicentis erunt fortunis absona dicta / Romani tollent equites peditesque cachinnun” (Horacio, Epístolas: vv. 112-113).<sup>31</sup> La tendencia al ensimismamiento intensifica el hiato que se abre entre el carácter problemático de Jakob, quien pretende extraer la coherencia desde su fuero íntimo para aplicarla al mundo exterior, y aquellos personajes que, como su padre, orientan su vida de acuerdo con parámetros prácticos.

La discordancia interna que se desarrolla en Jakob, a partir de la inadecuación entre expresión y significado que demuestra en el examen escolar, se intensifica en su paso por la Cancillería. El entusiasmo que le despierta el dibujo de las palabras no guarda relación con el significado

---

<sup>31</sup> “Si con la situación de un personaje / no guardan armonía sus palabras / la risa soltarán nobelza y plebe”.



de estas, con lo que se advierte el carácter estrictamente formal y cacofónico que se ejecuta en su música: “Ich hatte immer das Schreiben mit Lust getrieben, und noch jetzt weiß ich mir keine angenehmere Unterhaltung, als mit guter Tinte auf gutem Papier Haar- und Schattenstriche aneinanderzufügen zu Worten oder auch nur zu Buchstaben” (ibíd.: 160). El voto que su padre le niega alude al modo en que en la figura paterna se condensa la condena social.

El aislamiento y exclusión de la casa paterna acentúa la tendencia de Jakob hacia un formalismo que funda no solo la posibilidad del arte, también la de la comunicación. La melodía que entona Barbara es la que lo conduce a ella y, luego, al negocio de su padre, el carnicero. La formalidad que Jakob exhibe en su trato con la joven, y luego con su padre, contrastan con lo que, desde la perspectiva de su propio padre, constituye su *hybris*: el contacto con los sectores populares.

Si la presencia del padre encarna una demanda social que Jakob no puede cumplir, y que condiciona los fracasos referidos a la educación formal y a la ocupación laboral, en la relación amorosa, quien ocupa esa posición es el padre de Barbara. Tal como se anunciaba en el pasaje del examen escolar, la inadecuación entre el ámbito íntimo de las intenciones y su expresión concreta despierta la risa de no solo de los personajes nobles, también de la plebe. Así como el padre le cierra el paso a la carrera de funcionario, el padre de Barbara rechaza la perspectiva de unir a su hija con un individuo incapaz de advertir la carencia de elementos éticos en los que se funda la lógica social: “Einmal lachte sie über ihn, dann war er wieder ein redliches Gemüt. Aber ich will dazwischenfahren! Ich will zeigen, wer Herr im Hause ist” (ibíd.: 178). La estafa de la que es víctima Jakob no despierta la compasión del carnicero, sino la certeza de la inoperancia del artista para la vida práctica. La lectura realista del carnicero se impone a la compasión que despierta Jakob en Barbara.

Jakob encuentra en Barbara la última oportunidad de alcanzar un equilibrio entre el mundo de la música y la posibilidad de un sentido: “Obwohl mir das jeweilige Was der Musik, mit Ausnahme jenes Lieds, immer ziemlich gleichgültig war und auch geblieben ist bis zum heutigen Tag” (ibíd.: 162). La incapacidad de realizar una vida plena de sentido en un mundo orientado a la ganancia y a los formalismos impulsa a Jakob a refugiarse en la música, en un proceso de que lo obliga a exponer esa interioridad en la que se resguarda del mundo exterior:

Wie es nun mit mir immer mehr herabkam, beschloß ich durch Musik mein Fortkommen zu suchen [...] und als nun der letzte Groschen ausgegeben war, schickte ich mich an, von

meinen Kenntnissen Vorteil zu ziehen, und zwar anfangs in geschlossenen Gesellschaften, wozu ein Gastgebot im Hause meiner Mietfrau den ersten Anlaß gab. Als aber die von mir vorgetragenen Kompositionen dort keinen Anklang fanden, stellte ich mich in die Höfe der Häuser, da unter so vielen Bewohnern doch einige sein mochten, die das Ernste zu schätzen wußten – ja endlich auf die öffentlichen Spaziergänge (ibíd.: 182).

La contraposición que el mismo violinista establece entre la música y la letra revela la discordancia que le es inherente, y que le impide comunicarse, tal como advierte el narrador en el pasaje en el que los niños que asisten al carnaval le piden que ejecute un vals; la ejecución de Jakob no parece corresponderse a lo solicitado, razón por la cual el auditorio abandona al artista. Ante el comentario del narrador, quien intenta justificarlo a partir de la crítica del gusto del público, Jakob responde: “Ich spielte einen Walzer” (ibíd.: 151).

### **2.3 La heroicidad del héroe problemático**

La conciencia histórica que alcanza el artista a través de su propio relato no supone la superación de la alienación social que experimenta Jakob. Tampoco una representación reflexiva por parte del narrador innominado. La despedida entre ambos lo expresa de un modo sugestivo: Jakob ejecuta la canción que entonaba Barbara sin prestar atención al gesto del narrador, quien, ya desplazado en la atención del artista, le deja dinero sobre la mesa y se marcha. Jakob ejecuta la canción como si intentara retener a Barbara del proceso que lo alejó de ella; la tentativa por permanecer es la que condiciona su alienación social, que recubre a través de la música. En el destino de Barbara se percibe la condena social que la somete a reproducir las condiciones de la casa paterna: unida al joven carnicero, recae en un ciclo mítico que amplía la perspectiva latente, propia del mito, que el narrador mencionara en el marco narrativo. La distancia que el narrador mantiene respecto de la historia de Jakob deja entrever la melancolía que lo distingue y que en el desarrollo del Realismo Poético se intensifica. La narración, que lo había apartado de la tristeza perturbadora que lo asalta en las ocasiones en las que no encuentra una ocupación que justifique su día también cumple una función terapéutica para él; así lo expresa la autorreferencialidad con la que define y justifica su comportamiento (su filantropía, su hambre antropológica, su curiosidad psicológica), como los reiterados intentos por compensar monetariamente a los personajes en los que se interesa (Jakob y Barbara). Pero

si los personajes se encuentran atravesados por limitaciones sociales que impiden un conocimiento mutuo, la narración presenta una alternativa a la ilusión de eternidad que afectaba a Jakob, al destino unilateral de Barbara, a la melancolía del narrador innominado: el violín, en tanto objeto simbólico, permanece más allá del valor mercantil, como recuerdo o esperanza, ya sea en la relación con el artista callejero Jakob, o con el otro, el hijo de Barbara.

La ambivalencia que caracteriza a Jakob adquiere, tanto a través de su relato, como a partir del contrapunto que conforma con el narrador, un fundamento social e histórico que excede la comprensión subjetiva: en el marco de una sociedad en la que las motivaciones no logran conformar un sentido unívoco, las circunstancias de la muerte de Jakob reiteran aquella inadecuación fundamental entre interioridad y expresión concreta de las intenciones que se mencionó en ocasión del examen escolar. Entre lo sublime y lo ridículo, el comportamiento de Jakob expresa de manera continua la discordancia que le es inherente: arriesga su vida por salvar a los niños, pero inmediatamente decide volver a poner su existencia en riesgo a causa de un libro de impuestos y de un poco de dinero. El carácter grotesco de la segunda acción contrasta con el altruismo que mantenía el mismo violinista respecto del dinero que se le ofrecía en ocasión de sus ejecuciones.

Las fuerzas “naturales” ante las que perece el héroe de la narración ya no se encuentran representadas por el rugiente mar al que se arroja Safo desde el risco, sino por la catástrofe social que representa la inundación: “Erst bei Gelegenheit des furchtbaren Eisganges im nächsten Frühjahr und der damit in Verbindung stehenden Überschwemmung der niedrig gelegenen Vorstädte erinnerte ich mich wieder an ihn” (ibíd.: 183) La inundación como catástrofe social parecería dar cuenta de la incidencia y poder ocasional de fuerzas irracionales en la sociedad moderna. Si con la muerte de Sappho se clausuraba un período artístico, formalmente cerrado a los avatares del proceso histórico concreto, el fin de Jakob parece reforzar esta impresión, a través del contrapunto que representa frente al drama de artista. Realismo e ideal clásico del arte, forma y contenido se entrecruzan en la narración y en el drama: *Der arme Spielmann*, en tanto narración realista, formula de manera tragicómica el ideal del arte absoluto, desligado de las contingencias; el drama *Sappho*, conformado de acuerdo con una forma clásica, da cuenta del proceso de aburguesamiento del arte, de la imposibilidad de la serena forma apolínea. En ambos casos, se advierte el fin

de las formas estables. El hiato construido entre el mundo de las formas y el de la vida impide que Safo, miembro de la elevada casta de artistas, pueda relacionarse con Phaon, quien aun lejos de su patria logra unirse a Melitta, y la sumerge en las profundidades del mar. Del mismo modo, Jakob, quien no logra, en sus ejecuciones, comunicar al público su arte, resulta del todo incapaz de alcanzar una posición estable en el ámbito de la vida cotidiana.

Sin embargo, la propia estructura de la narración permite relativizar el destino fatal del artista moderno representado por Jakob. Si el fin de Sappho expresa la conciencia del artista que no halla patria en la comunidad de los hombres, la vida del artista ambulante transcurre en una eterna inconciencia, en un vacío *continuum* que obstruye toda conciencia acerca de su propia situación. Será la presencia problemática del narrador, en la que se desdobra la reconfiguración de la figura de artista propuesta por Grillparzer, y quien establece la distancia crítica respecto de la inmediatez de la vida cotidiana, quien, a través del realismo de su narración, introduzca el potencial de conciencia que permita hallar un sentido a la vida del músico, al periodo en que se desarrolla, y al carácter transicional que representa en la evolución del arte moderno. Si, como notamos, en la obra de Grillparzer se puede reconocer la antítesis entre el *ordo* tradicional y el proceso de disolución que representa la sociedad burguesa, la inclusión del narrador parece abrir la perspectiva de otro orden social, que solo se ofrece a través de la concepción anacrónica del músico ambulante y de sus frustradas proyecciones, pero que, no obstante, y precisamente a partir de la impericia del artista configurada por la narración, implica la negación de las circunstancias que convierten al artista en un exiliado, en un apátrida.



## Capítulo 2

### **Eduard Mörike. *Mozart auf der Reise nach Prag*: la estética del genio desde la perspectiva realista**

#### **1. El artista de entremundos**

La novela corta *Mozart auf der Reise nach Prag*, publicada por entregas en la *Morgenblatt für gebildete Leser*, en 1855 y editada como libro en el mismo año (aunque datada en 1856, año del centenario de Mozart), ocupa una posición transicional en el desarrollo de la literatura en habla alemana del siglo XIX. El relato, que constituye el punto final de la producción narrativa de Eduard Mörike, se encuentra, respecto del desarrollo histórico literario, entre dos mundos: en el marco de la Restauración, como compleja expresión de tendencias que tuvieron un papel determinante en la primera mitad del siglo; en el contexto del *Gründerzeit*, como antesala del Realismo Poético, punto culminante de la narración breve alemana. Esta posición puede acarrear el peligro de extrapolar las características propias del período histórico como constituyentes de la novela corta. De acuerdo con esta delimitación histórica, *Mozart auf der Reise nach Prag* puede leerse tanto como expresión de un Romanticismo tardío, tal como sostiene Lockemman (quien ve en la novela corta sobre Mozart una reelaboración del tratamiento de la figura del artista llevada a cabo por Hoffmann; Lockemman, 1957: 123), o de un realismo temprano, anticipo del incipiente Realismo Poético. Tal lectura ofrece una imagen parcial de la obra, en la medida en que, al presentarla como expresión de tendencias que solo en períodos precedentes o en un momento histórico posterior alcanzan una configuración estable y acabada, deja de lado las propiedades inherentes de una obra que se construye a partir de la conjunción de motivos y tendencias. Los condicionamientos históricos constituyen un factor importante en la producción y recepción de una obra, así como la presencia de motivos literarios de la tradición, como de aquellas tendencias que apuntan a un desarrollo posterior (y la obra de Mörike se vincula tanto con las corrientes estéticas que guardan una afinidad con su concepción y producción del arte como con aquellas corrientes de las que intenta distanciarse). No obstante, detenerse en las circunstancias históricas y reconocer en la

articulación de las diversas tendencias que confluyen en la obra su exclusivo núcleo artístico diluye la compleja propiedad estética.

Este carácter de entremundos de la obra se puede delimitar a partir de lo que Heine denominó “el fin del período artístico”. La novela corta de Mörike se encuentra atravesada por los tres motivos que el autor de *Reisbilder* señala como condicionantes del cambio de época: la muerte de Hegel (1831), la de Goethe (1832) y la revitalización de los impulsos democrático-liberales y el ingreso del proletariado a la escena política (a partir de la Revolución de Julio de 1830). La disolución crítica de los grandes sistemas filosóficos idealistas, que se evidencia tras la muerte de Hegel, así como los cambios sociales, que suponían una presencia cada vez más determinante del proletariado, en el contexto del paulatino proceso de industrialización de una sociedad aún estructurada de acuerdo con formaciones feudales, reducían las posibilidades de hallar en la forma estética un ámbito en el que tenga lugar la reconciliación formal de los conflictos sociales. Tal como se advierte en *Der arme Spielmann*, las expectativas del “período heroico” de una burguesía que se reconocía como el portavoz de los ideales ilustrados, y que encontraba en la forma artística un utópico espacio conciliador, ceden ante la evidencia del carácter prosaico de la nueva realidad social y del anacronismo que implica la postulación de un arte armónico y cerrado en sí mismo.

El nuevo período que se abría daba cuenta una renovación de los presupuestos estéticos y de la función social del arte. A esa tarea se avocó la “joven Alemania”. El primado de la política, que define los contornos de la literatura de esta tendencia, supone un interés por temas que se encuentran a la orden del día, en la medida en que la configuración artística que no se atenga a la más estricta realidad social reforzaría el aislamiento del arte respecto de los acontecimientos históricos. En consonancia con esta evaluación de la tradición literaria, el *Vormärz* verá en la crítica una herramienta válida para la conformación de una opinión pública que coloque a la producción artística a la altura de los acontecimientos contemporáneos, tal como se observa en la afirmación de Karl Gutzkow: “Der Glanz del alten Zeit hatte mit der Kritik wieder anfangen endet, die Hoffnung einer neuen musste mit der Kritik wieder anfangen” (cit. en Witte: 1980, 64). La preeminencia de la crítica que define la estética de la “joven Alemania” se corresponde con el desarrollo técnico de producción y difusión literarias de la época, que se ve reflejado en el incremento de revistas

y publicaciones literarias periódicas. La proliferación de textos críticos, que se condice con la ampliación del público lector, ofrece un marco propicio para una literatura que se define, a partir de su operatividad, como un medio adecuado para la transformación social.

Si el *Vormärz*, tal como su denominación lo indica, se define por su proyección histórica, esto es, por los levantamientos de 1848 que cierran el período de la Restauración, el conservadurismo propio del *Biedermeier*, su contracara estética contemporánea, puede leerse como una reacción a su apertura histórica, que tiene lugar con la derrota de Napoleón y consecuente el Congreso de Viena (1815). El rechazo de las modificaciones e innovaciones propias del incipiente capitalismo que caracteriza a esta tendencia se basa en la crítica del desarrollo técnico industrial y el carácter mercantil e impersonal que introduce la desintegración de las jerarquías tradicionales de las comunidades precapitalistas. En el plano literario, esta tendencia también se define por un paulatino alejamiento de la perspectiva ilustrada orientada a la conciliación histórico-universal (tal como se refleja en la literatura alemana desde el *Nathan, der Weise* –1779–, de Lessing, hasta la culminación de la segunda parte del *Fausto* –1831– de Goethe), y dirige su atención hacia el carácter concreto de una tradición amenazada. La valorización positiva de las comunidades precapitalistas se refleja en obras de carácter didáctico que colocan en primer plano una ética comunitaria que aun no se ha visto debilitada por la mercantilización de las relaciones personales (como se observa en *Die Judenbuche*, de Anette Droste-Hülshoff, *Die schwarze Spinne*, de Gotthelf, ambas narraciones publicadas en 1842) o que posee todavía la fortaleza necesaria para contrarrestar las demoníacas fuerzas desintegradoras del capitalismo. De esta manera, ante el carácter abstracto que define la perspectiva de la “Joven Alemania”, así como ante todo desborde romántico de la subjetividad,

el conservadurismo ideológico del *Biedermeier* se define por el deseo de armonía y orden, por la sobriedad, la inacción, el apego a la tierra y la resistencia a la innovación, por la defensa de la tradición [...] Esta corriente, que carece de escritos programáticos propiamente dichos, glorifica la vida privada y resalta la alegría apacible, la sosegada felicidad, la compenetración con la naturaleza, el gusto por lo pequeño, próximo y concreto [...] (Hernández; Maldonado, 2003: 136).

A pesar de las diferencias mutuas, ambas tendencias comparten el rechazo del culto idealista de la forma estética, lo que conlleva un distanciamiento respecto de la autonomía de la esfera artística. Se trate de un arte didáctico orientado y subsumido a la conservación de valores comunitarios tradicionales, o de una estética que encuentra en la publicística la



posibilidad de promover valores liberales que apuntan al futuro, ambas corrientes responden al proceso de secularización de las relaciones sociales expuesto en las páginas del *Manifest der kommunistischen Partei* (1848):

Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose "bare Zahlung" [...] Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst [...] (Marx, 1953: 527s.).

En este contexto dinámico, el estatuto y la función social del arte y de la figura del artista se tornan problemáticos, una vez despojados de su aura tradicional. El mismo proceso histórico, que modifica las condiciones de la producción y recepción artísticas, disuelve los fundamentos estéticos y sociales en los que se sostiene la figura del artista. Como sostiene Heigenmoser:

Der Übergang von ständisch-höfischen zu liberal-bürgerlichen Formen des Kulturbetriebs führte zu einer Veränderung in der Stellung der Künstler: Sie hatten keine repräsentative Rolle mehr, konnten die Bindungen an ihre bisherigen Auftraggeber – Hof, ständische Welt und Kirche – lösen und zunächst scheinbar frei über ihre Produkte verfügen (Heigenmoser: 1998, 157).

La disolución de los lazos feudales que le otorga al artista la posibilidad de disponer de sus productos implica un reordenamiento de la dinámica cultural tal que convierte al arte de reproducción masiva en "un agradable pasatiempo", con lo que la libertad de disponer de sus productos, lejos de respetar su autonomía, expresa la real falta de influencia, la pérdida de las posibilidades de actuar y la impotencia social del artista: "Sie mussten nicht selten eine staatliche Stelle, einen Beruf annehmen, zum Teil auch gängige Ware für den Markt produzieren, um überleben zu können" (ibíd.: 158). Estas modificaciones de la situación social del artista afectan su configuración literaria; si el artista romántico todavía podía encontrar en el arte un ámbito en que sus exigencias adquirirían la plenitud que la vida cotidiana le negaba, las nuevas condiciones sociales en las que se encuentra el artista conforma un escenario ineludible:

Diese Realitäten des Künstlerdaseins mit ihren Demütigungen und psychischen Verletzungen machten auch in der ästhetischen Darstellung des Künstlerromans aus den ursprünglich repräsentativen Helden nun exemplarische Opfer: Künstlerschicksale werden zu Krankengeschichten, die oft genug im Freitod oder in Wahnsinn enden; Kunstidealen lassen sich nur noch negativ in Verweigerung oder Zerstörung retten (Heigenmoser, 1998: 158).

## 2. Las perspectivas del realismo

La multiplicidad de funciones que el narrador de *Mozart auf der Reise nach Prag* ejerce procura alcanzar una autovalidación narrativa que, si bien resulta característica de la forma novela corta, incluye la relativización de su misma figura. Las interrupciones que el narrador introduce en el curso de la narración se encuentran al servicio de la articulación de anécdotas sobre la que se estructura la narración. Como sucede en el caso de *Der arme Spielmann*, la novela corta no se estructura alrededor de un acontecimiento inaudito (cf. Sander, 1963: 122); la sucesión de anécdotas alcanza su intensidad dramática gracias al carácter simbólico que se le adjudica a la figura del genio artístico Mozart. En este sentido, en la misma presencia del genio en el círculo social del castillo del conde von Schinzberg se puede advertir el acontecimiento inaudito. La apariencia de artista consumado que Mozart despliega en sociedad, así, es desarticulada por la sucesión de anécdotas y de narraciones que se intercalan a lo largo del relato. Esta estructura de la novela corta, que se relaciona con la relativización y dinámica de la figura del narrador, constituye una respuesta narrativa al proceso de disolución social que atestigua Mörike. Por ello, la reluctancia de Klein a reconocer en Mörike un narrador de novelas cortas se detiene ante la apariencia, que la misma narración intenta colocar entre paréntesis:

Die ganze Erzählung – denn das ist sie – trägt die Züge eines Einfalls, und das Gedichthafte an ihm, die feine Führung des Leitmotivs, kommt von der Lyrik her und strebt zu ihr zurück. Es ist ein kleines, ein wenig erzählendes Lied aus Mozarts Musikerleben (Klein, 1956: 184).

La adjudicación de un tono eminentemente lírico en *Mozart auf der Reise nach Prag* le quita a Klein la posibilidad de advertir los diversos núcleos narrativos a partir de los cuales se estructura la representación histórica de la imagen del artista que la narración ofrece.

La posición histórica que ocupa el narrador respecto de lo narrado también refuerza su función como núcleo organizador, en la medida en que se ubica como contemporáneo del autor y del público al que se dirige. La perspectiva histórica del narrador, de este modo, intensifica la instancia mediadora que representa entre el mundo narrado y el plano de la recepción, tal como se muestra en los intentos de despertar la simpatía del lector respecto del protagonista del relato (a lo largo de la narración se repite la fórmula “*unser Meister*” para referirse a Mozart); como en la empatía que procura activar al ubicarse, junto al lector, en un mismo nivel de conocimiento respecto del genio admirado (como se deja ver en la

mención de los acordes iniciales de ópera *Don Giovanni*, con lo que se expresa la estrategia narrativa por medio del cual se espera y se exige que se reconozca la obra que habrá de ejecutarse); o en la intervención del narrador ante el entusiasmo que despierta en Mozart la imagen de un futuro exitoso que construye su mujer Konstanze: “[...] die leider niemals, auch nicht im bescheidensten Masse, erfüllt, werden sollte [...]” (Mörike, 1956: 19). La puesta en escena de la misma instancia narrativa que se advierte en la novela corta no solo supone una reconfiguración de la forma, sino también un método de representación que se corresponde con la actualización de la figura de artista consumado que representa Mozart.

Como dice Sander:

Allen diesen Unterbrechungen, Zwischenbemerkungen und Beteuerungen des Erzählers ist eines gemeinsam: die Aufhebung des gradlinigen Erzählstranges, und die daraus resultierende Zerstörung des auf das vordergründige Geschehen gerichteten Interesses des Lesers, der statt dessen in eine reflektierend-kontemplative Stimmung versetzt wird. Das Interesse an der "unerhorten Begebenheit" wird grossenteils zerstört und ersetzt durch die Teilnahme an der Person, das Hier und Jetzt der Handlung geweitet und ins Allgemein-Menschliche erhoben. Aus der Darstellung eines Besonderen wird durch die Vermittlung des immer wieder deutend eingreifenden Erzählers die Darstellung eines Allgemeinen: der Zwielfichtigkeit menschlicher Existenz, wie sie sich in der Person des Künstlers als dem sichtbaren Katalysator sensitiver Empfänglichkeit immer wieder manifestiert und verdichtet (Sander, 1963: 126).

En la jornada que abarca la novela corta, estructurada a partir de las diferentes perspectivas que ofrecen los personajes (la baronesa von T., Mozart, Konstanze), la unidad narrativa queda supeditada a la carga simbólica que porta el instante fecundo (“Lessings fruchtbaren Moment”; cf, Sander, 1963: 127),<sup>1</sup> según la cual la representación elude la configuración del momento de máxima tensión. En la medida en que la narración ofrece un cuadro que se encuentra entre el esplendor del *ancien régime* (gracias a los recuerdos del mismo artista) y la Revolución Francesa (en función de la intervención del mismo narrador), la jornada representada limita y estimula, a un mismo tiempo, el juego de la imaginación en el receptor, y así se carga de un sentido simbólico que coloca en perspectiva a la figura de artista que encarna Mozart al círculo social que lo recibe, y al mismo decurso histórico contemporáneo.

---

<sup>1</sup> “Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholter maßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt” (Lessing: 1970: 25-26).

## 2.1 Tras las huellas de la autonomía artística: los condicionamientos históricos del artista

Si bien en Mörike no es posible hallar una estética sistemática, o una teoría del arte, en su obra se advierten aspectos latentes que evidencian lo que Markwardt denomina su “voluntad de arte” (cf. Markwardt, 1959: 82). Esta se revela en el esfuerzo, concomitante al proceso histórico aludido, de resguardar la autonomía de la esfera estética; proceso que se advierte en el modo en que el arte se presenta como alternativa ante el carácter impersonal de la sociedad moderna. Así, en *Maler Nolten* el arte explicita la crítica dirigida al desarrollo social a partir de la antítesis romántica entre arte y vida. En el diálogo que mantiene con el poeta y actor Larkens, el pintor Theobald Nolten se defiende de la caracterización que hace de él su amigo (que lo presenta como un hipoconcríaco que anhela una independencia que lo aísla del mundo exterior) alegando la imbricada conexión, que da lugar a la antítesis, entre arte y vida:

Wie du dich übertreibst! [...] eben als ob ich den Künstler und den Menschen in zwei Stücke schneite! Der letztere, glaub' mir, er mag sich drehen, wie er will, wird immerhin entbehren müssen, und ohne das – wer triebe da die Kunst? Ist sie denn was anders als ein Versuch, das zu ersetzen, zu ergänzen, was uns die Wirklichkeit versagt, zum wenigsten dasjenige doppelt und gereinigt zu geniessen, was jene in der Tat gewährt? (Mörike, 1967: 206).

La declaración de Nolten da cuenta de una concepción que hace del arte un acto simbólico que compensa la impotencia del artista para enfrentar el mundo social. La insistencia con que el artista vincula su entrega y sacrificio al mundo del arte con la incapacidad de hallar en la realidad un espacio adecuado a su subjetividad, da cuenta del modo en que el punto de partida de la praxis artística radica en la misma realidad social. En la función compensatoria que Nolten le adjudica al arte, Herbert Marcuse identifica la cifra de la estética de Mörike: “Diese Worte aus dem *Maler Nolten* bezeichnen die Grundstimmung von Mörike Künstlertum [...] der Künstler darf sich im Leben nicht erfüllen, darf sich nicht wie die anderen an die Wirklichkeit verlieren, er muss sich von ihr fernhalten, denn sie ist seine Welt nicht” (Marcuse, 1978: 164). Desde la perspectiva histórica de Marcuse, el fracaso de Nolten, que se eleva a principio estético, sirve de base a la oposición que Mörike representa frente al intento de los representantes de la “Joven Alemania” por establecer una concordancia entre los ámbitos de la vida y el arte. Pero tal contraposición redundará en un

desplazamiento de la posición histórica de Mörike, en la medida en que se lo describe como una figura epigonal, que no se aviene con las tendencias que anuncian lo nuevo, sino con la tradición caduca del Romanticismo tardío. Si la obra de Mörike y, en términos específicos, sus obras referidas a la posición social del artista, es identificada con un periodo de transición, la atención dirigida a lo que la historia ha dejado atrás debe ir acompañada por una perspectiva, que se relacione, como elemento de transición, con una propuesta orientada al futuro.

Los versos finales del poema *Auf eine Lampe* (1846): “Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? / Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst” (Mörike, 1978: 62) puede ofrecer una clave para la lectura del carácter transicional de la obra de Mörike, y de su *Mozart-Novelle*. En ellos se ha visto una alusión a la problemática referida al carácter autónomo del arte: “Die Lampe ist ein ‘Kunstgebild’ im doppelten Sinne: ein Kunstgegenstand und zwar einer, der künstlich durch die Sprache erzeugt wird und nur in ihr Realität besitzt” (Weckler, 2004: 148). La apariencia “ingenua” del objeto artístico es puesta en perspectiva y relativizada en función de su condición de producto artístico, detrás del cual late una subjetividad. En *Mozart auf der Reise nach Prag* también se encuentran rastros de esta dualidad poética. El comentario que le merece a Mozart el canto de Eugenia recuerda el poema citado, aunque su sentido excede el tono intimista y se acerca a la tentativa por especificar la función social del arte: “Was soll man sagen, liebes Kind, hier, wo es ist wie mit der lieben Sonne, die sich am besten selber lobt, indem es gleich jederman wohl in ihr wird!” (Mörike, 1967: 585).<sup>2</sup> La ambigüedad que anida en la obra de arte, consistente en ser un producto humano que adquiere la apariencia natural, así como la oscilación entre la permanencia del arte y lo históricamente perecedero, recorren la novela corta como una estructura antitética fundamental.

*Mozart auf der Reise nach Prag* representa la compleja reacción de uno de aquellos poetas que no creyeron en el fin del “período artístico (cf. Markwardt, 1959:82). La presencia alternante de los motivos prosaicos que rigen la vida social y de aquellas tendencias que

---

<sup>2</sup> El carácter social de la belleza que destaca Mörike en su poema *Auf eine Lampe* como en el pasaje de *Mozart auf der Reise nach Prag* reconfigura, incluso formalmente, los versos del *Faust II*: “[...] Frauenschönheit will nichts heissen, / Ist gar zu oft ein starres Bild; / Nur solch ein Wesen kann ich preisen, / Das froh und lebenslustig quillt. / Die Schöne bleibt sich selber selig; / Die Anmut macht unwiderstehlich [...]” (Goethe, 1948: 102). La referencia explícita a los versos goetheanos da cuenta de la filiación estética de la obra literaria de Mörike, en la que se articula la autonomía artística con el efecto social que promueve.

apuntan a un arte consumado es tematizada en la misma novela corta. La ambigüedad de la autonomía del artística incorpora el desarrollo histórico a su misma lógica interna, precisamente a partir de la certeza de que la forma artística, en su autonomía, reconfigura, expresa y denuncia los contenidos que se erigen como su condición de posibilidad y, tal como veremos, como indicio de la *hybris* trágica que reclama su reparación. El mismo Mozart da cuenta de las condiciones sociales del artista moderno en la carta dirigida a un protector:

Wir plagen uns wohl auch rechtschaffen [...] und es hält öfter schwer, nicht die Geduld zu verlieren. Da halst man sich als wohlakkreditierter Cembalist und Musiklehrmeister ein Dutzend Schüler auf, und immer wieder einen neuen, unangesehn, was weiter an ihm ist, wenn er nur seinen Taler per marca bezahlt. Ein jeder ungrische Schnurrbart vom Geniekorps ist willkommen, den der Satan plagt, für nichts und wieder nichts Generalbaß und Kontrapunkt zu studieren: das übermütigste Komteßchen, das mich wie Meister Coquerel, den Haarkräusler, mit einem roten Kopf empfängt, wenn ich einmal nicht auf den Glockenschlag bei ihr anklöpfe usw. (Mörike, 1967: 571).

Ante todo, es la preeminencia que el dinero adquiere la que engloba el frenesí de la producción artística individual ante la impersonalidad del mercado. El proceso que apunta a la mercantilización de las relaciones sociales permite que toda persona, independientemente del oficio o cargo que ocupe, se encuentre en posición de acceder al producto y a las técnicas del artista, “con tal que pague al contado sus táleros”. Con ello se promueve la nivelación del estatuto tradicional del artista con profesiones burguesas, que acentúa el carácter determinante de un formalismo que se desentiende de las potencialidades inherentes de los individuos, así como la racionalización del tiempo cronometrado que se opone a ritmo vital del genio, tal como se advierte en la queja del artista.

Así como el pasaje expone el modo en que la figura de Mozart se instituye como centro de las tendencias contradictorias de un proceso histórico que seculariza la dignidad del artista, las alusiones bíblicas que permean la narración expresan una referencia simbólica a la moderna sociedad burguesa. La influencia de Satanás que Mozart reconoce en la mercantilización del arte lo acerca a la figura de un Cristo que, a punto de ser traicionado en la Última Cena, se encuentra rodeado por “una docena de alumnos”. La vinculación con la iconografía cristiana, que refiere al dilatamiento del carácter trascendental del artista hecho hombre en la sociedad mercantil, sin embargo, no reduce el simbolismo de la obra a la nostalgia romántica por una comunidad ideal. La reacción de Mozart ante el bosque de

abetos expresa la imbricación del plano trascendental y el eminentemente terrenal que define al artista configurado por Mörike:

‘Gott, welche Herrlichkeit!’ rief er, an den hohen Stämmen hinaufblickend, aus: ‘man ist als wie in einer Kirche! Mir deucht, ich war niemals in einem Wald und besinne mich jetzt erst, was es doch heißt, ein ganzes Volk von Bäumen beieinander! Keine Menschenhand hat sie gepflanzt, sind alle selbst gekommen und stehen so, nur eben, weil es lustig ist, beisammen, wohnen und wirtschaften. Siehst du, mit jungen Jahren fuhr ich doch in halb Europa hin und her, habe die Alpen gesehn und das Meer, das Größte und Schönste, was erschaffen ist: jetzt steht von ungefähr der Gimpel in einem ordinären Tannenwald an der böhmischen Grenze, verwundert und verzückt, daß solches Wesen irgend existiert, nicht etwa nur so una finzione di poeti ist, wie ihre Nymphen, Faune und dergleichen mehr, auch kein Komödienwald, nein aus dem Erdboden herausgewachsen, von Feuchtigkeit und Wärmelicht der Sonne großgezogen Hier ist zu Haus der Hirsch mit seinem wundersamen zackigen Gestäude auf der Stirn, das possierliche Eichhorn, der Auerhahn, der Häher’ (ibíd.: 568).

La preeminencia del plano trascendental es relativizada por el componente natural de los árboles del bosque, que dan forma a una congregación que representa a la Iglesia como núcleo comunitario. Esta vinculación expresa uno de los rasgos característicos de la perspectiva que en torno a la figura del artista se desprende de la novela corta: el anhelo de una concreta comunidad reconocible, de un marco social cuya ética no se defina a partir de preceptos restrictivos, sino como expresión de las facultades inherentes de miembros que se desarrollan a partir de un contacto directo con su suelo, y bajo un sol común. La función que se le adjudica al arte se torna perceptible en la imagen que el mismo Mozart ofrece del sol en relación con la función del arte, así como en la corrección que Max debe realizar de su poema, en el que se identifica a Apolo, centro gravitacional de la vida social, con el artista. Esta interrelación entre naturaleza y arte se corresponde con la necesaria interdependencia que el arte guarda con la imagen de una comunidad ideal. El germen comunitario que se sugiere como indispensable para la configuración plena del arte también se advierte en la antítesis que Mozart introduce entre el pasado de sus años juveniles y su presente. El entusiasmo que le provoca a Mozart la contemplación de lo sublime representado por los alpes y el mar en el pasado evocado, en el presente se activa ante el bosque de abetos, espacio periférico en el que no se hallan rastros de la arbitrariedad de un arte poblado de seres maravillosos. La legalidad interna que Mozart advierte en el desarrollo de los abetos confronta con la industria de la cultura que a sus ojos representa el Prater, donde

Vor lauter Karossen, Staatsdegen, Roben und Fächern, Musik und allem Spektakel der Welt, wer sieht denn da noch sonst etwas? Und selbst die Bäume dort, so breit sie sich auch

machen, ich weiß nicht - Bucheckern und Eicheln, am Boden verstreut, sehn halter aus als wie Geschwisterkind mit der Unzahl verbrauchter Korkstöpsel darunter (ibíd.: 568).

El sesgo propio del *Biedermeier* que puede reconocerse en la valoración de la naturaleza se refuerza a partir de la antítesis entre el carácter orgánico y concentrado del bosque de abetos y la diseminación de los elementos que componen el espacio cultural del Prater (esparcidos en un espacio abstracto que reúne lo disperso de un modo artificial) y la tendencia realista que expresa. En palabras de von Wiese: “Die Wende von der Romantik zum Biedermeier, wie sie den Dichter Mörike charakterisiert, wird hier gleichsam auf Mozart übertragen, wenn der ‘ordinäre Tannenwald’ in seiner naiven Urprünglichkeit mehr bedeutet als alle willkürlichen Einfälle der Einbildungskraft” (Wiese, 1962: 216). Sin embargo, la confluencia de perspectivas que estructura la novela corta impide reducir una lectura unilateral; los comentarios del narrador resultan elocuentes, así como la exclamación de Konstanze ante las efusivas manifestaciones de su marido introduce una distancia entre las proyecciones subjetivas del artista y las condiciones objetivas de una existencia atravesada por la objetividad social: “»O unerhört! [...] So redet nun der Mann, dem gar nichts über das Vergnügen geht, Backhähnl im Prater zu speisen!” (Mörike, 1967: 569).

Esta ambigüedad presente en Mozart, que lo inclina tanto hacia la naturaleza como hacia lo social encuentra un antecedente en la distinción de Schiller entre poesía ingenua y poesía sentimental de Friedrich Schiller. De acuerdo al análisis de Schiller, la poesía ingenua supone un arte que se vincula de una manera inmediata con la naturaleza, con una vida comunitaria en la que el principio de individuación aun no ha abierto la herida que enfrenta la subjetividad del artista con un marco natural: “Der ganze Bau ihres gesellschaftlichen Lebens war auf Empfindungen, nicht auf einem Machwerk der Kunst errichtet” (Schiller, 1962: 711). La vida moderna, que representa la liberación de la subjetividad respecto de los límites de la naturaleza, constituye el marco de un nuevo tipo de poesía, la poesía sentimental nacida del mundo de la cultura, que se define por el anhelo de la naturaleza perdida: “Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben” (Schiller, 1962: 716s.). La afición hacia los “[...] für einfache Gärten, für Spaziergänge, für das Land und seine Bewohner [...]” (ibíd.: 694), que define a la vida moderna, se constituye como la evidencia



de la fractura establecida entre la naturaleza y el arte: “Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen” (Schiller, 1962: 695).

El temperamento melancólico, ligado al anhelo de naturaleza al que se refiere Schiller, representa uno de los aspectos que definen los contornos de la personalidad del artista moderno corporeizado por el Mozart de Mörike, que, a su vez, se fusiona con las alusiones bíblicas ya mencionadas. Si con la figura de Cristo la posición de Mozart cobra un simbóolismo en el que se plasma la pérdida del carácter trascendental del arte, la melancolía que caracteriza a Mozart se realiza a través de la apelación a la mitología griega. A través del filtro de la identificación del presente histórico con una Edad de Oro se subraya, por un lado, la fragilidad y la transitoriedad del presente (el presente como una imagen de la Edad de Oro perdida); por otro, la redención de lo transicional en la esfera del arte (la permanencia que adquiere, en el ámbito del arte, la escena que surge de la historia). La lectura que ofrece Francisca de la lámina que acerca (“[...] wie von ungefähr an etwas erinnert”; Mörike, 1967: 598) al círculo que se congregó alrededor de artista anuncia un juicio sobre el propio presente vivido:

‘Es muß doch wahr sein, was ich immer hörte’, rief sie aus, indem sie das Bild am Ende der Tafel aufstellte, ‘daß sich unter der Sonne nichts Neues begibt! Hier eine Szene aus dem goldenen Weltalter - und haben wir sie nicht erst heute erlebt? Ich hoffe doch, Apollo werde sich in dieser Situation erkennen’ (ibíd.).

De tal manera el mismo presente se configura como objeto de la melancolía. Las expresiones de Mozart acerca de la fugacidad del tiempo parecen referir a una totalidad ausente y anhelada cuya distancia respecto del presente es acentuada por la misma actividad artística. Ante la confianza que Konstanze intenta infundir sobre el inestable ánimo de su esposo, Mozart especifica: “Und geht es nicht mit allem so? O pfui, ich darf nicht daran denken, was man verpaßt, verschiebt und hängenläßt! - von Pflichten gegen Gott und Menschen nicht zu reden - ich sage von purem Genuß, von den kleinen unschuldigen Freuden, die einem jeden täglich vor den Füßen liegen” (ibíd.: 569).

La vinculación entre melancolía y música, en íntima relación con “el placer puro”, expresa un rostro dual: por un lado, la música es capaz de curar la melancolía, en virtud de su capacidad de seducción, por otro, y en cuanto arte temporal, subraya el carácter transitorio y la inminencia de la muerte, implícita en toda ejecución. Una dualidad semejante, propia

del canto de las sirenas que atrae a los que se encuentran en camino, se advierte en la inestabilidad que domina a Mozart. No solo la falta de hogar define al artista moderno, también la imposibilidad de pertenecer a un hogar: así lo expresa la fantasía que construye Konstanze, de acuerdo con la cual un Mozart convertido en filisteo prospera: “Nebenbei war sie schalkhaft genug, die Person unsres Helden mit einer Anzahl völlig neuer hausväterlicher Eigenschaften auszustatten, die sich auf dem soliden Boden der preußischen Existenz entwickelt hatten” (ibíd.: 577). Las expectativas e intereses de Konstanze también exhiben la ambigüedad que recorre la novela corta, en la medida en que constituye una compensación del carácter inestable de Mozart. Pero si la existencia de Konstanze posee un arraigo más firme sobre la realidad concreta, las expresiones de deseo con que intenta consolar al melancólico no hacen más que reforzar la estructura de una realidad ante la que Mozart se siente oprimido. La distinción de Ernst Bloch entre sueños diurnos propios de los afectos saturados, y aquellos que pertenecen a los afectos de expectativa, pueden servir de clave interpretativa para distinguir la posición de cada uno de los elementos constitutivos de la unidad que representa el matrimonio en viaje:

Gefüllte Affekte (wie Neid, Habsucht, Verherung) sind solche, deren Triebintention kurzsinig ist, deren Triebgegenstand bereit liegt, wenn nicht in der jeweiligen individuellen Erreichbarkeit, so doch in der bereits zurhandenen Welt. Erwartungsaffekte (wie Angst, Furcht, Hoffnung, Glaube) dagegen sind solche, deren Triebintention weitsinig ist, deren Triebgegenstand nicht bloss in der jeweiligen individuellen Erreichbarkeit, sondern auch in der bereits zurhandenen Welt noch nicht bereit liegt, mitin noch am Zweifel des Ausgang oder des Eintritts statthat. Die Erwartungsaffekte unterscheiden sich derart, sowohl ihrem Unwunsch wie ihrem Wunsch nach, von den gefüllten Affekten durch den unvergleichlich grösseren antizipierenden Charakter in ihrer Intention, ihrem Gehalt, ihrem Gegenstand (Bloch, 1967: I, 82s.).

El suelo prusiano sobre el que Konstanze elabora su sueño diurno no altera la estructura de la realidad; más bien, supone la transformación del carácter de su marido, al que intenta y logra persuadir a través de la exposición de los efectos que la nueva situación producen en su economía. El sueño que despiertan en Mozart los setos del bosque, por el contrario, se dirige a una realidad regida por principios éticos comunitarios; el carácter efímero de tales representaciones, en todo caso, expresa más la melancolía que le es inherente al soñador que a la legitimidad de la imagen construida.

La melancolía del artista consumado que se presenta en el mismo título de la novela corta constituye un rasgo del temperamento del artista. La referencia al motivo del viaje es retomada por el objeto simbólico del relato: el coche en el que se trasladan, y que es reemplazado hacia el final de la estada en el castillo en que se detienen. El hecho de que la

jornada constituya una parada en el transcurso de un viaje (en el que, por otra parte, Mozart proyecta concluir su obra *Don Giovanni*) refuerza la condición que condena al artista al tránsito permanente. El hecho de que la acción transcurra durante el otoño, antítesis del paradigma de la abundancia que representa la primavera, también promueve una atmósfera que se vincula al carácter del artista.

Así como la melancolía mantiene al artista en un movimiento permanente, en el *affaire* que mantiene con la signora Malerbi se expresa la imposibilidad de permanecer en un hogar que no se adecua plenamente a su carácter. Malerbi, con una “ocurrencia digna de una Circe”, llama a Mozart “morrito de cerdo afeitado”, con lo que se acentúa la intertextualidad con la *Odisea*. Lo que distingue al Odiseo moderno que encarna Mozart es la ausencia de un punto de referencia que oriente su recorrido. La voluptuosidad que caracteriza a la melancolía de Mozart no se limita a la fidelidad conyugal, tal como sugiere en el episodio del perfume que el músico derrama en el coche. La despreocupación con que el artista responde a los reproches de su esposa da cuenta de la imposibilidad de adecuarse a un ascetismo burgués que le resulta incomprensible: “Ich hätt es denken können [...] es duftete schon lang so stark. O weh, ein volles Fläschchen echte Rosée d'Aurore rein ausgeleert! Ich sparte sie wie Gold” (Mörrike, 1967: 567). La melancolía de Mozart también se percibe en la incapacidad de encontrar un lugar en la vida activa. Expresión de ello resultan la dieta a la que se ve obligado por recomendación médica, así como la necesidad de valerse de un bastón que lo ayude a sostenerse en la sociedad. El mismo Mozart ofrece la imagen que se desprende de la mera presencia del objeto:

Du siehst [...], ich bin daran, mit meiner Kur mich völlig ins Geschirr zu werfen. Ich will das Wasser trinken, mir alle Tage Motion im Freien machen und mich dabei dieses Stabes bedienen. Da sind mir nun verschiedene Gedanken beigegangen. Es ist doch nicht umsonst, dacht ich, daß andere Leute, was da gesetzte Männer sind, den Stock nicht missen können. Der Kommerzienrat, unser Nachbar, geht niemals über die Straße, seinen Gevatter zu besuchen, der Stock muß mit. Professionisten und Beamte, Kanzleiherrn, Krämer und Chalanten, wenn sie am Sonntag mit Familie vor die Stadt spazieren, ein jeder führt sein wohlgedientes, rechtschaffenes Rohr mit sich. Vornehmlich hab ich oft bemerkt, wie auf dem Stephansplatz, ein Viertelstündchen vor der Predigt und dem Amt, ehrsame Bürger da und dort truppweis beisammen stehen im Gespräch: hier kann man so recht sehen, wie eine jede ihrer stillen Tugenden, ihr Fleiß und Ordnungsgeist, gelaßner Mut, Zufriedenheit sich auf die wackern Stöcke gleichsam als eine gute Stütze lehnt und stemmt (ibíd.: 603s.).

La compra desmedida que realiza en la tienda del cordelero es un ejemplo del modo en que el artista se relaciona con la vida práctica. La incompetencia que el artista muestra para

orientar su comportamiento a las necesidades materiales es compensada por la transfiguración de la realidad cotidiana que promueve: las herramientas que adquiere son objetos que, al contacto con el artista, pierden su cualidad práctica y se cargan de un valor estético (el salero que justifica el relato de Konstanze, por ejemplo). La imposibilidad de desempeñarse en la vida práctica es compensada así en la esfera estética, ámbito en el que la totalidad perdida renueva un potencial evocador a través de una forma que solo puede vincularse con la realidad de un modo problemático. Si el impulso que lleva a Mozart a internarse en bosque, así como el deseo apenas consciente de participar de la vida sencilla del campesinado (“Ein kaum bewußter Trieb, sich unter anspruchslosen, natürlichen Menschen in etwas zu vergessen, bewog den Musiker zur Einkehr”; *ibíd.*: 606) se corresponden con un anhelo por fundir la propia subjetividad en la ingenuidad de lo colectivo; la conciencia de sí mismo evita cualquier idealización de la naturaleza característica del *Biedemeier*:

Ist aber mir mit meiner Kunst ein anderes Tagwerk anbefohlen, das ich am Ende doch mit keinem in der Welt vertauschen würde: warum muß ich dabei in Verhältnissen leben, die das gerade Widerspiel von solch unschuldiger, einfacher Existenz ausmachen? Ein Gütchen wenn du hättest, ein kleines Haus bei einem Dorf in schöner Gegend, du solltest wahrlich neu aufleben! Den Morgen über fleißig bei deinen Partituren, die ganze übrige Zeit bei der Familie; Bäume pflanzen, deinen Acker besuchen, im Herbst mit den Buben die Äpfel und die Birn heruntertun; bisweilen eine Reise in die Stadt zu einer Aufführung und sonst, von Zeit zu Zeit ein Freund und mehrere bei dir – welch eine Seligkeit! Nun ja, wer weiß, was noch geschieht! (*ibíd.*: 606s.).

La conciencia del valor artístico de su actividad le impide añorar la vida ingenua del campesinado, en la medida en que los sueños diurnos del Mozart de Mörike no reflejan el apego a la pequeña patria existente, a la estable comunidad tradicional como imagen de una relación armónica con la naturaleza; tampoco, tal como se desprende de su crítica a la secularización del arte, a la profesionalización del arte que ubica al artista en igualdad de condiciones con cualquier otro oficio. Esta característica refuerza la crítica inmanente que la novela corta ofrece como contenido, a partir de la cual se construye como obra de arte, y gracias a la cual toda expresión singular, en conexión con los diversos componentes con los que interactúa, se erige como indicio de una perspectiva utópica que excede su contexto social. De este modo, la exclamación de Mozart: “Die Erde ist wahrhaftig schön und keinem zu verdenken, wenn er so lang wie möglich darauf bleiben will” (*ibíd.*: 569), no revela un anhelo por alcanzar un relación estática con una comunidad existente; más bien,

refleja la peculiaridad de su melancolía, que toma cuerpo en un deseo, aun indeterminado, que se encuentra al final de un proceso al que el artista se encuentra arrojado: “Ward ich denn je nur meiner Kinder ein volles Stündchen froh? Wie halb ist das bei mir und immer en passant! [...] Allmittelst geht und rennt und saust das Leben hin – Herr Gott! bedenkt mans recht, es möcht einem der Angstschweiß ausbrechen! (ibíd.: 570) Consciente de la imposibilidad de dar forma a un arte que les dé la espalda a las transformaciones sociales de su época, Mörike delinea una novela corta que refuerza su autonomía introduciendo el proceso histórico como elemento constitutivo. Esta cualidad es la que le permite a la novela corta contemplar el proceso histórico a partir de la propia temporalidad narrativa, que excede el contexto inmediato, sin arrogarse la potestad de configurar un estadio histórico posterior (“wer weiß, was noch geschieht!”).

## **2.2 La autonomía estética como propulsora de la historia**

La inclusión del proceso histórico como elemento constitutivo de la novela corta le permite a la acción narrativa desplegarse como un desarrollo que no se encuentra enmarcado por cuadros estáticos (un estado originario del que se parte y al que, tras la aventura que resignifica los valores que han sido puestos en duda, se retorna al modo de una restauración enriquecedora). Tal como el título que Mörike pensaba otorgarle, *Landstrasse* (Carretera), la novela corta se encuentra en una marcha continua, que no conoce punto de partida estable ni meta alcanzable en el mundo existente. La compleja vinculación de una obra que, en su autonomía, se encuentra atravesada por motivos históricos, revela aspectos propios del fin del período artístico antes mencionado. Si, tal como se ha visto, no es posible reducir la novela corta a los parámetros del *Biedermeier*, ni al carácter abstracto de una literatura subsumida a lo político propia del *Vormärz*, sí es posible hallar en la obra aspectos que expresan el vínculo que Mörike mantuvo con el filósofo Friedrich Theodor Vischer (1807–1887). Representante de una vertiente de los *Jóvenes hegelianos*, Vischer intenta, en su estética sistemática, resguardar la entidad de la esfera estética ante la amenaza del desarrollo histórico expuesto en la filosofía de Hegel. El análisis de los presupuestos estético filosóficos de Vischer permite un acercamiento teórico al trasfondo ideológico del carácter sentimental del artista moderno, dada la influencia que ejerció sobre el autor de

*Maler Nolten*, así como reconocer las particularidades que distinguen las perspectivas propias de la novela corta de la conceptualización filosófica, como sucede en el caso de *Mozart auf der Reise nach Prag*.

Consciente de las transformaciones históricas que afectan a la esfera del arte, y crítico tanto respecto de las tendencias románticas como del realismo prosaico que a sus ojos representa la sentencia hegeliana acerca del carácter pretérito del arte, la posición filosófica de Vischer expresa las contradicciones de un proceso histórico que advertimos en el artista moderno. De acuerdo a la interpretación de Rene Wellek,

Vischer no puede creer en el inminente fin del arte que había predicho Hegel, pero sí se percata de su decadencia, como el resto de sus contemporáneos. Hasta acepta la afirmación de Gervinus de que la era poética ha terminado, por lo menos temporalmente; y censura con dureza al grupo de la *Junge Deutschland* y a los poetas políticos de su época (en especial a Herwegh), que le parecen hombres inarmónicos, corrosivos y escindidos, incapaces de crear una auténtica poesía (Wellek, 1972: 298).

György Lukács ha visto en Vischer un intento por adecuar la categorización estética de cara al proceso histórico contemporáneo, y ha indicado la manera en que la relación existente entre una construcción teórica basada en la estética clásica y los presupuestos ideológicos que sustentan la concepción liberal de Vischer conlleva una contradicción interna. Esta se traduce, en el plano teórico, en una paradójica tendencia que, por un lado, se orienta hacia el realismo, hacia la construcción de una estética autónoma acorde a su presente, y por otro, deja entrever sesgos idealistas, en la medida en que el resultado deja de lado el proceso histórico real que pretendía incluir en sus reflexiones: “Die Eigenart dieser Vischerschen Umbildung der Hegelschen Ästhetik besteht in erster Linie in dem Versuch, diese zu aktualisieren, sie den Bedürfnissen der damaligen liberalen Bourgeoisie anzupassen, die Gegenwart in die Ästhetik organisch einzufügen” (Lukács, 1969: 266).

En una carta dirigida a Mörike del 1º de abril de 1838, Vischer le exige a su amigo que abandone su tendencia al cuento maravillo y al “arabesco”, y expone la necesidad de hallar un arte adecuado al presente histórico, en el marco de una crítica al Romanticismo:

Die Romantiker – Tieck, Novalis usf. Sagten: das Ideal ist die Welt, ins Licht des Wunderbaren und Mystischen gerückt. Gegen den gemeinsam prosaischen Weltverlauf machen sich höhere Gesetze, macht sich ein Reich himmlischer Wahrheit in der Form geltend, dass der Komplex der Naturgesetze etc. aufgehoben [...] kurz, sie fassen das Schöne *phantastisch*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Las citas de la correspondencia de los autores se indican con la fecha correspondiente.

Si, de acuerdo con la concepción vischeriana de la estética clásica, la obra de arte representa una totalidad cerrada en sí misma, una obra armónica, el liberalismo de Vischer no le permite, en su contexto, hallar una totalidad a la que subsumir la singularidad de lo individual, que ya no encuentra en lo colectivo una meta, sino una estructura contradictoria, inabordable para la subjetividad. De este modo, en su crítica a los poetas de la “Joven Alemania” se observa una tendencia idealista orientada a dar con una totalidad consumada que no se corresponde con el presente histórico. En la estática contraposición que el filósofo alemán subraya entre la producción artesanal, en la que la subjetividad aún puede reconocer su subjetividad, y la industrial, bajo cuya lógica se ocultan los fundamentos subjetivos que la originan (cf., Lukács, *Ibíd.* 322), la postulación teórica de un arte consumado no puede resultar sino contradictoria. En el discurso que ofreció en ocasión de su nombramiento como profesor de Tübingen, Vischer se pronuncia:

Man weiss auch, dass wir nicht die Wirklichkeit nach abstrakten Massstäben übers Knie brechen wollen, dass wir alles demagogische Wesen hassen, dass wir mit Ruge wegen der Art, wie er ‘die Praxis mit der Idee’ fasst, gebrochen haben, und es unsere Ansicht ist, man müsse in besonnenem Gange die Geister reifen, damit seinerzeit die Frucht der Zukunft von selbst vom Baume falle (Vischer, cit. en Lukács, 1969: 252s.).

La apelación filosófica a un desarrollo orgánico, que Vischer identifica con el proceso natural, en un contexto determinado por la producción industrial, sin embargo, no puede más que retrotraer el idealismo de Vischer a un período anterior al análisis realizado por Hegel acerca de la era del realismo. Y expresa uno de los puntos en los que las perspectivas filosóficas de Vischer se distancian del realismo que define la novela corta de Mörike. La injerencia antes mencionada que los objetos adquieren en la narración ponen de relieve el modo en que la interrelación de los materiales influye en la misma forma, de tal manera que la obra acabada, en su autonomía, no se erige como un continente de significados yuxtapuestos, sino como una nueva cualidad que reconfigura sus componentes. Así se puede ver en la ausencia de una linealidad cronológica como resultado de la superposición de diversas perspectivas. La contradicción que se advierte en las concepciones de Vischer, por el contrario, es resultado del anhelo de una totalidad armoniosa que no se condice con el espíritu liberal propio de una sociedad atomizada. No resulta extraño que, a partir de tal concepción, su crítica dirigida a la realidad desencantada se extienda a una condena del desarrollo moderno *in toto*: “[...] Vom der Buchdruckerkunst kann hier nur Übles ausgesagt werden. Es ist der erste Erfindung, von welcher ganz besonders einleuchtet, in

welch umgekehrtem Verhältnis von einem gewissen Punkte an Kultur und Ästhetik miteinander stehen” (Vischer, cit. en Lukács, 1969: 287).

La misma forma artística le permite a Mörike subsumir las contradicciones sociales a la esfera del arte, sin despojarlas de su realidad histórica. Las intervenciones del narrador, que a menudo detienen la acción narrativa, se presentan a este respecto como un componente que coloca en perspectiva el simbolismo de los acontecimientos narrados. El episodio del naranjo, en el que Benno von Wiese reconoce el punto de partida de la narración y, en este sentido, como un punto de giro de la novela corta (1956: 219) resulta, a este respecto, ejemplar, por cuanto el inicio de la narración, a través del filtro del intertexto bíblico, se presenta como símbolo del inicio de la historia misma. El mismo Mozart lo expresa en la carta que le dirige a la condesa: “Hier sitze ich Unseliger in Ihrem Paradiese, wie weiland Adam, nachdem er den Apfel gekostet. Das Unglück ist geschehen, und ich kann nicht einmal die Schuld auf eine gute Eva schieben” (Mörike, 1967: 581) La intervención del artista es presentada, de este modo, como un factor determinante de la historia, como el punto de quiebre que introduce el tiempo en la imagen estática de una Edad de Oro, en este caso, propia de la tradición cristiana. La experiencia estética posterior surge como un intento de Mozart de expiar su pecado original. Esta referencia bíblica, sin embargo, es nuevamente redireccionada a partir de la intervención del narrador, quien intercala la prehistoria de la eternidad, representada por el árbol alrededor del cual se justifica la imagen de un pretendido paraíso:

Wohl fünfundzwanzig Jahre wuchs das Bäumchen unter ihren Augen allgemach heran und wurde später von Kindern und Enkeln mit äußerster Sorgfalt gepflegt. Es konnte nächst seinem persönlichen Werte zugleich als lebendes Symbol der feingeistigen Reize eines beinahe vergötterten Zeitalters gelten, worin wir heutzutage freilich des wahrhaft Preisenswerten wenig finden können und das schon eine unheilvolle Zukunft in sich trug, deren welterschütternder Eintritt dem Zeitpunkt unserer harmlosen Erzählung bereits nicht ferne mehr lag (Mörike, ibíd.: 596).

De este modo, la referencia a la Revolución Francesa se yuxtapone a la imagen simbólica del inicio de la historia, al mismo tiempo que expone el carácter desfeticizador del arte respecto de “una época casi divinizada” en relación con la *hybris* trágica que se encuentra en su base, y que en el marco de la acción narrativa se traduce en una identificación del artista como *outsider*, tal como manifiesta la exclamación del conde de Schinzberg, quien califica al tal *Moser* como un delincuente o un “tunante” . El episodio puede expresar,



entonces, cómo, lejos de promover la cristalización de formas históricas que han agotado su vigor social, el realismo de Mozart no se deja engañar por la apariencia natural que le ofrece el naranjo en el jardín del conde, aun cuando la melancolía por la memoria involuntaria que se activa al contemplar la naranja le otorgue a su mirada un brillo particular: “él la ve y no la ve”. El naranjo, símbolo de una tradición que intenta renovar fuerzas ya caducas (el hecho de que el árbol comience a marchitar en primavera remite una vez más a su carácter artificial) expresa la puesta en práctica de “un método particular y hasta misterioso” que contradice un desarrollo natural: “In Betracht, daß irgendeine besondere Ursache seines Verkommens durchaus nicht zu entdecken war und keinerlei Mittel anschlug, gab ihn der Gärtner bald verloren, obwohl er seiner natürlichen Ordnung nach leicht zwei- und dreimal älter werden konnte” (ibíd.: 596). Así, el realismo que se desprende de una melancolía que destruye la artificialidad del paraíso se advierte en el modo en que el artista acelera los tiempos de construcciones históricas que devienen en imágenes míticas.

Si la reproducción inmediata de la vida cotidiana restringe las potencialidades inherentes del arte, en la medida en que reduce su función a la de reflejo de las condiciones sociales existentes, dando lugar a un ‘realismo prosaico’, el Realismo Poético, por su parte, procura reconfigurar los elementos susceptibles de tratamiento artístico que, aun velados por la apariencia, estructuran la vida real: “Er umfängt das ganze reiche Leben, das Grösste wie das Kleinste [...] Denn alles das ist wirklich. Der Realismus will nicht die blosse Sinnenwelt [...]; er will [...] das Wahre (Ort, 2007: 19). En palabras de Theodor Fontane:

Er umfängt das ganze reiche Leben, das Grösste wie das Kleinste: den Columbus, der der Welt eine neue zum Geschenk machte, und das Wasserthierchen, dessen Weltall der Tropfen ist; den höchsten Gedanken, die tiefste Empfindung zieht er in sein Bereich, und die Grübeleien eines Goethe wie Lust und Leid eines Gretchen sind sein Stoff. Denn Alles das ist wirklich. Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das blos Handgreifliche, aber er will das Wahre (Fontane, 1963:15s.).

La recusación de la reproducción exclusiva del mundo sensible, así como la tendencia hacia “lo verdadero” que Fontane reconoce como fundamento del Realismo Poético, no implica la postulación de un arte que deje de lado el mundo real en aras de una verdad ideal, estática; más bien, se trataría de no desatender aquellos aspectos que, aunque latentes o en estado embrionario, afectan el desarrollo concreto del mundo sensible, pues todo eso es *real*. Julian Schmidt afirma: “[...] indem er [der Dichter] das wesentliche [...], das

Bedeutende, das Notwendige festhält [...], [gibt er] statt des Zufälligen des Gesetz, statt der Wirklichkeit die Wahrheit, aber – denn er ist ja Dichter, nicht Philosoph – das Gesetz in der Form des Zufälligen, die Wahrheit im Kleide der Wirklichkeit” (cit. en Ort, 2007: 20). Más allá del sesgo idealista que se advierte en la distinción entre realidad y verdad, en la base del Realismo Poético también se percibe el intento de evitar una restricción en el plano de la representación, como por ampliar el campo de la realidad representable. De esta manera, lejos de promover un arte disociado de la realidad histórica, la transfiguración (*Verklärung*) de la realidad que opera el arte permite la manifestación de diversas alternativas que, aun cuando surjan del proceso histórico precedente, se oponen a la perpetuación del *statu quo*. Pero la representación que surge de esta concepción de la realidad no se proyecta como un motor impulsor independiente de la forma artística. No se trata de configurar, en el ámbito del arte, perspectivas utópicas que surgen de la comprensión del proceso histórico, sino de representar la pugna social en su dinamismo, de tal modo que resulte perceptible la postulación de una alternativa. De este modo, Gottfried Keller y Theodor Storm configuran, no solo una contraimagen de la sociedad contemporánea en la representación de la vida social de las pequeñas comunidades periféricas, sino también la presencia utópica, por débil y periférica que sea, de una alternativa social. En el episodio del naranjo se advierte un proceso similar, por cuanto en el recuerdo evocado, que recorta al objeto de la intuición de la cadena causal a la que se lo destinaba, concuerdan sujeto y objeto en un nivel que irrumpe el orden, en el fondo apariencial, de la construcción social que representa el jardín. Solo a partir de la contemplación del naranjo logra Mozart acceder a la escena faltante del primer acto de la obra que lo ocupaba, cuya composición conlleva un desvío respecto de la finalidad que le habían adjudicado en el castillo. En este punto se puede advertir el modo en que la violencia que Mozart produce al naranjo no redunde en una intervención subjetivista en la composición; por el contrario, el principio compositivo de Mozart se construye a partir de la lógica interna de los materiales, tal como se deja ver en la posterior explicación del mismo autor: “Weil man nun im geringsten nichts erzwingen soll, und weil dergleichen Kleinigkeiten sich oft gelegentlich von selber machen, ging ich darüber weg [...].” (Mörike, 1967: 592) La imagen que la contemplación del naranjo despierta en Mozart, las naranjas que los jóvenes se arrojan en su juego amoroso, también refuerza el modo en que es

superada la linealidad temporal y la causalidad, introduciendo otra legalidad; Mozart afirma que “era como si se precipitasen por sí mismas, por una fuerza de atracción, hacia los dedos abiertos” (ibíd.: 111), llamando la atención acerca del modo en que el objeto se ofrece, cargado de sentido, al artista.

El hecho de que el programa del Realismo Poético se restrinja al ámbito literario ya es un indicador de la centralidad que la autonomía de la obra tiene respecto del contexto histórico. Si el programa del *Vormärz* se confundía, de acuerdo con su propias cualidades, con un programa político, en la medida en que la literatura era concebida como una herramienta que promovía el progreso social, y si no es posible hallar un programa semejante en el *Biedermeier*, las reflexiones del Realismo Poético se limitan a la esfera del arte en un contexto dominado por el pesimismo cultural de sus representantes. En efecto, tal como lo anuncia Braungart, en relación con el pesimismo histórico de Schopenhauer, que niega toda idea de progreso, en la narración no se configuran sensiblemente construcciones abstractas: “Wie das distanzierende Urteil des Erzählers über die “Reize” des Ancien Régime zeigt, gilt diese Welt nicht als positives Modell. Geschichte wird weder entschieden als Verlust eines idealen Zustandes noch als Prozess der Höherentwicklung interpretiert” (Braungart, 1997: 139). La comprensión del proceso histórico que se desprende de la obra la acerca al programa del Realismo Poético, cuyos representantes, aun cuando dirijan sus simpatías hacia las comunidades periféricas, exponen una clara conciencia del carácter inevitable de su disolución histórica. El realismo de la obra, de acuerdo con esta perspectiva, se nutre de una apariencia trascendental, propia de lo sublime, en vista del carácter transitorio que reconoce en las formas históricas; tal es el caso de la representación de los fragmentos del Don Giovanni en el íntimo círculo social del castillo:

Was jetzt in der Gesellschaft geschieht, hat mit Gesellschaft nichts mehr zu tun. Die heitere und helle Welt der Novelle wird mit solcher Musik gesprengt, weil das erhabene Schöne über alle irdischen Grenzen hinausreicht und das Übersinnliche und Unendliche hindeutet (Wiese, 1962: 232).

Así lo aprecia el mismo narrador: “Diese lauterste Schönheit, Fülle und Tiefe befremdete gemeinhin gegenüber der bisher beliebten, leicht faßlichen Kost” (Mörike, 1967: 572).

Pero si el arte no halla en la sociedad moderna un campo de acción efectivo, puede realizar su potencial utópico precisamente allí cuando el fin de los tiempos se avecina. La forma propia de la novela corta alude, a través de una autorreferencia simbólica, a la permanencia

del arte. El entrecruzamiento de perspectivas sobre el que se estructura la narración adquiere, a partir de la experiencia estética, una intensidad impensada, según se muestra en el canto de Eugenia, en la ejecución de *Don Giovanni*, en los relatos intercalados, o en el carácter selectivo del narrador. El arte, así, es representado como una excepción que excede la linealidad histórica y la experiencia cotidiana. La conjunción de elementos ingenuos, como los que se postulan en las referencias al arte griego y la ejecución de un arte sentimental, representado por el pasaje en el que se condena a *Don Giovanni*, permiten una peculiar experiencia colectiva que posee su centro de gravedad en un arte que porta el germen de su propia fugacidad. La afirmación del narrador: “In einer Stimmung wie die ihrige wird der natürlichste Zufall leicht zum Orakel” (Mörike, 1967: 621), referida a la melancolía de Eugenia, podría atribuirse al coche que le ofrecen a Mozart como promesa de un retorno: el retorno de Mozart no es posible, la permanencia del castillo del conde von Schinzberg, tampoco.



## Capítulo III

### Gottfried Keller. La crítica de la sociedad moderna a través del ideal del artista burgués

#### 1. La búsqueda de una estética propia: evaluación del Romanticismo y compromiso literario

El tratamiento de la problemática del artista en la obra de Gottfried Keller, así como la reflexión acerca del valor intrínseco y la función social del arte, trascienden el ámbito artístico dentro de su misma obra narrativa. El rebasamiento del ámbito estético que su obra configura, por otro lado, se presenta como un rasgo distintivo de su producción literaria. La presencia de novelas cortas de artista en ciclos narrativos (*Das Tanzlegendchen* en *Sieben Legenden*, *Die missbrauchten Liebesbriefe* en el segundo volumen de *Die Leute von Seldwyla*, el mismo el marco narrativo de *Züricher Novellen* o la novela corta que abre el ciclo, *Hadlaub*), la referencia a aspectos vinculados con la función del arte en novelas cortas que no se centran en la figura del artista o en problemas referidos al ámbito del arte (tales como *Pankraz der Schmoller* y *Romeo und Julia auf dem Dorfe*), y la referencia a episodios vinculados al problema de la vocación artística en el marco de su novela de formación (tal como se observa en las dos versiones de *Der grüne Heinrich*), son expresiones que atestiguan una tendencia a relativizar la autonomía estética. La puesta en perspectiva de la esfera estética que se lleva a cabo en su obra, no obstante, propicia el trazado de los límites de la autonomía de la obra de arte. Esta relación, en la cual una esfera particular se subsume a una totalidad, encuentra en su propia obra una constatación formal: “[s]o wie Keller seine Novellen immer im Rahmen von raffiniert ausbalancierten Zyklen konzipierte, komponierte er auch sein ganzes Prosaschaffen als ein durchdachtes Gesamtwerk, in dem jedes einzelne Werk mit einem je etwas anderen Abstand zur ‘Realität’ seinen eigenen Platz hat [...]” (Müller, 2007: 88). La superación que se configura en las obras mismas, no obstante, se encuentra condicionada por la conciencia acerca del modo en el que el desarrollo histórico afecta la configuración literaria. La vinculación que Keller reconoce entre las formas artísticas y el desarrollo histórico se observa ya en sus ensayos tempranos, donde procura elaborar una concepción estética adecuada a los

acontecimientos históricos contemporáneos en los que reconoce el umbral de una época: “Die veränderten gesellschaftlichen, kulturellen Verhältnisse bedingten viele Kunstregeln und Motive, die dem Lebens- und Denkkreis der Klassiker fremd gewesen waren, und schlossen andere, in diesem Horizont gedeihende, aus” (Preisendanz, 1969: 447).

La búsqueda de una estética propia supone una revisión histórica de los principios estéticos propios de una tradición literaria ya superada. Dominik Müller ha llamado la atención acerca del modo en que la crítica, sobre todo literaria, se encuentra vinculada, en Keller, a la conformación de una estética: “Seine publizistische Arbeit konzentrierte sich ganz auf die Literaturkritik, die ihm die Gelegenheit bot, seine eigene Schreibearbeit zu reflektieren [...]” (Müller, 1996: 761). Prueba de ello son los tempranos ensayos dedicados a Ludwig Börne, Arnold Ruge y Jeremias Gotthelf, y la evaluación de la tradición romántica que se lleva a cabo en “Die Romantik und die Gegenwart” (1849). En este último, Keller destaca las relaciones históricas que, tras el fin del “período artístico”, se establecen entre las condiciones sociales y la configuración literaria. En ese sentido, y bajo la impresión de los intentos revolucionarios de 1848, así como de las diversas manifestaciones literarias de los representantes del liberalismo radical republicano, Keller intenta articular las posibilidades de la representación artística con las tendencias políticas de una época para la cual “die Romantik ist etwas Vergangenes. Die Gegenwart gehört [...] der Revolution, die das Gesicht Europas verändert hat” (ibíd.: 1135). La superación de las tendencias románticas implica en el joven Keller el reconocimiento de un posible vínculo entre arte y vida social. El presente histórico, interpretado como un espacio de realizaciones latentes (“Gegenwärtig aber ringt alle Welt nach einen neuen Sein und nach einem neuen Gewande”; Keller, 1996: 691), se devana entre tendencias reaccionarias (que “desde arriba”, promueven un retorno a períodos ya superados), los impulsos progresistas, a partir de los cuales, y con la mirada puesta en un futuro promisorio, intentan alcanzar una nueva vida “desde abajo” (“von unten herauf will man vorwärts”), o de las tendencias conservadoras propias de una burguesía anémica: “Bloss eine Blutlose Bourgeoisie möchte bleiben, wo und wie wir sind [...]” (ibíd.). En este cuadro histórico, la interpretación de Keller intenta articular las posibilidades de la representación literaria con las condiciones sociales y las potencialidades políticas que él advierte en los acontecimientos históricos:

Die Junitage zu Paris, der ungarische Krieg, Wien, Dresden, und vielleicht auch Venedig und Rom, werden unerschöpfliche Quellen für poetische Produzenten aller Art sein. Eine

neue Ballade sowohl, wie das Drama, der historische Roman, die Novelle werden ihre Rechnung dabei finden. Dass man sie aber auch unmittelbar am Leben selbst findet, habe ich nun in der badischen Revolution gesehen (ibíd.: 691).

El reconocimiento de los nuevos materiales que, en función del nuevo marco histórico, se ofrecen a la mirada de los artistas expresa otro aspecto central de la pesquisa estética a la que se entrega el joven Keller. La adecuada relación entre sujeto poético y paisaje se establece como condición de una obra de arte para la cual los aspectos históricos y los estrictamente estéticos se encuentran intrínsecamente vinculados. Este aspecto ya se podía advertir en su ensayo “Arnold Ruge” (1847), en el que Keller, por un lado, comparte la crítica de Ruge “gegen Leo, Görres, die preussische Dunkelzeit und abscheuliche offizielle Romantik” (ibíd.: 53), es decir, figuras y representaciones de un Romanticismo caduco que se opone de plano al liberalismo radical de las tendencias republicanas a las que adhiere. Por otro, no puede suscribir a una crítica que condene el Romanticismo como una unidad indiferenciada; a través de la distancia que mantiene respecto de la condena en bloque que el editor de los *Deutsch-Französischen Jahrbücher* dirige al Romanticismo, intenta rescatar su función histórica, en la que incluye el reconocimiento de los aspectos artísticos y productivos (cf. Keller, 1996: 51).

En su ensayo “Ludwig Börne” (1848) Keller continúa esta línea interpretativa. En el reconocimiento de la obra crítica del autor de *Briefe aus Paris* se evidencia la unidad que conforman en Keller la producción literaria y la crítica, en el contexto de la renovación literaria que los acontecimientos políticos promueven. Como señala Müller: “Keller, der als politischer Lyriker und Publizist des Liberalismus zum Anhänger dieser 48er Revolution prädestiniert ist, bekundet mit seiner Börne-Rezension einem Vorkämpfer dieses Ereignisses seine Reverenz” (Müller, 1996: 742). La valorización de la obra y figura de Börne, desde la perspectiva de Keller, se centra en el intento de establecer un puente entre las culturas francesa y alemana, esto es, la íntima relación que conforman los polos patriotismo y cosmopolitismo, tarea a la que el mismo Keller se encuentra abocado. También en su ensayo “Ludwig Börne” Keller procura hallar una síntesis que resuelva las contradicciones culturales y políticas que afectan el ámbito literario. Así, en su comentario acerca del ensayo de Börne “Béranger und Uhland” (1836), Keller advierte que el análisis comparativo de los poetas francés y alemán que Börne lleva a cabo no se dirige a una lectura de las obras, como a la del contexto político en el que ellas se desarrollan; más



específicamente, a una oposición de los ámbitos de la vida pública alemana y la francesa.

El mismo Börne destaca este aspecto en su ensayo:

Le noble et excellent poète Uhland étant aussi populaire en Allemagne que Béranger l'est en France, la comparaison de ces poètes nationaux devra faire ressortir la différence entre l'esprit public, le caractère et l'état social de la nation allemande, et celui de la nation française (Börne, 1862: 317).

La referencia al desarrollo de la opinión pública en uno y otro país condiciona la interpretación de la obra de ambos poetas de tal manera que, de acuerdo con Keller, la estimación de las obras se hallaría determinada, por un lado, por la situación política de cada nación, y por otro, por la perspectiva política que la obra ofrezca (“[...] la littérature est l'expression du temps passé, ou du temps futur, c'est-à-dire de l'opinion publique d'autrefois, ou de celle de l'avenir, mais elle n'exprime jamais l'esprit public contemporain”; *ibíd.*: 314). La cita con la que Keller introduce la perspectiva que rige la lectura de Börne pone de relieve el modo en que el plano político prevalece sobre la cualidad literaria, así como la perspectiva teórica, sobre la configuración artística; o la esperanza abstracta, sobre la representación poética:

Béranger singt wie eine Lerche, welche die ersten Sonnenstrahlen begrüßend die Menschen mit ihren muntern Tönen erweckt und sie zu Arbeit, Kampf und Vergnügen ruft. Uhland singt wie eine Nachtigall im Schatten der Gebüsche, die uns zur Ruhe und zu Träumen ladet: eine süße Mattigkeit umfängt unsere Sinne, und wir möchten schlummern, ewig schlummern. Bérangers Lieder erwecken, Uhlands Lieder schläfern ein (cit. en Keller, 1996: 45).

Con su defensa de la obra de Uhland, detrás del cual se halla la figura de Heine como cotrapolo del modelo de escritor comprometido que encarna Börne, Keller intenta evitar que la lectura política eclipse los valores estéticos de la obra, como se ha advertido en la crítica a la lectura del Romanticismo hecha por Ruge. Aun en la imagen idealizada de la Edad Media (que, desde la perspectiva de Börne, pareciera dejar de lado un presente histórico apremiante), en Keller prevalece la percepción de la obra de arte, es decir, la expresión histórica de un artista, por sobre el posicionamiento político de un burgués comprometido (cf. Keller, 1996: 44). En este sentido se puede leer el intento de Keller por tender un puente, tal como el que Börne establece entre las culturas alemana y francesa, entre los modelos de artista que representan el mismo Börne y Heinrich Heine. Tal como sostiene Börne, “[l]es hommes de Béranger sont pleins d'allégresse et d'espérance, ce sont des Titans qui escaladent le ciel en poussant des cris de joie”, mientras que “[l]es hommes

d'Uhland sont pleins de tristesse et de désespoir, ce sont des anges tombés que leurent le paradis perdu" (Börne, 1862: 315). Keller relativiza la motivación de la obra literaria, a fin de alcanzar una comprensión global de la praxis artística. Así, en relación con la poética Heine, ante quien mantiene una respetuosa distancia, Keller acentúa la síntesis de aquellos aspectos que se refieren a la motivación e impulso de la obra y de los efectos que la obra produce en el plano de la recepción. En la melancolía de un autor como Heinrich Heine, Keller identifica esta síntesis: "[...] es ist sein eigenes Unglück zu haben, wir Anderen ziehen den Nutzen und die Freude davon" (cit. en Müller, 1996: 743).

Sin embargo, la disposición de Keller de rescatar los elementos propiamente artísticos de las obras no contradice el cuño político de su concepción literaria temprana.<sup>1</sup> En la serie de reseñas dedicadas a la obra de Jeremias Gotthelf, Keller prosigue en su búsqueda de una estética propia a través de una evaluación de la tradición literaria. El abordaje de la obra de Gotthelf expresa una confrontación con su propia concepción literaria. Como dice Kaiser:

In Gotthelf sieht Keller einen Antipoden. Der Liberale setzt sich ausdrücklich vom Konservativen, der Feuerbachianer vom orthodoxen Christen ab, unausdrücklich aber beherrscht ein Gegensatz der poetischen Positionen die Erörterung, der mit Gotthelfs religiöser Haltung zusammenhängt: ihm ist die Welt als Schöpfung Gottes erklärt: alles in ihr ist eindeutig geortet. Keller, der moderne Autor, der sich der Dialektik der Kulturbewegung anvertraut, erblickt in Gotthelf nahezu einen Klassiker (Kaiser, 1981: 566).

Las divergencias entre las concepciones literarias respecto de la obra de Gotthelf, no obstante, no le impiden a Keller reconocer aspectos positivos de su narrativa; sobre todo los vinculados al método configurador, condicionado por la finalidad formativa con la que la obra es proyectada. Frente a unilateralidad propia de los representantes liberales de la literatura comprometida, Keller halla en la obra de Gotthelf un modelo literario fundado en la pertenencia a un territorio concreto, a una comunidad reconocible,<sup>2</sup> a partir de la cual los valores comunitarios de un pasado idealizado transmiten su validez a un pasado amenazado. En palabras de Müller:

---

<sup>1</sup> "Der junge Keller erlebte diesen Prozess im jungdeutschen bekenntnis zu einer 'littérature engagée' [...]" (Preisendanz, 1969: 446).

<sup>2</sup> Raymond Williams ha desarrollado las estrategias a partir de las cuales la configuración de una comunidad que resulta reconocible para el lector, difiere de la comunidad realmente existente, con lo cual la representación se carga de un potencial prescriptivo respecto de su propio presente: "A valuing society, the common condition of a knowable community, belongs ideally in the past. It can be recreated there for a widely ranging moral action. But the real step that been taken is withdrawal from any full response to an existing society. Value is in the past, as a general retrospective condition [...]" (Williams, 1975: 180)

Gotthelf fasziniert ihn als ein Volkschriftsteller, der sein Publikum nicht in eine ferne Abenteuerwelt entführe, sondern dem Volk vom Volk erzähle. Literatur wäre in dieser Form – das ist eine Lieblingsvorstellung Kellers – eine Art Selbstgespräch des Volkes, dessen Auseinandersetzung mit sich selbst und damit eine eminent demokratische Einrichtung (Müller, 1996: 764s.).

También aquí la crítica de Keller procura extraer, a partir de la lectura de autores contemporáneos, un método configurador propio.<sup>3</sup> Sin embargo, en Gotthelf, Keller cree encontrar una obra cuyo método difiere de las perspectivas críticas de Ruge o Börne. En la narrativa de Gotthelf ya no se trata de esgrimir premisas teóricas desde un pedestal crítico; o de consideraciones que, desde la idealización de un porvenir, subordinan el presente histórico a las propias representaciones subjetivas. En la obra de Gotthelf, Keller da con una literatura que, partiendo del terreno de la comunidad a la que pertenece, sirve a la misma comunidad, en cuya estructura reconoce su propia finalidad. Así, en la referencia al monólogo que, por medio de la producción literaria, el pueblo mantiene consigo mismo, Keller reconoce un modelo a partir del cual la obra se entrelaza con una posición política concreta. A través de las múltiples mediaciones por medio de las cuales se revaloriza la vida social de la comunidad en un sentido democrático, la perspectiva política cobra una relevancia que no supone una disociación del ámbito literario, aun cuando en términos ideológicos la posición de Keller no coincide con los presupuestos de Gotthelf. Así como en la lectura de la obra de Ruge y Börne el reconocimiento de los impulsos políticos no relega, desde la perspectiva de Keller, los aspectos propiamente artísticos, en la interpretación de la obra de Gotthelf se advierte el modo en que la incidencia de la praxis política cobra una centralidad con la cual se relativiza el conservadurismo religioso característico de las obras de Gotthelf. De este modo, las lecturas de Keller, al atenerse a la cualidad épica de las narraciones, parecieran mantenerse distantes tanto del compromiso abstracto expuesto por los representantes liberales, como del componente religioso característico del conservadurismo liberal que reconoce en el realismo de Gotthelf:

Keller kritisiert, den programmatischen Realisten herauskehrend, an Gotthelf zwar die Formlosigkeit seiner Bücher und, den überzeugten Liberalen herauskehrend, dessen militanten Konservadurismus, lobt ihn dann aber doch als “das grösste epische Talent [...]” (ibíd.: 93).

---

<sup>3</sup> “[...] der Rezensent, der sich ausführlich über Gotthelfs Romane ausliess, war ja mit einem eigenen grossen Romanprojekt beschäftigt” (Müller, 1996a: 761).

En la dialéctica a partir de la cual artista y pueblo alcanzan su compleja unidad, se expresa, no obstante, una concepción de la autonomía artística que excede las intenciones del autor. En su ensayo “Jeremias Gotthelf. Zeitgeist und Berner Geist” (1852), Keller interpreta las declaraciones teóricas de Gotthelf referidas a la praxis literaria a contrapelo de la propia obra narrativa de su autor:

Er sagt in der Vorrede zu seinem «Zeitgeist und Berner Geist», Freunde hätten ihm geraten die Politik endlich beiseitezulassen; er aber setze diesem Rate schnurstracks entgegen hiermit ein neues Buch in die Welt welches von Politik strotze. Darin hat er als Bürger wie als Schriftsteller usw. durchaus Recht, denn heute ist alles Politik und hängt mit ihr zusammen von dem Leder an unserer Schuhsohle bis zum obersten Ziegel am Dache, und der Rauch der aus dem Schornsteine steigt ist Politik und hängt in verhänglichen Wolken über Hütten und Palästen, treibt hin und her über Städten und Dörfern (Keller, 1996: 99s.).

La conjunción de las figuras del ciudadano y el escritor que la obra de Gotthelf realiza da cuenta del ideal que el propio Keller gesta: la posibilidad de que el artista encuentre, en el marco de la sociedad burguesa, un campo de acción para el desarrollo de una obra que no pierda su vínculo con la comunidad. Así, en el ideario de Keller se forja una concepción literaria en la que el carácter sensible de la praxis artística se articula con un compromiso político orientado a la vida social concreta. Desde la relación crítica que Keller mantiene ante las premisas tradicionalistas de Gotthelf y los postulados progresistas de Börne y Ruge, quienes ven en la literatura una herramienta destinada a la transformación social, se pueden observar los contornos de su propia estética. De acuerdo con esta tendencia, Keller traslada la identificación de lo poético con el impulso revolucionario propuesto por Ruge<sup>4</sup> al vínculo que toda obra de arte mantiene con el ámbito político, tal como se advierte en su crítica a Gotthelf, y a los críticos del carácter popular que distingue al Romanticismo: “Wie deutsch eigentlich nichts anderes heisst als Volkstümlich, so sollte auch poetisch zugleich mit inbegriffen sein, weil das Volk, sobald es Luft bekommt, sogleich poetisch, d.h. es selbst wird” (Keller, 1996: 692). A partir de esta conjunción de elementos tradicionalistas e innovadores se puede comprender la versión del Realismo Poético de Keller: “In Sinne des poetischen Realismus besteht Keller einerseits auf einer Kunst, die den zeitgenössische Gegebenheiten entspricht der ‘Dialektik der Kulturbewegung’ Rechnung trägt, andererseits verteidigt er die ‘Reichsmittelbarkeit der Poesie’” (Swales, 1990: 270s.). El

---

<sup>4</sup> “Revolutionär, heisst das nicht poetisch, *novarum rerum studiosus*, schöpferisch?... Jede neue Poesie, ist sie nicht der Umsturz eine alten und veralteten Geisteswelt?” (Ruge, cit. en Wellek, 1991: 439).

posicionamiento a favor de un arte que se corresponda con los acontecimientos contemporáneos no deja de lado la exigencia de alcanzar una obra en la que los aspectos formales queden subordinados a los postulados políticos. Así, se observa un doble movimiento en las consideraciones literarias de Keller: por un lado, su tendencia por evitar los juicios teóricos unilaterales lo lleva a distinguir, en la lectura crítica, aquellos aspectos que reducen la complejidad de la obra a un único parámetro; por otro, en su propia crítica se reconoce el intento de hallar el punto en el que confluyen los ámbitos político y estético, es decir, el núcleo social que resulta constitutivo de la calidad estética de la obra literaria. En el transcurso de esta búsqueda, en la que los intereses estéticos se articulan con las posiciones ideológicas, la obra de Keller adquiere sus contornos específicos.

### **1.1 Materialismo y Realismo Poético: la presencia de Feuerbach en el tratamiento de la figura del artista**

El hecho de que gran parte de la obra de Keller haya sido proyectada fuera de la patria chica (*Heimat*) que representa su Zúrich natal, y que se haya entregado, sin una definición concreta, a una multiplicidad de facetas artísticas en las que se yuxtaponen la lírica, la pintura paisajística, la narrativa y el drama, también resulta significativo en relación con su búsqueda de una estética propia, y anticipa el tratamiento literario del estatus del artista moderno que desplegará a lo largo de su obra. En sus estadias en Múnich, en Heidelberg y en Berlín, Keller desarrolla su vocación lírica (influido sobre todo por Herwegh), la tendencia hacia la pintura de paisajes, proyectos de dramas (que quedarán inconclusos) y esbozos de su obra narrativa posterior: *Der grüne Heinrich*, el primer volumen de *Die Leute von Seldwyla*, el ciclo *Die Galatea*, que daría lugar a las *Sieben Legenden*, y las *Züricher Novellen*.

La indeterminación en torno a la canalización concreta de la vocación artística da la impresión de corresponderse con el itinerario que lleva a Keller a las distintas ciudades en las que procura desarrollar su formación, como si la búsqueda estética implicara un alejamiento de la patria chica. La relación crítica que Keller mantiene con las tendencias literarias contemporáneas expresa una dinámica semejante, en la que el tratamiento crítico conlleva una búsqueda de un ámbito propio. En efecto, la distancia que Keller mantiene

tanto de los Jóvenes Hegelianos de izquierda como de los representantes de las tendencias que, más vinculadas con el espíritu del *Biedermeier*, ostentan rasgos cercanos al provincialismo conservador de Gotthelf o Auerbach, no redundan en un aislamiento ante el contexto literario y social que rodea a Keller; por el contrario, evidencia la relación que mantiene con tendencias literarias contrapuestas.<sup>5</sup>

De hecho, el contacto que mantiene, en su estadía en Heidelberg (1848-9), con la filosofía de Ludwig Feuerbach repercute de un modo fructífero en la proyección literaria. El materialismo antropológico de Feuerbach le ofrecía a Keller la posibilidad de concebir un realismo en el que las ilusiones subjetivistas resultan desarticuladas como meras proyecciones. La dicotomía establecida entre un realismo de cuño conservador, en el que la idealización del pasado se erige como fundamento del realismo propio de la configuración de los detalles, y el idealismo oculto detrás de la aparente atención a la realidad concreta, halla una resolución condensada en la crítica de la religión llevada a cabo por el autor de *Das Wesen des Christentum* (1841). El camino emprendido por Feuerbach a través de la crítica de la religión representa para Keller un primer paso hacia el develamiento histórico e ideológico de la falsa conciencia, no sólo en cuanto a la consideración del carácter humano de la esencia objetivada que representa la religión como objeto de análisis;<sup>6</sup> también respecto de la crítica a la concepción del progreso que se desprende de la sucesión histórica de las religiones:

Aber jede bestimmte Religion, die ihre altern Schwestern als Götzendiennerinnen bezeichnet, nimmt *sich selbst* – und zwar notwendig, sonst wäre sie nicht mehr Religion – von dem Schicksal, dem allgemeinen Wesen der Religion aus; sie schiebt nur auf die *andern* Religionen, was doch – wenn anders Schuld – die Schuld der Religion überhaupt ist. Weil sie einen *andern* Gegenstand, einen *andern* Inhalt hat, weil sie über den Inhalt der frühern sich erhoben, wähnt sie sich erhaben über die notwendigen und ewigen Gesetze, die das Wesen der Religion begründen, wähnt sie, daß ihr Gegenstand, ihr Inhalt ein übermenschlicher sei. Aber dafür durchschaut das ihr selbst verborgne Wesen der Religion der Denker, dem die Religion *Gegenstand* ist, was sich selbst die Religion nicht sein kann (Feuerbach, 1956: 52).

---

<sup>5</sup> “A cette image d’un Gottfried Keller foncièrement idéaliste, bien qu’il ne sache pas toujours résister à des entraînements matérialistes heureusement passagers et peu importants, correspond celle d’un Gottfried Keller foncièrement matérialiste certes, mais qui demeure captif de son environnement bourgeois” (Arvon, 1966: 368).

<sup>6</sup> “Der Gegenstand des Menschen ist nichts andres als sein *gegenständliches Wesen* selbst. Wie der Mensch denkt, wie er gesinnt ist, so ist sein Gott: soviel Wert der Mensch hat, soviel Wert und nicht mehr hat sein Gott” (Feuerbach, 1956: 51).

La dearticulación de las disputas entre las religiones, realizada a partir de la constatación de la alienación que se expresa en el cristianismo (como religión en la que se resuelven las contradicciones de “sus hermanas mayores”), pone el acento en el núcleo de las religiones, desde el cual lo “sobrehumano” se revela como negación del real sustento ideológico. En el develamiento de las objetivaciones cristalizadas bajo la forma del pensamiento religioso, que en Feuerbach se lleva a cabo en el plano especulativo (ya que “el pensador” es quien, a través de la indagación de la esencia de la religión, logra reconocer el fundamento humano sobre el que se constituye), se manifiesta una alternativa frente a la sucesión de las distintas religiones: la superación de la misma religión:

Die Religion ist das *kindliche Wesen* der Menschheit; aber das Kind sieht sein Wesen, den Menschen außer sich – als Kind ist der Mensch sich als ein anderer Mensch Gegenstand. Der geschichtliche Fortgang in den Religionen besteht deswegen darin, daß das, was der frühern Religion für etwas Objektives galt, jetzt als etwas Subjektives, d.h. was *als Gott* angeschaut und angebetet wurde, jetzt als etwas *Menschliches* erkannt wird (Feuerbach, 1956: 52).

El propio desarrollo humano es el que motiva la desarticulación de la esencia de la religión. El componente ilustrado contenido en la apelación a la mayoría de edad de la humanidad, por medio de la cual el ser humano se desliga de los preceptos religiosos y se comprende a sí mismo como núcleo de sus propias objetivaciones (aunque reducido a la crítica antropológica de la religión), barre con las contradicciones teóricas que habían motivado la radicalización de los Jóvenes Hegelianos.<sup>7</sup> La gran repercusión que la obra ejerce sobre sus contemporáneos también hallará un eco en la narrativa de Keller. En su ensayo “Gottfried Keller” (1939), György Lukács destaca cómo la equidistancia que Keller mantiene ante tendencias antagónicas favorece la producción de una obra que se nutre de las corrientes más progresistas de su época, sin por ello verse absorbido por sus presupuestos ideológicos:

So wie dieser das Ende der klassischen deutschen Philosophie bedeutet, so stellt Kellers Schaffen das Ende der klassischen deutsche Literatur dar. Diese Parallele beschränkt sich nicht auf oberflächliche Züge. Denn wie der Materialismus Feuerbachs zugleich Weiterführung und Auflösung der klassischen deutschen Idealismus bedeutet, so ist

---

<sup>7</sup> En su análisis retrospectivo de la posición histórica de la filosofía de Feuerbach, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* (1888), Engels refiere al impacto que produjo la publicación de *Das Wesen des Christentums* (1841): “Da kam Feuerbachs ‘Wesen des Christentums’. Mit einem Schlag zerstäubte es den Widerspruch, indem es den Materialismus ohne Umschweife wieder auf den Thron erhob. Die Natur existiert unabhängig von aller Philosophie; sie ist die Grundlage, auf der wir Menschen, selbst Naturprodukte, erwachsen sind; außer der Natur und den Menschen existiert nichts, und die höhern Wesen, die unsere religiöse Phantasie erschuf, sind nur die phantastische Rückspiegelung unseres eignen Wesens [...] Die Begeisterung war allgemein: Wir waren alle momentan Feuerbachianer” (Marx; Engels, 1956: 272).

Kellers Realismus zugleich die Erfüllung und die Auflösung der klassischen literarischen Überlieferungen Deutschlands [...] (Lukács, 1951: 164).

El paralelismo que Lukács traza entre los desarrollos filosóficos y literarios debería relativizarse. Si bien la filosofía de Feuerbach representa en la obra de Keller una influencia determinante,<sup>8</sup> el fin de la filosofía clásica alemana, que se consuma con el materialismo de Feuerbach, no constituye un punto de inicio en la filosofía materialista de Feuerbach; en Keller, sin embargo, el contacto con Feuerbach es visto como un punto de viraje en su búsqueda estética y ética. Feuerbach es, en este sentido, un punto de partida en la obra de Keller, en la que, si bien se registra la conciencia del fin del período artístico, también se percibe la consolidación de presupuestos teóricos propios del Realismo Poético burgués.<sup>9</sup> La distancia que, paulatinamente, toma ante el radicalismo político de las obras de Börne, Herwegh o Ruge (desde el cual se intensifica la escisión entre los impulsos subjetivos y las objetivaciones ideológicas, y que se traducía en la lírica de Keller en una disociación insuperable entre la contemplación subjetiva y el mundo objetivo),<sup>10</sup> cede terreno ante la interpretación realista de las condiciones materiales en las cuales se desarrolla la vida social burguesa bajo la producción social capitalista. Así, a partir de Feuerbach, Keller se halla en un punto de viraje que, por un lado, refiere a un período histórico superado; por otro, dirige su mirada hacia una estética propia, hacia un nuevo método de configuración realista:

In dieser Heidelberger Zeit dürften Keller insbesondere zwei Fragen zu einem ‘Abschluss’ gedrängt haben: Soll die Literatur als Beruf an die Stelle der Malerei treten? Und: Soll

---

<sup>8</sup> “La estancia en Heidelberg supuso para Keller un cambio radical en su vida y en sus concepciones respecto del arte, la literatura y, sobre todo, la religión [...] [L]as concepciones de Feuerbach sobre la vida y la muerte favorecieron también un cambio en su pensamiento, hasta el punto de propiciar un abandono absoluto de las ideas románticas, dando paso a una nueva visión del mundo de corte realista. En este sentido, decidió también abandonar la lírica y retomar el proyecto de aquella novela que en su día había ideado” (Hernández, 2007: 99).

<sup>9</sup> Arvon, en su ensayo “Gottfried Keller et Ludwig Feuerbach” (1966) distingue los límites que la influencia de Feuerbach ha trazado en la concepción literaria de Keller: “Disciple de Feuerbach, il n’a pu se défaire d’une tendance que Marx a réussi par la suite à corriger. Tout comme son maître, Gottfried Keller conçoit l’homme en soi, en dehors de tout lien social et historique, il substitue au courant réel qui emporte les hommes vers un destin commun, un amour vague et indéterminé” (Arvon, 1966: 639). Sin embargo, el realismo poético que Keller desarrolla a lo largo de su obra contiene, ya en su *Der grüne Heinrich*, una crítica al materialismo natural feuerbachiano.

<sup>10</sup> Jürgen Fohrmann ha analizado cómo, aun en su lírica, Keller manifiesta un alejamiento gradual de las tendencias subjetivistas que predominan en su producción lírica temprana: “Das Verhältniss von Lyrik und Objektivität, das Keller in seinem Denken beschäftigt, bestimmt die Form seiner Geschichte seit den ‘Neueren Gedichten’ von 1851”. Los intentos por hallar un parámetro objetivo en la perspectiva subjetiva, no obstante, redundan en un hiato entre el yo poético y el mundo objetivo: “Zwischen lyrischen Sprechen und Welt ist eine Distanz aufgebaut, die unfähig macht zu purer Subjektivität, zum Erleben” (Fohrmann, 1996: 457s.).



unter dem Eindruck der Begegnung mit Ludwig Feuerbach mit dem längst problematisch gewordenen christlichen Glauben 'tabula rasa' gemacht werden? (Müller, 2007: 37).

La doble perspectiva a la que Müller alude (la de definirse como un escritor, y la de un recommienzo a partir del contacto con la filosofía de Feuerbach, a partir de 1848-9), así como el recorrido formativo que desemboca en la configuración realista, se hacen visibles en el tratamiento literario del héroe de su primera novela, *Der grüne Heinrich* (1era ed., 1854/5, 2da, 1879/80), que retoma precisamente a partir de su contacto con la filosofía del autor de *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*. Pero en la misma novela, en la que la figura de Feuerbach es representada sobre todo en el Conde Dietrich de W...erg, se advierte el despliegue de los procesos que habrían de confluír en la filosofía feuerbachiana. El desarrollo artístico de Heinrich también expresa una toma de distancia respecto de la patria; la paulatina disociación de la realidad concreta se presenta como condición de la recuperación, irónica y cargada de renuncia, de la realidad social a la que el individuo debe limitarse. El largo camino que recorre Heinrich contiene, de manera condensada, tanto una reflexión acerca de la historia de la literatura alemana moderna, como el germen de las variaciones que a lo largo de toda su narrativa, Keller configura en torno a la posición social del artista, y a la función del arte en el marco de la sociedad moderna. La inclinación artística que conduce a Heinrich a la pintura, influida por la estética del genio<sup>11</sup> desarrollada en el siglo XVIII (a partir de la biografía de Salomon Gessner y de la teoría sobre el arte de Johann Georg Sulzer), y orientada a la percepción de la naturaleza como manifestación de un poder divino, deja de lado, en su afán por alcanzar un grado de realismo, los motivos sociales, el trato con "las malas personas", que condicionarían el trabajo de artista y, en consecuencia, la misma representación del paisaje natural.<sup>12</sup> El capítulo en el que Heinrich

---

<sup>11</sup> "Es ist bei der besten Erziehung nicht zu verhüten, daß dieser folgenreiche und gefährliche Augenblick nicht über empfängliche junge Häupter komme, unbemerkt von aller Umgebung, und wohl nur wenigen ist es vergönnt, daß sie erst das leidige Wort Genie kennenlernen, nachdem sie unbefangen und arglos bereits ein gesundes Stück Leben, Lernen, Schaffen und Gelingen hinter sich haben" (Keller 1961: 172).

<sup>12</sup> La respuesta que Heinrich ofrece ante las dudas que el maestro de escuela expone frente a su intención de convertirse en pintor (capítulo XXI del primer libro), expresa una concepción del arte que, más allá de su intención, refleja el espíritu romántico que se ha forjado en su juventud (cf. Kaiser, 1981: 182s.): "Warum sollte dies nicht ein edler und schöner Beruf sein, immer und allein vor den Werken Gottes zu sitzen, die sich noch am heutigen Tag in ihrer Unschuld und ganzen Schönheit erhalten haben, sie zu erkennen und zu verehren und ihn dadurch anzubeten, daß man sie in ihrem Frieden wiederzugeben versucht? Wenn man nur ein einfältiges Sträuchlein abzeichnet, so empfindet man eine Ehrfurcht vor jedem Zweige, weil derselbe so gewachsen ist und nicht anders nach den Gesetzen des Schöpfers; wenn man aber erst fähig ist, einen ganzen Wald oder ein weites Feld mit seinem Himmel wahr und treu zu malen, und wenn man endlich dergleichen

comienza darle forma a su proyecto artístico lleva el significativo título de “Nociones de trabajo” (*Berufsaehnungen*), con lo cual es puesto de relieve el carácter subjetivo del proyecto y el carácter problemático que adquiere la relación del joven artista con la realidad. Ulrich Kittstein (2008) ha destacado la ingerencia que la ausencia de la figura paterna, como representante del “principio de realidad”, tiene en su concepción del arte.<sup>13</sup> Ante la mirada de Heinrich, la naturaleza se presenta como un conglomerado del que, si bien resulta posible percibir las formas nítidas que se destacan entre la abundancia (como sucede con el haya), no le ofrece ningún elemento en forma aislada.<sup>14</sup>

La recepción de la obra de Goethe, que Heinrich lee, cumple una función determinante en el desarrollo de su personalidad. La presencia de Goethe como representante de un período clásico ya superado históricamente (“Der große Goethe ist gestorben”; Keller, 1961: 373) modifica la visión de la naturaleza que Heinrich desarrolla en su juventud y complementa o anticipa, en el ámbito artístico, el influjo de la filosofía natural de Feuerbach.<sup>15</sup> La realidad exterior ya no se presenta como un mundo abarrotado de formas yuxtapuestas; ante la nueva mirada desinteresada de Heinrich la naturaleza se le ofrece como una manifestación en la que se dan a conocer “los derechos y valores de cada cosa”:

---

aus seinem Innern selbst hervorbringen kann, ohne Vorbild, Wälder, Täler und Gebirgsziege, oder nur kleine Erdwinkel, frei und neu, und doch nicht anders, als ob sie irgendwo entstanden und sichtbar sein müßten, so dünkt mich diese Kunst eine Art wahren Nachgenusses der Schöpfung zu sein [...] Man reckt die Hand aus, und es steht ein Unwetter da, welches die braune Erde beängstigt, und läßt nachher die Sonne in Purpur untergehen! Und dies alles, ohne sich mit schlechten Menschen vertragen zu müssen; es ist kein Mißton im ganzen Tun!” (Keller: 1961: 187).

<sup>13</sup> “Weil aber der Vater als Vertreter des ‘Realitätsprinzip’ ausfällt, erfährt Heinrichs Phantasie nie eine systematische Korrektur an der Wirklichkeit; vielmehr stehen sich das Reich seiner träumerischen Innerlichkeit und die gesellschaftlichen Normen und Anforderungen dauerhaft fremd und abweisend gegenüber” (Kittstein, 2008: 53 y 66).

<sup>14</sup> En efecto, los intentos de Heinrich por representar la realidad exterior exponen el fracaso del artista que no logra articular la capacidad mimética del artista con la legalidad del mundo objetivo: “Endlich trat ein gewaltiger Buchbaum mit reichem Stamme und prächtigem Mantel und Krone herausfordernd vor die verschränkten Reihen, wie ein König aus alter Zeit, der den Feind zum Einzelkampfe aufruft. Dieser Recke war in jedem Aste und jeder Laubmasse so fest und klar, so lebens- und gottesfreudig, daß seine Sicherheit mich blendete und ich mit leichter Mühe seine Gestalt bezwingen zu können wähnte [...] aber was ich machte, war leben- und bedeutungslos [...] Wie ich auf sah und endlich das Ganze überflog, grinste ein lächerliches Zerrbild mich an, wie ein Zwerg aus einem Hohlspiegel; die lebendige Buche aber strahlte noch einen Augenblick in noch größerer Majestät als vorher, wie um meine Ohnmacht zu verspotten; dann trat die Abendsonne hinter den Berg, und mit ihr verschwand der Baum im Schatten seiner Brüder” (Keller, 1961:173-174).

<sup>15</sup> Ermatinger, en su ensayo “Gottfried Keller und Goethe” (1949), destaca la presencia de Goethe en el panteísmo kelleriano: “Denn wenn Keller von “der Tiefe der Welt” redet und die Welt “sich um Gott bewegen” lässt, so entsprechen diese Ausdrücke keineswegs del materialisch-mechanistischen Naturbegriff Feuerbachs, sie weisen eher aufs Goethes Naturpantheismus hin” (Ermatinger, 1949: 92).

Ich machte mich ins Freie; die alte Bergstadt, Felsen, Wald, Fluß und See und das formenreiche Gebirge lagen im milden Schein der Märzsonne, und indem meine Blicke alles umfaßten, empfand ich ein reines und nachhaltiges Vergnügen, das ich früher nicht gekannt. Es war die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet. Diese Liebe steht höher als das künstlerische Herausstehen des einzelnen zu eigennützigem Zwecke, welches zuletzt immer zu Kleinlichkeit und Laune führt; sie steht auch höher als das Genießen und Absondern nach Stimmungen und romantischen Liebhabereien, und nur sie allein vermag eine gleichmäßige und dauernde Glut zu geben. Es kam mir nun alles und immer neu, schön und merkwürdig vor, und ich begann, nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt, das Wesen und die Geschichte der Dinge zu sehen und zu lieben (Keller, 1961: 373).

La referencia a los elementos naturales (“las rocas, el bosque, el río y el lago y la cordillera [...]”; Keller, 2002: 432) con los cuales Heinrich renueva su impulso artístico, aún deja de lado la vida social; sin embargo, el rechazo de los motivos románticos sugiere una alternativa realista, un nuevo camino que se abre ante Heinrich como posibilidad de realización artística.<sup>16</sup> Si en la obra de Keller coinciden el fin de la filosofía clásica alemana y el fin del período artístico, lo hace en el sentido de que, a partir de la conciencia del cambio de época, se abre un nuevo tipo de configuración narrativa. Así, con el comienzo de la carrera literaria de Keller, que se torna efectiva con el retorno al trabajo con *Der grüne Heinrich* (cf. Morgenthaler, 2007: 8), no se llega al final de un recorrido, sino que la búsqueda se realiza en su propia obra narrativa, como reflexión en torno a la función social del arte, así como en referencia al desarrollo de una personalidad en la que los impulsos subjetivos y la legalidad de la realidad exterior se integren de un modo productivo. La incidencia de los componentes éticos que se advierte en la obra de Keller, de esta manera, no cristaliza en una forma cerrada, delimitada en términos genéricos, sino como una tentativa formal por medio de la cual se representa esa búsqueda en la que estética y ética confluyen.<sup>17</sup>

El desarrollo posterior de Heinrich expone la manera en que la educación formal desarraiga al individuo de su propio suelo. Las expectativas que Heinrich deposita en su viaje a la

---

<sup>16</sup> La lectura de Goethe es la que promueve que Heinrich aprenda “daß das Unbegreifliche und Unmögliche, das Abenteuerliche und Überschwengliche nicht poetisch ist” (Keller, 1961: 375), sino solo lo vivo y razonable, desde cuya plataforma (que remite a Aristóteles) no debe confundirse la ausencia de finalidad del arte con la falta de fundamento (cf. ibíd.).

<sup>17</sup> Gerhard Kaiser, en su estudio *Gottfried Keller* (1981), en el que se lleva a cabo una lectura de su obra a partir de una interpretación de datos biográficos, ha insistido en destacar el modo en que la reflexividad, propia de las formas narrativas centradas en la figura del artista, adquiere en el caso del autor de *Der grüne Heinrich* una correspondencia significativa con los aspectos biográficos del autor. El subtítulo de su monografía, “la vida hecha literatura” (“Das gedichtete Leben”) sugiere la centralidad que las vivencias del autor poseen respecto de su obra (cf. Kittstein, 2008: 7s.).

Escuela de Arte (Múnich), lejos de afianzar su capacidad mimética, acelera el proceso a través del cual el propio Heinrich se evade de realidad (con lo cual se refuerza la lectura que hace de la presencia de Goethe una alternativa, entre otras vertientes, en el posterior desarrollo histórico del arte).<sup>18</sup> El contrapunto que constituyen el aislamiento social de Heinrich y el modelo de vida social que representan las parejas de Reinhold y Agnes, y Erikson y Rosalie opera como una contraposición entre una interioridad desgajada de sentido práctico y la vida social activa que representan los novios, en tanto realización institucional de la sensualidad.<sup>19</sup>

La antítesis sobre la que se estructura el capítulo anticipa una crítica a la filosofía natural de Feuerbach que se desarrolla de manera explícita en los capítulos posteriores: tanto en la figura de Gilgus –como caricatura del ateísmo militante–, en el conde de W...berg –representante de una tolerancia religiosa y política–, y en Dorothea Schönfund – como exponente cabal de la filosofía natural. También su filosofía, como la herencia goetheana, por medio de la cual el individuo es considerado desde la perspectiva de una totalidad, supone un eslabón, decisivo, en el desarrollo de su narrativa:

Keller übernimmt von Feuerbach die Absage an den Unsterblichkeitsglauben, die Thronerhebung des Diesseits und des ganzen Menschen in einer naturhaften Moralität. In ihrer Bestimmung findet sich allerdings seine Verschiebung gegenüber Feuerbach. Keller kann sich an ihn halten in der Feier der sinnlich-geistigen, leib-seelischen Einheit des Menschen, doch er bindet Leidenschaft und Ehe naturhaft zusammen nach dem Motto: Wo der Mensch rechter Mensch ist, sind ihm Liebe und Ehe identisch [...] Bei Feuerbach ist demgegenüber das Pathos des ganzen Menschen, die Parole einer Emanzipation der Sinnlichkeit, mit der er in der Nähe des Jungen Deutschland steht, ungebrochen. Weil er keine Institutionenlehre entwickelt, wird ihm die Ehe nicht zum Thema, während bei Keller das Chaotische der Sinnlichkeitserfahrung ein korrelativ nötig macht, das zwecks Abschneidung aller Diskussionen in die Natur selbst verlegt ist (Kaiser, 1981: 159s.).

La imagen del matrimonio a partir de la cual Keller, del mismo modo que Storm, rechaza el sensualismo natural en la medida en que no se encuentra enmarcado en un sentido

---

<sup>18</sup> “Heinrich lernt in der Kunststadt nichts hinzu, sondern zehrt vom Fundus seiner bisherigen, noch heimatlichen landschaftlichen Motive. Von seinen neue Gemalten Bildern erfährt man jedoch wenig Genaueres, wäre da nicht jene “gramselige” “Kritzelei”, die heute ihren Ruhm weit über der Roman hinaus dem Umstand verdankt, dass sie sich als prophetischer Vorgriff auf die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts verstehen lässt [...]” (Pestalozzi, 2007: 26).

<sup>19</sup> “So arbeitete ich eines Tages wieder mit eingeschlummerter Seele, aber großem Scharfsinn an der kolossalen Kritzelei, als an die Türe geklopft wurde. Ich erschrak und fuhr zusammen; aber schon war es zu spät, den Rahmen wegzuschaffen. Reinhold und Agnes treten herein, und kaum hatten wir uns begrüßt, so erschien Erikson mit seiner nunmehrigen Frau |Rosalie, und ich sah mich von Geräusch, Leben und Schönheit wachgerüttelt. Beide Paare hatten nämlich die Hochzeit bereits hinter sich und in der Stille abgetan [...]” (Keller, 1961: 598s.).

institucional,<sup>20</sup> da cuenta, por un lado, de la tendencia a considerar los motivos referidos al orden social que Feuerbach no profundiza; por otro, de la manera en que la reflexión en torno al arte y a su función social, en su narrativa, halla un límite en el modelo de la sociedad burguesa.

La contraposición entre el artista aislado y el mundo social activo que se presenta en el capítulo “Der Grillenfang” de *Der grüne Heinrich*, también recibe un tratamiento literario en su novela corta *Julia und Romeo auf dem Dorfe*, contenida en el primer volumen de *Die Leute von Seldwya* (1856), y proyectada en el mismo período que la novela. La antítesis aquí enfrenta a los jóvenes amantes Sali y Vrenchen, quienes, aun cuando en la aldea sean tomados como una pareja de novios convencional, se encuentran marginados del orden social, y el “violinista negro”, el artista callejero y *Außenseiter* que ha sido despojado de su tierra, de su herencia y de su nombre. Si en *Der grüne Heinrich* el conflicto se desarrolla alrededor de la incapacidad del joven burgués para conciliar la realidad social con su vocación artística, en la novela corta se muestra, más bien, el modo en que el orden social mismo causa la desrealización. El desamparo en el que se encuentran el violinista negro y los jóvenes amantes (con lo cual la novela corta muestra el punto común en el que las jóvenes generaciones desembocan), sin embargo, no resulta en una participación del destino común. La propuesta que el violinista negro les sugiere bajo la forma de un consejo (vivir en una comunidad libre, sin marco legal)<sup>21</sup> es rechazada, precisamente, por la ausencia de perspectiva social con que el artista presenta la vida en la montaña (“Nein, dahin möchte ich nicht gehen, denn da geht es auch nicht nach meinem Sinne zu” (Keller, 1961: 141). La negativa a proseguir el camino de retorno a la naturaleza, con que el violinista tienta a los jóvenes, se funda en la exigencia social, ya cristalizada en impulso

---

<sup>20</sup> Kaiser distingue las distintas concepciones sociales en la que se apoyan Keller y Feuerbach, en virtud de las cuales resulta inapropiado trazar un paralelismo unilateral: “Weil er keine Institutionenlehre entwickelt, wird ihm die Ehe nicht zum Thema, während bei Keller das Chaotische der Sinnlichkeitserfahrungen korrelativ nötig macht, das zwecks Abschneidung aller Diskussionen in die Natur selbst verlegt ist” (Kaiser, 1981: 160).

<sup>21</sup> “Ich will euch einen Rat geben, ihr närrischen Dinger!« tönte eine schrille Stimme hinter ihnen, und der Geiger trat vor sie hin. »Da steht ihr«, sagte er, »wißt nicht wo hinaus und hättet euch gern. Ich rate euch, nehmt euch, wie ihr seid, und säumet nicht. Kommt mit mir und meinen guten Freunden in die Berge, da brauchet ihr keinen Pfarrer, kein Geld, keine Schriften, keine Ehre, kein Bett, nichts als euern guten Willen! Es ist gar nicht so übel bei uns, gesunde Luft und genug zu essen, wenn man tätig ist; die grünen Wälder sind unser Haus, wo wir uns liebhaben, wie es uns gefällt, und im Winter machen wir uns die wärmsten Schlupfwinkel oder kriegen den Bauern ins warme Heu. Also kurz entschlossen, haltet gleich hier Hochzeit und kommt mit uns, dann seid ihr aller Sorgen los und habt euch für immer und ewiglich, solange es euch gefällt wenigstens; denn alt werdet ihr bei unserm freien Leben, das könnt ihr glauben!“ (Keller, 1961: 140).

vital, de realizar los ideales sociales a los que la sociedad burguesa les ha dado la espalda. A diferencia del violinista negro, los jóvenes amantes no conciben su muerte como una vía de escape de la sociedad que los condena:

Das Gefühl, in der bürgerlichen Welt nur in einer ganz ehrlichen und gewissenfreien Ehe glücklich sein zu können, war in ihm ebenso lebendig wie in Vrenchen, und in beiden verlassenen Wesen war es die letzte Flamme der Ehre, die in früheren Zeiten in ihren Häusern geglüht hatte und welche die sich sicher fühlenden Väter durch einen unscheinbaren Mißgriff ausgeblasen und zerstört hatten, als sie, eben diese Ehre zu äufnen wähnend durch Vermehrung ihres Eigentums, so gedankenlos sich das Gut eines Verschollenen aneigneten, ganz gefahrlos, wie sie (Keller, 1961: 139).

El artista como *Außenseiter* se manifiesta, de esta forma, en su carácter siniestro,<sup>22</sup> en la medida en que su presencia expresa el retorno de lo que aparentaba haber desaparecido, de aquello que había sido reprimido por sus propios padres, en términos sociales.

En la segunda versión de *Der grüne Heinrich* la antítesis no posee la carga trágica de la novela corta. La ironía con que Erikson crítica la obra que el mismo Heinrich había considerado como malograda, puede entonces leerse como la crítica que la vida activa (que no puede desarrollarse de manera unilateral),<sup>23</sup> una vez superada la puerta del gabinete de estudio del artista moderno, le dirige a un arte que (en su búsqueda por alcanzar una representación realista), ha perdido el punto de referencia respecto de la realidad concreta.<sup>24</sup>

Con ello el camino que reconduce a la realidad se abre nuevamente para Heinrich, pero también para el arte realista:

---

<sup>22</sup> “Hier ist nun der Platz für zwei Bemerkungen, in denen ich den wesentlichen Inhalt dieser kleinen Untersuchung niederlegen möchte. Erstens, wenn die psychoanalytische Theorie in der Behauptung recht hat, daß jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muß es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen läßt, daß dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen. Zweitens, wenn dies wirklich die geheime Natur des Unheimlichen ist, so verstehen wir, daß der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt, denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist. Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist” (Freud, 1946: 254).

<sup>23</sup> “Hier in diesem Versuche zeigt sich immer noch ein gewisses Können; ein Unerfahrener, Nichtkünstler hätte die Gruselei nicht zustande gebracht” (Keller, 1961: 601).

<sup>24</sup> “Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*, nicht subjektiv. Daher die *tätige* Seite abstrakt im Gegensatz zu dem Materialismus von dem Idealismus –der natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt– entwickelt. Feuerbach will sinnliche –von den Gedankenobjekten wirklich unterschiedne Objekte: aber er faßt die menschliche Tätigkeit selbst nicht als *gegenständliche* Tätigkeit” (Marx; Engels: 1956: 3, 5).

So fragt der Roman nach einer adäquaten, realistischen Wahrnehmung der Welt. Der Realismus ist damit nicht einfach nur die literaturhistorische Epoche, die den Roman hervorbrachte, sondern – in einem etwas allgemeinen Sinn des Wortes – auch ein zentrales Thema dieses Romans (Müller, 2007: 90).

La renuncia que lleva a Heinrich a abandonar sus ambiciones referidas a la pintura, al mundo exterior, a la vida activa, al castillo del Conde Dietrich de W...erg, resignifica la producción a la que se había entregado, no con la finalidad de alcanzar una maestría, sino con el propósito de comprenderse a sí mismo: <sup>25</sup> “Das Misslingen von Heinrichs Karriere als Landschaftsmaler wird aufgewogen durch das Gelingen seiner sprachlichen Landschaftsschilderungen in der *Jugendgeschichte*” (Pestalozzi, 2007: 26). La búsqueda de una estética propia, en la que el propio Heinrich parecía haberse extraviado al entregarse de manera unilateral al sondeo del mundo exterior, encuentra en el manuscrito un punto de partida que, partiendo de la indagación sobre la misma subjetividad, logra adecuarse a una realidad concreta. La autorreferencialidad que se expresa en este movimiento, en términos más amplios, también resignifica la misma novela en el marco del método configurador del Realismo Poético:

Nirgends steht Keller dem programmatischen Realismus so nahe wie in der kritischen Darstellung der Defizite von Heinrichs Kunst, wo der Eindruck erweckt wird, die Qualität einer künstlerischen Darstellung lasse sich an der Treue ihres Realitätsbezugs in unzweifelhafter Weise ermessen (Müller, 2007: 91).

La pérdida de la realidad que manifiestan los cuadros es contrarrestada por la historia de juventud en la que el mismo Heinrich ocupa el centro de interés. La preponderancia que adquiere el desarrollo social del individuo en la representación literaria también se opone a la desatención por los motivos sociales de los cuadros. La salida del encapsulamiento al que el propio Heinrich se había sometido se produce a través de la escritura. La mera exteriorización de los impulsos subjetivos no garantiza la adecuación del individuo y el mundo. En la complementación de los impulsos poéticos y el carácter prosaico de la realidad burguesa se produce el condicionamiento recíproco en el que descansa el Realismo Poético. De allí que la incidencia de la filosofía de Feuerbach no se encuentre

---

<sup>25</sup> “Das hab ich geschrieben, als ich nichts mehr zu tun und zu leben wußte; es enthält einfach die Beschreibung meiner jungen Jahre, mit welcher ich mir eine Selbstprüfung auferlegte; es ist dann aber ein bloßes Erinnerungsvergnügen daraus geworden. An dem tollen Einband bin ich nicht schuld” (Keller, 1961: 741).

exenta de consideraciones críticas. En su carta a Baumgartner, del 28 de enero de 1849, Keller expresaba sus dudas respecto de la herencia feurbachiana:

[...] Für mich ist die Hauptfrage die: Wird die Welt, wird das Leben prosaischer und gemeiner nach Feuerbach? Bis Jetzt muss ich des bestimmtesten antworten: Nein! im Gegenteil, es wird alles klarer, strenger, aber auch glühender und sinnlicher.

## 2. *Sieben Legenden*: el carácter terrenal del arte

El ciclo de narraciones que Keller titula *Sieben Legenden* (proyectado en su estadía en Berlín y publicado en 1872) se encuentra relacionado con el proceso ideológico y estético que recorre Keller en su búsqueda. Elaborado a partir de la lectura de *Legenden*, publicada en 1804 por Ludwig Theoboul Kosegarten, la serie de narraciones (destinada originariamente a formar parte de un ciclo mayor, *Die Galatea*) reúne siete leyendas en las que la religión cristiana es sometida a una revisión crítica: “Der Zyklus bekundet den Einfluss Feuerbachs: Keller dichtet Kosegartens fromme Legenden (1804) in heiter parodistischer Weise um und durchbricht ideologische Denkmuster” (Swales, 1990: 271). La crítica del pensamiento religioso que supone la reelaboración de las leyendas de Kosegarten se centra en la condición terrenal del arte. La reescritura de las leyendas, más allá del tratamiento de los efectos del arte en la vida social que se tematizan en *Eugenia* y en *Tanzlegendchen*, procura redireccionar el carácter sensible de la representación narrativa, que en las leyendas de Kosegarten es relegada a un segundo plano, en vista de la preponderancia de la doctrina religiosa. Con ello, el proyecto se alinea con la influencia de la filosofía materialista de Feuerbach, pero, por cuanto destaca la necesidad de la vida social, también expresa el punto en el que Keller se distancia de la órbita del filósofo alemán.

La distinción que el propio Keller realiza en el prólogo del volumen explicita el abordaje profano de las leyendas:

Beim Lesen einer Anzahl Legenden wollte es dem Ueheber vorliegenden Büchleins scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen nicht nur die kirchliche Fabulierkunst sich geltend mache, sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählkunst oder Novellistik zu bemerken seien, wenn man aufmerksam hinblicke (Keller, 1996: 11).



La tentativa para rescatar el profano deseo de narrar sirve para exponer ante el lector la interpretación de la esfera celestial que caracteriza a las leyendas cristianas tradicionales.<sup>26</sup> El cambio de perspectiva en la reelaboración de la materia de las leyendas también da cuenta de una reconfiguración de los aspectos formales. La clasificación genérica que se desprende del título no se corresponde con la estructura formal de las narraciones que contiene. El mismo Keller, en carta a Freiligrath del 22 de abril de 1860, se refiere a los aspectos formales que ubican a las leyendas en un terreno lindante con la forma de las novelas cortas:

In diesen Novellen sind unter anderm 7 christliche Legenden eingeflochten. Ich fand nämlich eine Legendensammlung von Kosegarten in einem läppisch frömmelnden und einfältiglichen Style erzählt (von einem norddeutschen Protestanten doppelt lächerlich) in Prosa und Versen. Ich nahm 7 oder 8 Stück aus dem vergessenen Schmöcker, fing sie mit den süßlichen und heiligen Worten Kosegärtchens an und machte dann eine erotisch-weltliche Historie daraus, in welcher die Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heirathslustigen ist.

Las consideraciones de Keller en torno al estilo narrativo inciden en el tratamiento de la materia. A la ingenuidad puritana con la que Kosegarten presenta sus leyendas se le contrapone el carácter erótico y mundano. Johannes Klein afirma que la novela corta, es “die Nachbarin der Legende” (Klein, 1956: 14), “Aber die Novelle ist ein Form-Typ, während die Legende ein Stoff-Typ ist. Sie lässt sich in jeder Gattung gestalten” (Klein, 1956: 14). La conjunción de los elementos formales de la novela corta y de temas propios de la leyenda no resulta en una forma híbrida. La reflexión de Keller da cuenta, más bien, del modo en que la representación literaria de la temática afecta a los mismos materiales con los que trabaja, por lo que se diluye la simple identificación de la materia con el contenido de las narraciones. Mientras la leyenda presupone la creencia en lo sobrenatural, la capacidad de la novela corta realista para configurar aspectos que aluden a lo sobrenatural no presupone la creencia. Esta característica se encuentra relacionada con el carácter terrenal de la novela corta, que no se corresponde con la tendencia de la leyenda a configurar lo divino. En este sentido, las narraciones de Keller actualizan y reconfiguran las

---

<sup>26</sup> “Das Vorwort exponiert in heimtückisch einfacher weise das allgemeine Verfahren: die ironisierende Wiederaufnahme einer in der ‘kirchlichen Fabulierkunst’ verborgenen ‘ehemaligen mehr profanen Erzählenslust oder Novellistik’, mit dem effekt, dass den Legenden ‘freilich zuweilen das Antlitznach welcher sie in der überkommenen gestalt schauen’” (Morgenhaler, 2007: 130).

leyendas tradicionales a través de la novela corta (cf. Klein, 1956: 15),<sup>27</sup> con lo cual se invierten de manera irónica los presupuestos ideológicos de la forma leyenda:

Der Kontrast tritt schon in der Schreibweise zutage, denn während Kosegarten bei der Behandlung der religiösen Gegenstände angestrengt eine künstliche Naivität aufrecht zu erhalten sucht, signalisiert Kellers Stil eine Distanzierte und mitunter auch ironische Haltung gegenüber dem Erzähler und lässt deutlich werden, wie souverän der Verfasser über in Struktur und Gehalt der Vorlagen einher, die aus Keller Erzählungen teilweise buchstäbliche Antilegenden machen (Kittstein, 2008: 138)

Así como el placer de narrar (*Erzählungslust*) resulta decisivo en la transfiguración mundana de la forma leyenda, la reflexión en torno a la función del arte ocupa una posición central en la estructura del ciclo narrativo. Tanto en *Eugenia*, relato con el que se abre el volumen, como en la última narración, *Tanzlegendchen*, el carácter terrenal del arte mantiene la acción narrativa dentro de un marco social, realista, en virtud del cual toda apelación a un plano trascendental es relativizada.<sup>28</sup>

## 2.1. *Eugenia*. El arte como instancia de reconciliación social

En *Eugenia* se retoma la temática de la vida social de los individuos, de la función social del arte, así como de los ideales que estructuran los parámetros éticos de Keller. La imposibilidad de una vida social se muestra a través de la antítesis que conforman la cristiana Eugenia y el pagano Aquilinus, encarnaciones paroxísticas de una espiritualidad abstracta que se encuentra alejada de la vida pública,<sup>29</sup> y de la autoritaria mundanidad pagana. El hecho de que el carácter unilateral de ambos personajes impida la realización de un vínculo social al que íntimamente se predisponen, pone de relieve la necesidad de superar los impulsos subjetivos. La perseverancia que los personajes manifiestan en los rígidos principios que regulan sus comportamientos, lejos de promover una vida social

<sup>27</sup> Winfried Freund destaca los aspectos formales que justifican considerar las narraciones contenidas en *Sieben Legenden* como novelas cortas: “Novellistisch ist jeweils die unerhörte Begebenheit, die die Wende einleitet, vor allem aber die Überzeugung, dass der Mensch nicht auf Dauer gegen seine sinnliche Bestimmung zu handeln vermag, indem er sich der Irdischen entzieht” (Freund, 2009: 174).

<sup>28</sup> La ironía con la que Keller configura sus leyendas se puede observar en los epígrafes que introducen cada narración: “Die Mottos beginnen, je näher man sie betrachtet, in höchst eigenartiger und suspekter Weise miteinander zu kommunizieren. Suspekt, weil sie als isolierte Zitate nicht aussagen, was sie im ursprünglichen Kontext bedeutet haben” (Morgenthaler, 2007: 131).

<sup>29</sup> “Überdies reizte es sie, der allgemeinen Sitte und der öffentlichen Meinung zum Trotz nur sich allein Rechenschaft zu geben und Umständen, welche für alle andern Frauen gefährlich und untunlich gewesen wären, das Bewusstsein eines reinen Lebens zu bewahren” (Keller, 2002: 363).

plena, intensifica un proceso de desrealización personal, en la medida en que la valoración social supone el sacrificio del plano afectivo.<sup>30</sup> El desarrollo unilateral de Eugenia también constituye la causa fundamental del proceso de autoextrañamiento (cf. Kittstein, 2008: 139) por medio del cual se aliena de su aspecto e identidad (al adoptar la apariencia del monje Eugenio), así como de su propia naturaleza.<sup>31</sup>

Solo a través de la mediación de la obra de arte, del potencial crítico y revelador que le es inherente, se desmonta el mundo de las apariencias que distancia a Eugenia y Aquilinus. La estatua que el padre de Eugenia manda erigir en honor de la hija desaparecida promueve que ambos personajes superen el orgullo a partir del cual se ensimisman, y alcancen la reconciliación social, sugerida por la unión matrimonial. En la estatua, obra en la que, de acuerdo con el postulado del Realismo Poético, la representación realista no subordina su carácter ideal,<sup>32</sup> Aquilinus y Eugenia se reúnen, como una anticipación de lo que aún en la realidad no se manifiesta. La naturaleza reprimida de Eugenia, de este modo, resurge a partir de la apariencia de la obra de arte. El hecho de que para los monjes del convento (a los que Eugenia tutela bajo el disfraz de Eugenio) la obra no represente más que una expresión de los ritos paganos, mera imagen orientada a la adoración de lo efímero, revela la amenaza que para el mundo sensible y para el arte constituye el fanatismo religioso. Por el contrario, el orgullo de Eugenia, que la lleva a atentar contra la obra, resulta desarticulado:

Neugierig schritt die Christin darauf zu, den erhobenen Hammer in der Hand, aber ein süßer Schauer durchfuhr ihr Herz, als sie das Bild in seiner Deutlichkeit sah; der Hammer sank nieder und lautlos weidete sie sich am Anblicke ihres eigenen früheren Wesens. Eine bittere Wehmut umfing sie, das Gefühl, als ob sie aus einer schöneren Welt ausgestoßen wäre und jetzt als ein glückloser Schatten in der Öde herumirre; denn wenn das Bild auch zu einem Ideal erhoben war, so stellte es gerade dadurch das ursprüngliche

---

<sup>30</sup> Así, la reacción de Eugenia se corresponde a la solicitud matrimonial que, en términos burocráticos, manifiesta Aquilinus: “Eugenia lächelte unmerklich und errötete nicht einmal, so sehr hatte ihre Wissenschaft und Geistesbildung alle feinern Regungen des gewöhnlichen Lebens in ihr gebunden”. (Keller, 2002: ). El orgullo que domina a Aquilinus también lo lleva a permanecer fiel a principios abstractos: “Er ging ruhig seinen Weg fort und schein sich um sie nicht weiter zu bakümmern; aber er sah auch kein anderes Weib an, und man hörte von keiner Bewerbung mehr, so das ser getadelt wurde, als ein so hoher Beamter unbeweibt fortzuleben” (Keller, 2002: 363).

<sup>31</sup> “Bei Keller sind Eugenias gelehrte Studien, ihre strenge Religiosität und ihr weltflüchtiges Klosterdasein nicht etwa Ausdruck eines volbildlichen, gottgefälligen Wandels, sondern Zeichen einer grundsätzlich falschen Einstellung zum Leben [...]” (Kittstein, 2008: 139).

<sup>32</sup> “und so wurde ihre Marmorstatue in der Vorhalle des Minerventempels aufgestellt und durfte sich sehen lassen vor den Göttern und Menschen, da es unbeschadet der sprechenden Ähnlichkeit ein Idealwerk war in Kopf, Haltung und Gewändern” (Keller, 2002: 365).

innere Wesen Eugenias dar, das durch ihre Schulfuchserie nur verhüllt wurde, und es war ein edleres Gefühl, als Eitelkeit, durch welches sie ihr besseres Selbst in dem magischen Mondglanz nun erkannte. Das machte ihr eben zumute, wie wenn sie die unrechte Karte ausgespielt hätte, um modern zu reden, da es damals freilich keine Karten gab (Keller, 2002: 366).

El pasado que la obra pone ante los ojos de Eugenia opera como una crítica de un presente caracterizado por la insustancialidad. Ante la evidencia de su propia esencia, manifiesta en la obra, Eugenia supera la pedantería, y de este modo alcanza una conciencia de sí, un reingreso en la historia. Con ello se observa cómo la narración supone una inversión de la leyenda tradicional. La referencia a la expulsión del Paraíso con que se describe el efecto de la obra sobre Eugenia (“als ob sie aus einer schöneren Welt ausgestoßen wäre”) pone en evidencia la falsa perspectiva de la religión. Del mismo modo, también la referencia al juego de cartas, con la que se acentúa el carácter moderno de la expresión a la que Keller apela (“um modern zu reden”) resulta significativa respecto de la materia con la que trabaja en sus leyendas, ya que la perspectiva desde la que surgen las narraciones es la del presente histórico.

El desarrollo de la narración le otorga al carácter desfeticizador inherente al arte una función orientada a la vida social; en la medida en que devela lo propiamente humano que se oculta detrás del mundo de las apariencias, la proyección de la falsa imagen que los individuos construyen de sí mismos es sometida a una crítica, en la que la propia naturaleza social, el ideal social burgués, se concretiza:

Diese ‘Vermännlichung’ wird im Textdurchgängig – beginnend mit dem biblischen Motto und den einleitenden Erzählerbemerkungen – als Abweichung von einer Naturgegebenen Norm gebrandmark, und so erzählt die Legende im Grunde die Geschichte einer krankhaften Verirrung und ihrer Überwindung [...]. Mehrere nur scheinbar unglückliche Zufälle und das Eingreifen des Aquilinus vollenden den Heilungsprozess, der Eugenia zu ihrer weiblichen ‘Natur’ zurückführt und das echte Glück in Liebe und Ehe erst möglich macht (Kittstein, 2008: 139).

El ideal de una vida social que se desprende de la reconfiguración de la leyenda deja traslucir el marco ideológico burgués de Keller. Del mismo modo, la crítica de la desrealización humana que contiene el desarrollo unilateral de los individuos, alcanza a la misma esfera artística. Así como en la narración se destaca la influencia develadora que la obra de arte ejerce sobre los individuos cuya naturaleza íntima ha sido reprimida, también traza los límites que la vida social antepone a la sensualidad inherente a la obra de arte, a

fin de evitar que la sensualidad se establezca como un fin en sí mismo, con lo cual se corre el riesgo de recaer en una unilateralidad que el mismo arte está llamado a superar:

Der Vater war zwar überrascht, anstatt einer unsterblichen Göttin und eines himmlischen Sternbildes in seiner Tochter eine verliebte irdische Ehefrau wiederzufinden, und sah mit Wehmut die geweihte Bildsäule aus dem Tempel wegtragen; doch überwog löblicherweise das Vergnügen an seiner leibhaften Tochter, welche jetzt erst so schön und liebenswert erschien, wie noch nie. Die Marmorstatue stellte Aquilinus in den schönsten Raum seines Hauses; doch hütete er sich, dieselbe nochmals zu küssen, da er nun das lebenswarme Urbild zur Hand hatte (Keller, 2002: 372)

## 2.2 Tanzlegendchen

La representación del ideal social que distingue a *Eugenia*, sin embargo, no prevalece en el ciclo *Sieben Legenden*. La realización mundana a la que el arte coadyuva se erige, desde la perspectiva de la totalidad del ciclo, como la configuración de un plano utópico, como se observa en las leyendas marianas incluidas a continuación. En *Die Jungfrau als Ritter*, la narración se centra en la realización de los deseos mundanos a partir de la confluencia de la facultad imaginativa y la intervención divina. En *Der schlimm-heilige Vitalis* se expone la superación de la antítesis conformada por una terrenalidad estrecha de miras y el impulso religioso, orientado sobre todo a una trascendencia que deja de lado su componente vital. Esta última tendencia es la que, a través de la distancia irónica, se expresa en las últimas narraciones del ciclo. En la descripción del destino final de los protagonistas de *Dorotheas Blumenkörbchen*, se registran, en términos realistas, los límites de una realización trascendental de la vida comunitaria activa.<sup>33</sup> La muerte que reúne a Dorothea y Theophilus no resulta de una vida social que les impida conformar el matrimonio que ambos desean, sino del orgullo que los lleva a adoptar la “nueva religión”<sup>34</sup> como vía de escape ante el autoritarismo social representado por el pretendiente de Dorothea y rival de Theophilus, Fabricius.

---

<sup>33</sup> “So war Theophilus noch am gleichen Tage für immer mit Dorotheen vereinigt. Mit dem ruhigen Blicke der Seligen empfing sie ihn; wie zwei Tauben, die, vom Sturme getrennt, sich wiedergefunden und erst in weitem Kreise die Heimat umziehen, so schwebten die Vereinigten Hand in Hand, eilig, eilig und ohne Rasten an den äußersten Ringen des Himmels dahin, befreit von jeder Schwere und doch sie selber [...] Aber einst gerieten sie in holdstem Vergessen zu nahe an das kristallene Haus der Heiligen Dreifaltigkeit und gingen hinein; dort verging ihnen das Bewußtsein, indem sie, gleich Zwillingen unter dem Herzen ihrer Mutter, entschliefen und wahrscheinlich noch schlafen, wenn sie inzwischen nicht wieder haben hinauskommen können” (Keller, 2002: 431).

<sup>34</sup> “[...] so war die ganze Herrlichkeit für einmal dahin. Es begab sich nun auf natürliche Art, daß sie Trost suchte in dem neuen Glauben ihrer Eltern [...]” (Keller, 2002: 427).

Si la unión de Dorothea y Theophilus constituye la contracara de *Eugenia*, en tanto realización del ideal que representa el matrimonio desde la perspectiva de Keller, como institución esencial de la plena vida social, en *Das Tanzlegendchen* el contrapunto es intensificado de una manera radical.<sup>35</sup> El contraste, sin embargo, refuerza la coherencia interna del ciclo, en la medida en que las novelas cortas se fundan en la inversión de la materia de las leyendas de Kosegarten desde distintas perspectivas, por lo cual cada una de las narraciones encuentra un eco en las restantes.<sup>36</sup>

La narración presenta a Musa como una joven devota que solo domina el irresistible impulso que la lleva a bailar en los momentos de oración (“[...] nur von *einer* Leidenschaft bewegt, nämlich von einer unbezwinglichen Tanzlust, dermaßen, daß, wenn das Kind nicht betete, es unfehlbar tanzte”; Keller, 2002: 432). La aparente complementación que la alternancia de danza y rezo sugiere al inicio de la narración, en realidad, introduce una estructura antitética que a lo largo de la acción narrativa se acentúa. La identificación de la danza como la única pasión que la moviliza adquiere una doble significación: por un lado, refiere al modo en que su personalidad, pasiva ante el impulso corporal que la obliga a bailar, se relaciona con su entorno social.<sup>37</sup> Por otro, anuncia la distorsión de la realidad, inherente a su comportamiento unidireccional. Bajo el efecto de la danza y el sueño, Musa realiza su deseo, pero en un plano trascendental: “Sie vergaß sich dabei so sehr, daß sie bloß zu träumen wähnte, als sie sah, wie ein ältlicher aber schöner Herr ihr entgeganzte und ihre Figuren so gewandt ergänzte, daß beide zusammen den kunstgerechtesten Tanz begingen” (Keller, 2002: 432).

La danza en la que se encuentran Musa y el Rey David da lugar a otro plano de la contraposición inicial. La propuesta de reprimir el goce terrenal de la danza, que constituye la única pasión de Musa, en favor de la dicha que una danza eterna en el más allá le aseguraría, disuelve la ambigüedad con la que Musa se comportaba hasta entonces. La

---

<sup>35</sup> “*Das Tanzlegendchen*, weder geographisch noch historisch lokalisierbar, scheint geradezu als Gegenmodell gegen die novellistische Eugenia-Geschichte zu sein. Die der Tanzsucht verfallene Musa auf alle weltlichen Begierden, um des versprochenen himmlischen Tanzes teilhaftig zu werden” (Morgenthaler, 2007: 123).

<sup>36</sup> “In keinen anderen Kellerschen Werk sind die einzelnen Texte so eng miteinander verwoben wie hier [...] Keller selbst hat keine Einzellege zum Druck gebracht und von den *Legenden* nie anders als von einem Ziklus gesprochen. Dementsprechend werden auch im folgenden die *Legenden* als ein Werk behandelt” (Morgenthaler, 2007: 122).

<sup>37</sup> “Musa tanzte mit ihren Gespielinnen, mit Kindern, mit den Jünglingen und auch allein; sie tanzte in ihrem Kämmerchen, im Saale, in den Gärten und auf den Wiesen, und selbst wenn sie zum Altar ging [...]” (Keller, 2002: 432).

ingenuidad de Musa, su materialismo espontáneo, remite a los postulados de la filosofía feuerbachiana:

Diese Bedingung machte das Jungfräulein stutzig und sie sagte: Also gänzlich müßte sie auf das Tanzen verzichten? Und sie zweifelte, ob denn auch im Himmel wirklich getanzt würde? Denn alles habe seine Zeit dieser Erdboden schiene ihr gut und zweckdienlich, um darauf zu tanzen, folglich würde der Himmel wohl andere Eigenschaften haben, ansonst ja der Tod ein überflüssiges Ding wäre (Keller, 2002: 433s.).

Las dudas acerca de las propiedades del cielo, que David presenta como una intensificación de los placeres terrenales, también refieren a la disolución los límites entre los planos mundano y divino. El umbral que, a sus ojos, representa la muerte queda relegado a una instancia superflua, con lo cual, también la realización terrenal pierde su validez. La ingenuidad de Musa le permite advertir los límites que separan lo propio de la vida terrena de la vida eterna. La incertidumbre en la que se ve sumergida en función de su ingenuidad, sin embargo, es contrarrestada, en primer lugar, a través de la apelación a la autoridad ortodoxa;<sup>38</sup> y luego, por medio de la tentación que supone la ejecución de una música, trascendental, de otro mundo, con lo cual la figura de Rey David se torna ambigua:

[...] es schien ihr zu hart, von Stund' an nicht mehr zu tanzen um eines unbekanntes Lohnes willen. Da winkte David, und plötzlich spielte die Musik einige Takte einer so unerhört glückseligen, überirdischen Tanzweise, daß dem Mädchen die Seele im Leibe hüpfte und alle Glieder zuckten; aber sie vermochte nicht eines zum Tanze zu regen, und sie merkte, daß ihr Leib viel zu schwer und starr sei für diese Weise. Voll Sehnsucht schlug sie ihre Hand in diejenige des Königs und gelobte das, was er begehrte (Keller, 2002: 434).

La ambigüedad del Rey David responde a la inversión de la materia legendaria que el ciclo de Keller lleva a cabo, en la medida en que la figura bíblica de David se encuentra estrechamente relacionada con la danza con la que celebrara el triunfo sobre Goliat, su coronación como rey, la liberación del pueblo judío de la tiranía de los filisteos y la gloria divina (II Samuel 6, 14). La manifestación del Rey David, representante del carácter soberano de la Divinidad, también es sometida en la narración a una lectura crítica que

---

<sup>38</sup> “Allein David setzte ihr auseinander, wie sehr sie in dieser Beziehung im Irrtum sei, und bewies ihr durch viele Bibelstellen sowie durch sein eigenes Beispiel, daß das Tanzen allerdings eine geheiligte Beschädigung für Selige sei. Jetzt aber erfordere es einen raschen Entschluß, ja oder nein, ob sie durch zeitliche Entsagung zur ewigen Freude eingehen wolle oder nicht; wolle sie nicht, so gehe er weiter; denn man habe im Himmel noch einige Tänzerinnen vonnöten” (Keller, 2002: 434).

condiciona la obra de Keller.<sup>39</sup> En la carta ya citada, del 28 de enero de 1849, a Baumgartner, Keller expresa la concepción de la Divinidad que desarrolla bajo la influencia de Feuerbach:

Nur so viel steht fest: Ich werde *tabula rasa* machen (oder es ist vielmehr schon geschehen) mit allen meinen bisherigen religiösen Vorstellungen, bis ich auf dem Feuerbachischen Niveau bin. Die Welt ist eine Republik, sagt er, und erträgt weder einen absoluten, noch einen konstitutionellen Gott (Rationalisten). Ich kann einstweilen diesem Aufrufe nicht widerstehen. Mein Gott war längst nur eine Art von Präsident oder erstem Consul, welcher nicht viel Ansehen genoß, ich mußte ihn absetzen.

La necesidad de rechazar la imagen divina identificada con la figura del soberano, por cuanto el mundo constituiría una república, con la que Keller se compromete, se halla en la base de la inversión de las leyendas que representa *Sieben Legenden*. La figura del Rey David no puede ser interpretada como el anuncio de la realización que promete. La apelación a la autoridad con la que había intentado persuadir a la joven Musa es reemplazada por la tentación que da lugar al sugerente pacto.

De este modo Musa niega su propia naturaleza, al abocarse a una existencia privada de su única pasión. La celda en la que se instala, alejada del entorno social, garantiza una vida de penitencia. El castigo físico con el que reprime el impulso por la danza refuerza la escisión interna que relega la existencia corporal a los principios trascendentes, tal como se manifiesta en las referencias a la *imitatio Christi*: los tres años en los que evangeliza con su consejo antes de su muerte, el otorgamiento de la gracia con que bendice a quienes acuden a ella, la delgadez que expresa su espiritualidad. En esta nueva vida, la pérdida de la realidad a la que la conduce la subordinación de su personalidad al impulso de la danza se intensifica con el debilitamiento corporal al que se somete a sí misma: “Sie lag beständig auf ihrem Bettchen von Moos und schaute voll Sehnsucht in den Himmel, und sie glaubte schon die goldenen Sohlen der Seligen durch das Blau hindurch tanzen und schleifen zu sehen” (Keller, 2002: 435). El ascetismo tiránico con que Musa reprime lo corpóreo provoca las visiones que surgen como efecto de la alienación respecto de la realidad circundante. El acceso a una realidad superior es nuevamente sometido a la crítica de la perspectiva irónica. Así, las referencias a la temporalidad (“Im Himmel war eben hoher

---

<sup>39</sup> Kaiser sostiene que los problemas que plantean las diversas narraciones de Keller, sobre todo en el caso de *Sieben Legenden*, en virtud de su unidad temática, se relacionan de tal manera que una obra individual encuentra un desarrollo en otra: “Das ‘Tanzlegendchen’ bleibt die Antwort auf diese Frage schuldig. Kellers gesamtes Werk ist die Antwort” (Kaiser, 1981: 419)



Festtag [...]”; Keller, 2002: 436; “[...] unsere liebe Frau in all ihrer Schönheit und Güte, setzte sich auf ein Stündchen zu den Musen [...]”; *ibíd.*: 437) con que se describen los acontecimientos que tienen lugar en el más allá dan cuenta de una terranalidad inherente a la praxis narrativa. A diferencia del recurso del rey David, la narración desarrolla los sucesos del mundo divino más allá de la divergencia que presentan las fuentes sagradas:

[...] an Festtagen aber war es, was zwar vom heiligen Gregor von Nyssa bestritten, von demjenigen von Nazianz aber aufrechtgehalten wird, Sitte, die neun Musen die sonst in der Hölle saßen, einzuladen und in den Himmel zu lassen, daß sie da Aushilfe leisteten. Sie bekamen gute Zehrung, mußten aber nach verrichteter Sache wieder an den andern Ort gehen (Keller, 2002: 436).

La inclusión de las musas en la celebración divina que sugiere la conjunción ideal del mundo cristiano con los impulsos paganos, y avanza sobre los límites que distinguen, desde la perspectiva cristiana, el cielo del infierno. Con las musas, son recibidas y servidas en el cielo la historia y la poesía épica, la lírica amorosa, la música, la tragedia, la poesía sacra, la poesía bucólica, la danza y la poesía didáctica. Sin embargo, el amparo que les prodiga la Virgen María nuevamente resulta interrumpido por la voz del narrador: “Es ist freilich nicht so gekommen” (Keller, 2002: 437).

El canto que entonan las musas pone en evidencia la necesidad de restaurar los límites, y la imposibilidad de reunificar los mundos pagano y cristiano. Del mismo modo que la música que ordena ejecutar David, de un carácter trascendente, resulta inapropiada para la mortal Musa, la melancólica terrenalidad del canto de las musas interrumpe la calma divina,<sup>40</sup> al despertar en los oyentes, en virtud de la condición mundana del arte, la nostalgia por la vida terrena, por lo cual se erige como una amenaza ante el orden celestial:<sup>41</sup>

Das “Heimweh”, das die Himmlischen ergreift, stellt die Werthierarchie der orthodoxen christlichen Lehre von Grund auf in Frage, weshalb sich die “allerhöchste Trinität” genötigt sieht, durch einen autoritären Machtspruch die “Ruhe” wiederherzustellen und die Musen als subversive Elemente für immer aus dem Himmel zu weisen (Kittstein, 2008: 144)

<sup>40</sup> “Aber in diesen Räumen klang er so düster, ja fast trotzig und rau, und dabei so sehnsuchtschwer und klagend, daß erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Volk von Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach” (Keller, 2002: 437).

<sup>41</sup> “Endlich aber kam die allerhöchste Trinität selber heran, um zum Rechten zu sehen und die eifrigen Musen mit einem lang hinwollenden Donnerschlage zum Schweigen zu bringen. Da kehrten Ruhe und Gleichmut in den Himmel zurück; aber die armen neun Schwestern mußten ihn verlassen und durften ihn seither nicht wieder betreten” (Keller, 2002: 437).

La expulsión definitiva de las musas coincide con el cierre de la narración de manera necesaria, ya que el restablecimiento del orden divino reintroduce una paz y un silencio que, bajo la amenaza del rayo trinitario, dan lugar a la impasibilidad. Así, la inversión de la materia legendaria, que introduce un plano histórico en las esferas celestiales, expresa la conexión consustancial que se establece entre la materia y los modos de representación. La configuración en clave realista de la materia legendaria, así, se corresponde con el ingreso de las musas en la acción narrativa. La expulsión del Paraíso no solo restaura el orden en sus dominios, también confirma la historia como el ámbito inherente del arte. Con el paso de la leyenda a la historia que se da en *Sieben Legenden*, el arte, lejos de evidenciar su condición de paria de los ámbitos divinos, reafirma su pertenencia a la praxis humana. En palabras de Plett:

Das *Tanzlegendchen* endet mit der Vertreibung der Musen aus dem Paradies, die *Sieben Legenden* enden so mit der ‘Vertreibung’ des Lesers aus der vorläufig verheissungsvollen Geschlossenheit des realistisch modernisierten Paradiesgartens: Die harmonische Verbindung von sinnlich-musischer Weltfreude und christlicher Jenseitshoffnung ist [...] nicht möglich (Plett, 2002: 1033).

### **3. Die Leute von Seldwyla: la novela corta como exponente del Realismo Poético**

En una carta dirigida a Theodor Storm del 14 de agosto de 1881, Keller manifiesta una serie de consideraciones en torno a la praxis literaria, y a la relación que esta mantiene con la teoría y la crítica literarias:

Was die fragile Materie selbst betrifft, so halte ich dafür, dass es für Roman u. Novelle sowenig aprioristische Theorien u. Regeln gibt, als für die andern Gattungen, sondern dass sie aus den für mustergütig anzusehenden Werken werden abgezogen, resp. dass die Werth- und Gebietsgrenzen erst noch abgesteckt werden müssen. 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 sichtbar wird.

La preeminencia que reciben los modelos tradicionales refuerza la ya tematizada conciencia del proceso histórico que condiciona la producción literaria. La afirmación según la cual las “reglas y teorías” deben “ser extraídas de aquellas obras que han de ser consideradas como modelos”, en la medida en que dichas obras establecen los parámetros estéticos valorativos, expresa, en términos concretos, la premisa referida al vínculo que, en el marco del Realismo Poético, se establece entre la representación realista y la transfiguración poética de la realidad, es decir, “die Reichsmittelbarkeit der Poesie” (Swales, 1990: 270s.).

Los dos volúmenes de *Die Leute von Seldwyla* ofrecen una serie de variaciones en torno a la problemática relación del arte con la realidad social, que recibirá su tratamiento particular en *Die Missbrauchten Liebesbriefe*, en el segundo volumen del ciclo (1974). La reflexión acerca del carácter ficcional de la representación realista pone de relieve un aspecto que hace a las mismas condiciones de producción de novelas cortas: “[...] die Novellendichtung, wenigstens in der Zeit von Goethe bis zum bürgerlichen Realismus und zur Moderne, nur in der ‘doppelten Bewandnis’ von Wahrheit und Fiktion richtig verstanden werden kann” (von Wiese, 1982: 14). *Die Leute von Seldwyla*, así, se presenta como un exponente del género novela corta del Realismo Poético, en la medida en que expone la función que la tradición literaria cumple en la misma producción:

Literatur spiegelt sich in Literatur und spielt als Faktor im geistigen Leben einiger Kellerschen Charaktere eine nicht unbedeutende Rolle: Sie übt einen bemerkenswerten Einfluss auf die Formung ihrer Vorstellungswelt, ihrer Wünsche und Ambitionen aus. Sie kann daher beim Austrag der ‘Spannung von Innerlichkeit und Welt’ in *Die Leute von Seldwyla* nicht übersehen werden (Mews, 1970: 394).

La función que la literatura cumple en la misma obra literaria expresa la influencia que las obras modélicas ejercen sobre la misma producción. La tensión entre interioridad y mundo no se reduce a la relación que los individuos mantienen con su entorno social, como sucede en *Der grüne Heinrich*, sino que, en la medida en que se trata de un ciclo de novelas cortas referidas a Suiza, la misma localidad de Seldwyla es configurada como la interioridad en tensión con el mundo moderno. El marco narrativo general que precede a las historias singulares (a diferencia de lo que sucede con el marco de *Sieben Legengen*, ciclo en el que el marco manifiesta la intención de reelaborar la tradición religiosa de las leyendas) posiciona al lector respecto de la localización espacial. Los relatos contenidos en el ciclo de novelas cortas reproducen esta cualidad, pero no manifiestamente: no se expresa el carácter de los habitantes de Seldwyla a partir de sucesos ‘normales’, sino a través de casos excepcionales que, si bien no exponen el parámetro medio de la vida seldwylense, lo refieren por medio de la configuración artística.<sup>42</sup> La representatividad de los casos

---

<sup>42</sup> El relato “Pankraz, der Schmoller” se desarrolla “auf einem stillen Seitenplätzchen, nahe an der Stadtmauer” (Keller, 1989: 15); las aventuras de Strapinski comienzan en la carretera, camino a Goldach, “einer kleinen reichen Stadt, die nur wenige Stunden von Seldwyla entfernt ist” (Keller, 1989: 286), la aldea en la que tiene lugar la tragedia de los jóvenes amantes de *Romeo und Julia auf dem Dorfe* se encuentra a orillas del río, “der eine halbe Stunde entfernt an Seldwyl vorüberzieht” (Keller, 1989: 69).

abordados se desprende de la intención misma del narrador, quien en el marco del primer volumen manifiesta:

In einer so lustigen und seltsamen Stadt kann es an allerhand seltsamen Geschichten und Lebensläufen nicht fehlen, da Müssigchten aller Laster Anfang ist. Doch nicht solche Geschichten, wie sie in dem beschriebenen Charakter von Seldwyla liegen, will ich eigentlich in diesen Büchlein erzählen, sondern einige sonderbare Abfälle, die so zwischen durch passiert, gewissermassen ausnahmsweise, und doch auch gerade nur zu Seldwyla vor sich gehen kommen (Keller, 1989: 14).

La expectativa que el marco narrativo intenta despertar en el lector refiere a las “extrañas” condiciones sociales en las que los relatos pondrán el foco de atención. Al describir el dinamismo social sobre el que se estructura la vida de los seldwylenses, el narrador no se limita a las historias que pintan el carácter regular de la vida de la ciudad, sino a aquellas excepciones que, de todos modos, no podrían haber tenido lugar en otro suelo. El modo en el que se relacionan los aspectos generales con los casos particulares que constituyen el ciclo es referida, a partir del extraño movimiento social que descubre el narrador, según el cual “[...] die gemeinde reich ist und die Bürgerschaft arm, und zwar so, dass kein Mensch zu Seldwyla etwas hat und Niemand weiss, wovon sie seit Jahrhunderten eigentlich leben” (Keller, 1989, 11).

La ejemplaridad de los casos escogidos expresa la complejidad de una estructura social en la que los individuos actúan de acuerdo a intereses puntuales, pero inconscientes de las fuerzas motrices que regulan su vida concreta. De este modo la práctica poética es concebida como representación sensible de la complejidad estructural que rige los destinos humanos. Si en *Der grüne Heinrich* y en *Sieben Legenden* la alusión a los condicionamientos sociales se realiza a través de una configuración centrada en el desarrollo o en la desrealización individual de los personajes, en *Die Leute von Seldwyla* el orden social cobra una relevancia sobre el destino de los personajes. La formación del individuo, que ocupa un papel central en la narrativa de Keller desde su obra temprana, supone la superación del ensimismamiento subjetivo, la desarticulación de la estética del genio propia del *Sturm und Drang*, y retomada por el Romanticismo precedente al Realismo Poético. La relativización de lo novedoso, del carácter singular de los relatos incluidos en el ciclo, se condice con una concepción de la literatura según la cual toda producción debe considerarse y evaluarse desde la plataforma de la tradición que establecen

los modelos literarios. En una carta a Hettner del 26 de junio de 1854, Keller coloca en perspectiva la pretensión de originalidad:

Mit eine Worte: es gibt keine individuelle souveräne Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten [...] Neu in einem guten Sinne ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht. So war Cervantes neu in der Auffassung des Don Quixote [...], aber nicht in der Ausführung und in den einzelnen poetischen Dingen. Und dies ist der beste Fingerzeit, wonach ein Dichter streben und in was er seine Ehre setzen soll.

Lo nuevo que se configura en el *Quijote* de Cervantes descansa en el vínculo de los elementos formales con el período histórico del que surge, sin que, por ello, la carga significativa de la obra se agote en los parámetros históricos mismos. El anclaje histórico de la forma literaria (que se intensificará en las *Züricher Novellen*), en conjunción con la forma que adquiere el proceso histórico en la misma obra, delimita el realismo de *Die Leute von Seldwyla* tanto respecto de la originalidad subjetivista postulada por los románticos, como de la tendencia realista orientada a la conformación de una comunidad superada históricamente.<sup>43</sup> Lo novedoso, como característica formal de la novela corta, también cobra relieve en el mismo método configurador.<sup>44</sup> El marco abierto que introduce la novela corta *Romeo und Julia auf dem Dorfe* se ofrece como un exponente de la modalidad con que Keller retoma y resignifica la tradición literaria:

Diese Geschichte zu erzählen, würde eine müssige Erfindung sein, wenn sie nicht auf einem wahren Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede der schönen Fabeln wurzelt, auf welche ein grosses Dichterwerk gegründet ist. Die Zahl solcher Fabeln ist mässig, gleich der Zahl der Metalle, aber sie ereignen sich immer wieder auf's Neue mit veränderten Umständen und in der wunderlichsten Verkleidung (Keller: 1989, 69).

La oposición que la introducción establece entre la obra que surge de la “ociosa invención” y aquella que, basada en datos de la realidad, surge del contexto social, expresa el rechazo de toda literatura que se presente como un fin en sí mismo. La vinculación entre la vitalidad

---

<sup>43</sup> “Eine neue Form der Novelle entstand um das Jahr 1840 mit der Steigerung des Wirklichkeitssines in Kunst und Leben. Gotthelf, Immermann und Auerbach, rasch nacheinander hervortretend und zum Teil voneinander beeinflusst, schufen eine Heimatdichtung, die ihre wurzelhafte Bodenständigkeit im Gegensatz zu den luftigen Geistespielen der romantik zunächst als Bauerngeschichte bekundete. Die räumliche Beschränkung hat ein Teil dieser Erzählung mit den romantischen Novellen gemein (...) Die ‘Neuheit’, die jeder Novelle eigen sein muss, liegt hier nicht in der Fabel, sondern im Milieu” (Ermatinger, 1990: 310).

<sup>44</sup> “Gottfried Kellers ‘Leute von Seldwyla’ vereinigen der Geist der romantischen Novelle mit dem Wirklichkeitsgehalte der Heitmaterzählungen. Zwischen beiden und darum über beiden schwebend, ragen sie hinein in jene Höhe grosser Kunst, in der zeitlich und örtlich bedingte Erzeugnisse durch das freie Schaffen des Genies zu ort- und zeitlosen Werten erhoben sind” (ibid.: 311).

de la vida cotidiana y las obras poéticas que Keller destaca se orienta a relativizar la aparente independencia de las grandes obras de la historia de la literatura respecto de la vida social. El reconocimiento del carácter popular de la tradición literaria le permite, por otro lado, incluirse como un exponente de aquel método que, desde su perspectiva, se encuentra en crisis. La renovación de las formas artísticas que, tal como sostenía en su ensayo “Die Romantik und die Gegenwart” (1849), propician los acontecimientos históricos, se aplica en este caso a través de la reelaboración de la fábula shakespereana, tanto en lo que respecta a la forma genérica (a partir de la cual el drama es retomado a través de la novela corta) como en relación con los materiales (la enesmistad entre familias de campesinos en lugar del rencor que separa a Montescos y Capuletos).

En otro de los relatos contenidos en el primer volumen de *Die Leute von Seldwyla*, “Pankraz, der Schmoller”, el mismo protagonista, y ya no el narrador, despliega, en el relato oral que dirige a su madre y hermana, consideraciones acerca de la función de la literatura. Pero estas no se limitan a exponer la fuente común de la que surgen tanto las obras maestras como los sucesos de la vida cotidiana; a la reflexión acerca de la peculiaridad propia de las grandes obras de arte del pasado, a la negatividad que representan respecto de la realidad y de las tendencias contemporáneas que centran su atención en la medianía de la vida cotidiana,<sup>45</sup> Pankraz refiere el efecto que, en su momento, produjo en él la lectura de Shakespeare:

Ich [...] las nun die ganze Nacht in diesem Buche und verfieng mich ganz in demselben, da es mir gar so gründlich und sachgemäß geschrieben schien und mir außerdem eine solche Arbeit ebenso neu als verdienstlich vorkam. Weil nun alles übrige so trefflich, wahr und ganz erschien und ich es für die eigentliche und richtige Welt hielt, so verließ ich mich insbesondere auch bei den Weibern, die es vorbrachte, ganz auf ihn, verlockt und geleitet von dem schönen Sterne Lydia, und ich glaubte, hier ginge mir ein Licht auf und sei die Lösung meiner zweifelvollen Verwirrung und Qual zu finden (Keller, 1989: 46).

---

<sup>45</sup> “Dies Buch nannte man den Shakespeare [...] Dieser verführerische falsche Prophet führte mich schön in die Patsche. Er schildert nämlich die Welt nach allen Seiten hin durchaus einzig und wahr wie sie ist, aber nur wie sie es in den ganzen Menschen ist, welche im Guten und im Schlechten das Metier ihres Daseins und ihrer Neigungen vollständig und charakteristisch betreiben und dabei durchsichtig wie Kristall, jeder vom reinsten Wasser in seiner Art, so daß, wenn schlechte Skribenten die Welt der Mittelmäßigkeit und farblosen Halbheit beherrschen und malen und dadurch Schwachköpfe in die Irre führen und mit tausend unbedeutenden Täuschungen anfüllen, dieser hingegen eben die Welt des Ganzen und Gelungenen in seiner Art, das heißt wie es sein soll, beherrscht und dadurch gute Köpfe in die Irre führt, wenn sie in der Welt dies wesentliche Leben zu sehen und wiederzufinden glauben” (Keller, 1989: 45).

La percepción inmediata de Pankraz resulta falaz en la medida en que se atiene a los parámetros que la obra ofrece y, dado el carácter novedoso y la maestría en la ejecución literaria, interpreta el mundo representado en la obra como punto de referencia susceptible de aplicación al comportamiento social. La crítica de los efectos perniciosos que produce la lectura ingenua de Shakespeare por parte de Pankraz<sup>46</sup> extiende su campo de acción, desde la perspectiva del personaje, hacia consideraciones de más amplio alcance:

Doch eigentlich sind, wie gesagt, alle solche Leute wohl in der Welt, aber nicht so hübsch beisammen wie in jenen Gedichten; nie trifft ein ganzer Schurke auf einen ganzen wehrbaren Mann, nie ein vollständiger Narr auf einen unbedingt klugen Fröhlichen, so daß es zu keinem rechten Trauerspiel und zu keiner guten Komödie kommen kann (Keller, 1989: 45s).

La distancia que se establece entre las formas literarias del pasado y la actualidad (en la medida en que la realidad no presenta personalidades acabadas como las que se representan en los dramas de Shakespeare) redundante en la imposibilidad de atenerse a los géneros tradicionales, al tiempo que radicaliza el potencial crítico de las obras, en las que se realiza la sanción sobre el presente histórico.<sup>47</sup> La influencia y función de la literatura que se despliega en *Pankraz, der Schmoller*, de este modo, responde a una problemática que acompaña toda la obra narrativa de Keller;<sup>48</sup> y se realiza *Die Leute von Seldwyla* bajo la ironía de la representación autorreferencial: “Zum einen geht es um die Relativierung der Rolle der Literatur in der Literatur, wie bereits am *Pankraz* gezeigt wurde; zum anderen vollzieht der Autor selbst eine Relativierung der eigenen künstlerischen Leistung” (Mews, 1970: 397).

---

<sup>46</sup> “Pankraz verwandelt so die Shakespearesche treue Widerspiegelung der Wirklichkeit in eine Illusion, ähnlich wie Don Quijote die Ritterromane, und erleidet vielfach ein ähnliches Schicksal” (Lukács, 1987: 1, 787).

<sup>47</sup> La agudización de la crítica social implícita en la misma reelaboración formal ha sido destacada por Gerhard Kaiser, quien relativiza el modo en que Keller pareciera incluirse en el canon desde el cual elabora su propia narrativa: “Pankraz und sein Autor wissen sich in einer zerstückten, zerstreuten, widerspruchsvollen, undurchsichtigen Welt. Dass Keller auf diese Welterfahrung mit einer anderen Poesie antwortet, als es die Shakespeare [...] ist, nämlich mit einer humoristischen Poesie der Brüche, Widersprüche, gegenläufigen Prozesse, weist seine Poesie nicht als die bessere, sondern die moderne Welt als die schlechtere aus” (Kaiser, 1981: 295s.).

<sup>48</sup> “Pankrazens von der Literatur genährte Illusionen zerschellen an der Faktizität einer Welt, in der Wunschbilder keine Gültigkeit besitzen. Aber auch diese Welt, in die Pankraz wieder eingegliedert wird, stellt letztlich eine ‘gedichtete’, das heisst eine vom Autor künstlerisch gestaltete Welt dar. Somit erhebt sich nicht nur die Frage nach der Funktion der Literatur in Kellers Novelle *Pankraz* (und im gesamten Novellenzyklus überhaupt), sondern auch die Frage nach der vom Autor beabsichtigten und erhofften Rolle und Wirkung von Kellers Novellen” (Mews, 1970: 397).

### 3.1 *Die mißbrauchten Liebesbriefe*: el carácter desfeticizador del arte

Con *Die Die missbrauchten Liebesbriefe* el tratamiento de la figura del artista y de la función social del arte alcanza una relevancia que no se encuentra en otras narraciones que componen *Die Leute von Seldwyla*. Sin embargo, también en este relato la posición del arte es puesta en perspectiva, tanto respecto de la crítica dirigida a los efectos perniciosos de la literatura,<sup>49</sup> como a su clasificación genérica. El cruce de géneros que presenta, por ejemplo, ha llevado a Johannes Klein a poner en duda su pertenencia genérica: “*Die missbrauchten Liebesbriefe* fallen aus dem Formgebiet der Novelle heraus, da sie im ersten Teil eine Literatursatire, im zweiten eine Liebes- und Läuterungshandlung enthalten. Konzentrierung auf einen Mittelpunkt fehlt; die naturhaft frische Gestalt der Gritli rettet vieles an der Erzählung (denn das ist sie), die durch die literarischen Karikaturen gefährdet ist” (Klein, 1956: 281). Los aspectos formales a partir de los cuales Klein pone en duda el carácter de novela corta, al punto de ubicar el relato en el género *Erzählung*,<sup>50</sup> sin embargo, se corresponde con un autor como Keller, reacio a la cristalización formal propia de las clasificaciones genéricas.<sup>51</sup> En efecto, la novela corta conjuga elementos propios de la novela corta de artista y de la novela de formación (*Bildungsroman*); y el papel que cumple en la compleja estructura formal la figura de Gritli, como sostiene Klein, es fundamental, ya que si bien la acción narrativa se despliega a partir de la constelación que conforman el pequeño burgués Victor Störteler (Viggi), Gritli, su “sana y bondadosa” mujer (Keller, 1922: 73), y el maestro de escuela Wilhelm, le malentendido al que la confusión de cartas da lugar, en la primera mitad de la novela corta, adquiere su dinamismo narrativo a partir de la estructura antitética que encarnan Viggi y Wilhelm, cuyos desarrollos pueden ser

---

<sup>49</sup> “In seiner Novelle *Die Missbrauchten Liebesbriefe* nimmt Keller zum einen die Eitelkeit und Schwärmerei jener besagten ‘Dilettanten’ auf Korn und macht in ihr zum anderen die vom ihm generell geforderte Überwindung jeglicher romantisch-idealistischer, d. h. unrealistischer und unzeitgemässer Vorstellungen von Kunst, Künstler und Künstlertum zum Zentralthema” (Anton, 1998: 172).

<sup>50</sup> Johannes Klein se vale de la centralidad que el acontecimiento posee por sobre el individuo en la novela corta: “[...] in der Erzählung bilde sich der Charakter durch die Situation als allgemein menschlicher Vorgang; die Novelle betone die Begebenheit” (Klein, 1982: 9). Esta peculiaridad de la novela corta es la que la somete a una legalidad formal que no halla en *Die missbrauchten Liebesbriefe*.

<sup>51</sup> Christen Anton, en su análisis de *Die missbrauchten Liebesbriefe* ha destacado la ya mencionada distancia que Keller mantiene respecto de los esquemas formales: “Kellers Novellenstheorie unterscheidet sich deutlich von dem hergebrachten Schema und den üblichen traditionellen formellen Konventionen der Novelle. Keller sieht anders als beispielsweise Vischer oder Heyse die Novellenform nicht als normativ zu betrachtendes Genre, das in seinen Grundzügen unveränderlich und daher durch verbindliche Kriterien zu bestimmen ist” (Anton, 1998: 172).



evaluados a partir de la distancia que mantienen respecto del centro de gravedad que encarna el equilibrio y la medida de Gritli. Pues si el desarrollo de la novela corta devela la esencia que se oculta tras la apariencia social que distingue tanto a Viggi como a Wilhelm, también revela y refuerza la armonía del carácter de Gritli. El ideal que se representa en Gritli la ubica en una relación problemática respecto de una sociedad regida por las apariencias y la mercantilización de las relaciones humanas, pero en concordancia con una realidad fundamental que se desarrolla en el relato. No en vano, a partir de la segunda mitad del relato, la incidencia de su figura se incrementa a tal punto que se erige como centro de otra constelación antitética: la que conforma con su antagonista, Kätter Ambach, y su ayudante, Ännchen. Mientras la figura de Kätter reemplaza a Gritli junto a Viggi (con lo cual la figura del matrimonio fundado en el engaño, la precipitación y las falsas apariencias alcanza su expresión más acabada),<sup>52</sup> Ännchen se presenta como un ayudante, una aliada con cuya ayuda (que la exime de aplicar la astucia por mano propia, como sucede con el engaño de las cartas) se realiza la unión con Wilhelm, y con ello el modelo burgués del matrimonio (alcanzado a través de la paciencia, y de la prueba de la fidelidad a la que Wilhelm es sometido); solo a través del marco matrimonial Gritli, junto Wilhelm, puede reinsertarse en una vida social de la que se había visto sustraída a causa de las pretensiones literarias de Viggi.<sup>53</sup> En todo caso, la centralidad de la figura de Gritli condiciona la unidad narrativa de la novela corta. El mismo proceso que, en la primera parte de la narración, distancia a Viggi de Gritli es el que permite el acercamiento de Gritli y Wilhelm que se realiza en la segunda mitad; de tal modo, el carácter simbólico que adquiere Gritli, como desarrollo que culmina en la encarnación de los valores reectores del Realismo Poético, se erige como elemento aglutinador de los procesos antagónicos que se desarrollan en la novela corta.

---

<sup>52</sup> Solo a través de la ostentación con que se realiza la boda se abre la posibilidad de la reconciliación social para Viggi: “Die Hochzeit wurde sobald als möglich gehalten, glänzend, reichlich und geräuschvoll; denn Kätter wollte diese Aktion in allen Einzelheiten recht durchgenießen und sich als den holden Mittelpunkt eines großen Festes sehen, und Viggi benutzte die Gelegenheit, indem er eine Menge Menschen einlud, sich mit den gut bewirteten Mitbürgern wieder auf einen bessern Fuß zu stellen” (Keller, 1989: 405).

<sup>53</sup> La separación de Gritli no supone solo una liberación respecto de la arbitrariedad de Viggi, también origina la condena social, por la cual se ve reclusa, a la manera de un *Aussenseiter*: “Während dieser Zeit war Gritli wie von der Erde verschwunden. Man sah sie nirgends und hörte nichts von ihr, so eingezogen lebte sie. Wenn sie ausging, so trat sie aus der Hintertür ihres Hauses, welches an der Stadtmauer lag, ins Freie und machte einsame Spaziergänge” (Keller, 1989: 408).

La antítesis que impulsa la acción narrativa despliega, de esta manera, dos desarrollos diametralmente opuestos, en los que la reflexión acerca de la función de la literatura y los valores burgueses que representa Gritli cumplen un rol determinante. El proceso que afecta a Viggli traza un recorrido que, desde el reconocimiento social que supone el estilo vida burgués construido junto a Gritli,<sup>54</sup> conduce al olvido y la desaparición.<sup>55</sup> El camino de Wilhelm, por el contrario, posee un sentido inverso: desde una posición inicial periférica, aislada e imperceptible, el maestro de escuela alcanza, a través del compromiso con Gritli y la comunidad, un reconocimiento social.

### 3.2 Fetichismo social y alienación literaria

El cruce entre el relato de artista y el de formación expresa una línea de continuidad en lo que respecta al tratamiento de la figura del artista en la obra de Keller. Así como en *Der grüne Heinrich* la renuncia voluntaria del protagonista lo conduce a una vida social limitada, pero anclada en la comunidad; o, como en *Das Tanzlegendchen*, la unilateralidad de Musa la conduce a un ámbito ascético en el que se suprime la sensualidad del arte; en *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, el tratamiento de la función social del arte se elabora a través de una antítesis que niega la posibilidad de una relación armónica entre las esferas de la vida social y el arte en el marco de la representación individual. Los procesos de transformación que experimentan Viggli y Wilhelm expresan la radicalización que se configura en la novela corta, en la que se elude tanto el desarrollo gradual de la novela de formación, como la condensación intensificada que presenta la reformulación de la leyenda. El hecho de que ya a partir de la prehistoria de los antagonistas se pueda advertir lo que, de acuerdo con la perspectiva de la novela corta y de la estética del Realismo Poético que impulsa Keller, se traza como un camino descendente o ascendente en la vida social, ofrece un margen de interpretación posible acerca de un campo más amplio que el representado de

---

<sup>54</sup> “[...] da er ein einträgliches Speditions- und Warengeschäft betrieb und ein hübsches, gesundes und gutmütiges Weibchen besaß. Dieses hatte ihm außer der sehr angenehmen Person ein ziemliches Vermögen gebracht, welches Gritli von auswärts zugefallen war, und sie lebte zutulich und still bei ihrem Manne. Ihr Geld aber war ihm sehr förderlich zur Ausbreitung seiner Geschäfte, welchen er mit Fleiß und Umsicht oblag, daß sie trefflich gediehen. Hiebei schützte ihn eine Eigenschaft, welche, sonst nicht landesüblich, ihm einstweilen wohl zustatten kam” (ibíd.: 364).

<sup>55</sup> “Viktor Störteler aber und seine Kätter waren samt jenen Liebesbriefen, welche sie aus Hunger und Not doch wieder hergestellt, auf sich bezogen und unter vielem Gezänke vermehrt hatten, längst vergessen und verschollen” (ibíd.: 437).

manera puntual en la novela corta. Así, el comerciante Viggí traslada a Seldwyla la formación cultural y literaria que había recibido durante sus años de aprendizaje en una importante ciudad de Suiza,<sup>56</sup> con lo cual se advierte el modo en que la estructura de la ciudad (en la que los vínculos sociales se encuentran entrelazados a través de amplias mediaciones que relativizan la conformación de una comunidad) como ámbito de formación, ofrece herramientas formativas que, al restringirse a la realización personal, propician la desrealización social. Los años de aprendizaje del maestro Wilhelm, por el contrario (“[...] als der Sohn einer verschwundenen Bauerfamilie aus der Umgegend kannte er die ländlichen Arbeiten, denen er sich von Kindesbeinen auf hatte unterziehen müssen”; Keller, 1989: 409), alude al grado de ingenuidad e infantilismo que supone la vida rural, y que distingue su carácter. El desarrollo de ambos personajes da cuenta, de este modo, tanto de la radicalización como de la superación del fetichismo social, que “contiene en embrión todas las demás formas de alienación [...]” (Kolakowski, 1985: 279).

### **3.3 La alienación religiosa: de la apariencia fetichizada al ideal del Realismo Poético**

El marco de valores burgués en el que se desarrolla la narrativa de Keller representa el límite ante el cual la crítica de la alienación se detiene. La modalidad que expresa el Realismo Poético como método de configuración, sin embargo, permite que la misma transfiguración poética de la realidad active un potencial crítico que excede, de manera simbólica, sus propios límites. Aun cuando resulte vano el intento de localizar, en la obra de Keller, una crítica radical de la alienación social (en la que se distingan las condiciones concretas por las cuales los individuos se enfrentan a su entorno, a sus conciudadanos y a sí mismos como extraños), la misma representación literaria despliega los presupuestos ideales a partir de los cuales la crítica social se intensifica. György Lukács (1963) ha desarrollado el modo en que la función desfetichizadora del arte se realiza incluso en obras

---

<sup>56</sup> “Er hatte seine Lehrzeit und einige Jahre darüber nämlich in einer größeren Stadt bestanden und war dort Mitglied eines Vereines junger Comptoiristen gewesen, welcher sich wissenschaftliche und ästhetische Ausbildung zur Aufgabe gestellt hatte. Da die jungen Leute ganz sich selbst überlassen waren, so übernahmen sie sich und machten allerhand Dummheiten. Sie lasen die schwersten Bücher und führten eine verworrene Unterhaltung darüber; sie spielten auf ihrem Theater den Faust und den Wallenstein, den Hamlet, den Lear und den Nathan; sie machten schwierige Konzerte und lasen sich schreckbare Aufsätze vor, kurz, es gab nichts, an das sie sich nicht wagten.

Hievon brachte Viggí Störteler die Liebe für Bildung und Belesenheit nach Seldwyla zurück” (ibíd.: 364).

cuyos autores se encuentran limitados, en términos ideológicos, por estructuras de pensamiento que obstaculizan toda proyección social futura. En el ámbito estético, sostiene Lukács, se presenta la posibilidad simbólica de contrarrestar los condicionamientos ideológicos a través de la doble tendencia desfetichizadora del arte:

Die hier vollzogene, den wahren Tatbestand in seine Rechte zurückführende Bewegung ist also eine doppelte: Erstens ist sie die Entlarvung eines irreführenden Scheines, der, obwohl er gesellschaftlich notwendig entstanden ist – hier infolge einer hochentwickelten Ökonomie, in anderen Fällen infolge einer Rückständigkeit –, doch das wahre Wesen der Wirklichkeit entstellt. Zweitens ist diese Richtigstellung zugleich die Rettung der Rolle des Menschen in der Geschichte (Lukács, 1987: 1, 660).

En el proceso de aprendizaje de Wilhelm se aprecia tanto un develamiento de la realidad a partir de la cual se supera el sometimiento a la apariencia fetichizada, como la salvación de su integridad individual en la historia. Que el individuo alcance su salvación en el marco de una historia que es una narración expresa la relación que, en el Realismo Poético, la autonomía de la praxis literaria mantiene con la prosaica realidad burguesa (a diferencia de lo que ocurría en *Das Tanzlegendchen*).

*Die missbrauchten Liebesbriefe* expone, en la antítesis que corporeizan Viggi y Wilhelm, dos modalidades de alienación: el plan educativo de Viggi, por un lado, consiste en la aplicación de concepciones ideales esquemáticas arraigadas en la percepción fetichizada de la realidad; por otro, el proceso de aprendizaje que lleva a cabo el maestro de escuela Wilhelm despliega, de manera paulatina, la conciencia de que tanto el cambio de las circunstancias históricas supone la intervención de los individuos, del mismo modo que, en tales circunstancias, el mismo educador debe ser educado por la realidad (cf. Marx, 1953: 340). La referencia a las *Thesen über Feuerbach* (1845) resulta pertinente por cuanto la dualidad de la novela corta, en la que confluyen el relato de artista y de formación, supone un paso que la novela corta de Gottfried Keller da más allá de la filosofía del autor de *Das Wesen des Christentums*.

La alienación religiosa que caracteriza a Wilhelm, y que se vincula con el ámbito rural en que se formó, también se relaciona con aspectos concretos de la vida social, en la medida en que su incapacidad de vincularse con las mujeres le impide alcanzar el núcleo social

fundamental que, de acuerdo con la estética del Realismo Poético, constituye el matrimonio:<sup>57</sup>

Er begnügte sich daher, die Schönheit mehr aus der Ferne zu bewundern, und da es für sein Verlangen gleich erfolglos war, ob er eine Frau oder ein Mädchen zum Gegenstande seiner Bewunderung machte, so wechselte er in aller Ehrbarkeit und wählte bald diese, bald jene zum Ziel seiner Gedanken. So lebte er in seinem Herzen wie ein Pascha, und alles Schöne, was Kaffee trank und Strümpfe strickte oder auch müßig ging, gehörte ihm. Dies doch einigermaßen leichtfertige Wesen wissenschaftlich zu begründen oder zu beschönigen war der gute Wilhelm auch vom Christentum abgefallen und, obgleich er des Sonntags in der Kinderlehre vorsingen mußte, wo er immer aufs neue den Katechismus erläutern hörte, einer wahrhaft heidnischen Philosophie zugesteuert. Alle Götter und Göttinnen der Mythologien, welche er gelesen, rief er ins Leben zurück und bevölkerte damit sich zur Kurzweil die Landschaft; je nach der Stimmung des Himmels, der über Seldwyla hing, war er entweder Germane, Grieche oder Indier und behandelte seine Weiber heimlich nach der Art dieser Landsleute. Nur wenn das Wetter gar zu graulich, sein Brot gar zu knapp und nirgends ein freundliches Frauenauge zu erblicken war, blies er zuweilen alle diese Götter auseinander und behauptete bei sich selbst, zu einem solchen Leben brauche man gar keinen Gott (Keller, 1989: 380s.).

La alternancia que expresa su devoción religiosa, que, desde un inicial politeísmo pagano inicial, y a través de un marcado ateísmo, alcanza al monoteísmo cristiano, manifiesta no solo la imposibilidad de alcanzar un marco ideológico adecuado a su subjetividad (es decir, la posibilidad de arraigar su comportamiento de acuerdo con un parámetro de acción) también, y en consecuencia, expresa la impotencia a la que se somete el individuo, descentrado, en función al modo en que contempla y experimenta la multiplicidad del mundo externo (representado por el carácter plural o singular de las mujeres que se le ofrecen como objeto de deseo, registro terreno de la diversidad de dioses ante cuya devoción se somete). A través de la alienación religiosa, en la que se advierte la influencia inicial que Ludwig Feuerbach ha ejercido sobre Keller, la novela corta representa una modalidad histórica del fetichismo bajo el cual el individuo, lejos de potenciar sus facultades esenciales (*Wesenskräfte*), las anula en virtud de sus propias objetivaciones. El análisis feuerbachiano de la esencia de la religión cristiana, como objetivación central de las facultades humanas, así lo expresa:

---

<sup>57</sup> “In dem Nachbarhäuschen wohnte ein armer Unterlehrer der Stadt, namens Wilhelm, ein junger, für unklug oder beschränkt geltender Mensch, mit etwas schwärmerischen und dunklen Augen. Derselbe sah für sein Leben gern die Frauen, war aber außerordentlich still und schüchtern und durfte überdies seiner beschränkten und ärmlichen Stellung wegen nicht daran denken, sich zu verheiraten oder sonst dem schönen Geschlechte den Hof zu machen” (ibíd.: 380).

Es ist aber hier sogleich wesentlich zu bemerken – und diese Erscheinung ist eine höchst merkwürdige, das innerste Wesen der Religion charakterisierende –, daß, je menschlicher dem *Wesen* nach Gott ist, um so größer *scheinbar* der Unterschied zwischen ihm und dem Menschen ist, um Gott zu bereichern, muß der Mensch arm werden; damit Gott alles sei, der Mensch nichts sein (Feuerbach, 1956: 70).

El juicio de divorcio, que desacredita a Viggi y a Gritli como exponentes de un matrimonio inviable, también afecta a Wilhelm, no solo ante la sociedad, sino ante sí mismo. El hecho de que solo a través del alejamiento de la ciudad Wilhelm logre desarrollar aquellas cualidades que, desde su niñez, permanecen obstaculizadas también refiere de un modo concreto la concepción del individuo, y de su interioridad, que caracteriza al Realismo Poético (como respuesta simbólica a prosaica realidad burguesa). Las actividades que en estas condiciones retoma, (las ocupaciones agrícolas a las que se entrega) no solo le sirven a Wilhelm como vía escape de la perversión citadina, también provocan el descubrimiento de una integridad ética hasta entonces desapercibida (en la que tanto por su ejemplo como por sus consejos adquiere un valor social). En el marco de una naturaleza que aún no ha sido afectada por la mercantilización de las relaciones humanas, el maestro accede a un aprendizaje que lo aleja de aquellos ideales que forjó en su imaginación: “Denn der Wald war jetzt seine Schulstube und sein Studiersaal, wenn auch nicht in großer Gelehrsamkeit, so doch in beschaulicher Anwendung des wenigen, was er wußte” (Keller, 1989: 413).

La distancia respecto de una ciudad en la que las apariencias determinan los juicios de valor lo acerca a una tradición que la narración señala como manifestación de un orden social y natural perteneciente a un pasado históricamente superado: la tumba del guerrero celta que Wilhelm halla en uno de sus paseos por el campo le revela lo que por debajo de las apariencias, en un plano profundo de la realidad, yace como señal de otra realidad, pasada y posible: “Auf diese Weise erfuhr er, wie das grüne Erdreich Trost und Kurzweil hat für den Verlassenen und die Einsamkeit eine gesegnete Schule ist für jeden, der nicht ganz roh und leer” (Keller, 1989: 414).

El proceso de aprendizaje a través del cual Wilhelm deja atrás su inicial e infantil alienación religiosa y social, hasta alcanzar (gracias a la cultura del trabajo a la que se entrega), un despliegue de sus facultades, le permite acceder a una percepción correcta de la realidad, que, una vez más, la narración coloca en relación con Gritli, es decir, con la proyección de un plano utópico:

Gritli hatte ihren Hut abgelegt und zeigte plötzlich statt der Locken, die dem Schulmeister sonst in die Augen gestochen, ein glänzend glattgekämmtes Haar, einen schlichten runden Kopf. Das verblüffte und verblendete ihn gänzlich, denn durch die ungewohnte Veränderung erschien sie ihm schöner als je [...] Diese Frau war in ihren Kleidern und bei sich selbst zu Hause, und wer da einkehrte, befand sich in keiner Marktbude (Keller, 1989: 434).

El develamiento de una realidad humana, según se plantea en el pasaje citado, no solo remite al cambio en la percepción por parte de Wilhelm, también en Gritli ha operado una transformación. La referencia al ámbito comercial que representa el puesto de mercado acentúa, por contraste, esta integridad ética que se observa en Gritli (quien no puede parangonarse con una mercancía), y la renovada percepción de la realidad que distingue a Wilhelm (quien ha dejado atrás el mundo de las apariencias propio de la mercantilización).

### **3.4 La sátira del artista**

También el proceso de Viggi constituye, en sí mismo, una estructura antitética conformada por los años de juventud en la gran ciudad y el período de madurez que supone la vida en Seldwyla. Pero si en Wilhelm el proceso formativo conduce al descubrimiento de la realidad, en Viggi se observa un proceso degenerativo. El intento por revivir los impulsos juveniles ya superados, que amenaza la estabilidad burguesa que ha alcanzado junto a Gritli, expresa, sin embargo, una comprensión histórica de la literatura y de la vida social que excede la individualidad de Viggi.

En efecto, del mismo modo en que el despliegue de la personalidad de Viggi muestra la desarticulación de la estabilidad que ha alcanzado en el marco institucional burgués, el camino descendente que recorre ofrece una perspectiva de la comprensión histórica de la literatura moderna de Keller, en el marco de la mirada crítica con que se tematiza la inclinación de Viggi hacia períodos literarios superados históricamente. Así, la búsqueda estética a la que se entrega Viggi exhibe uno de los aspectos que definen la alienación social de la que es presa. El entusiasmo que demuestra ante el grupo de jóvenes que encuentra en la hostería de la ciudad de Alemania central (a la que viaja por negocios) manifiesta dos aspectos de la alienación social: por un lado, el hecho de que Viggi solo se reconozca en su elemento fuera de Seldwyla, y del hogar que comparte con Gritli, entre los

jóvenes (con los que, por otra parte, se encuentra en una relación asimétrica), como si solo fuera de su propio ambiente cotidiano encontrara un contexto adecuado a sus impulsos subjetivos.<sup>58</sup> Por otra parte, en la elección de Viggi se evidencia la predilección por una de las corrientes histórico-literarias que emerge de la fuente común de los clásicos (el grupo de ancianos que Viggi deja de lado representa la tendencia opuesta, como analizaremos más adelante), aquella que, desconociendo la marcha del proceso histórico, y la legalidad formal propia de las obras de arte tradicionales (Cervantes, Rabelais, Sterne, Jean Paul, Goethe y Tieck), se presenta despojada de toda tradición (en la medida en que basa su concepción en la estética del genio). Sin embargo, esta orientación es un calco (caricatura desde la perspectiva satírica de la novela corta) de aquella tradición que aparenta desconocer, y que en realidad reproduce de manera anacrónica. De un modo similar se comporta Viggi respecto de su entorno inmediato: la desatención hacia la labor de su mujer, de este modo, da cuenta de la falta de criterio del proyecto futuro con el que se compromete:

In dieser Nacht und bei diesem Schwefelwein ward nun, um der schlechten Welt vom Amte zu helfen und ein neues Morgenrot herbeizuführen, die förmliche und feierliche Stiftung einer "neuen Sturm- und Drangperiode" beschlossen, und zwar mit planvoller Absicht und Ausführung, um diejenige Gärung künstlich zu erzeugen, aus welcher allein die Klassiker der neuen Zeit hervorgehen würden (Keller, 1989: 367).

Las referencias al *Sturm und Drang* adquieren en este contexto una significación particular, en la medida en que la posición histórica del movimiento juvenil lo coloca como una antesala de la que se proyectan tanto el Clasicismo de Weimar, y el Realismo Poético que se desprende de sus presupuestos estéticos centrales (la misma novela de formación, por ejemplo), como el carácter idealista del Romanticismo. La percepción de sí mismos que presenta el grupo de jóvenes (la de constituir el antecedente inmediato de los clásicos modernos), indica el carácter anacrónico del impulso que los motiva, con lo que la caricatura de sus figuras se intensifica. En este marco literario, la alienación social despliega sus efectos a través de la impersonalidad que la caricatura imprime a los personajes. La necesidad de optar por un pseudónimo que caracteriza a la sociedad que constituye el grupo de jóvenes, condición que Viggi cumple de manera anticipada (con lo cual se le permite el ingreso al pequeño mundo de los artistas), manifiesta una modalidad

---

<sup>58</sup> "Viggi Störteler rieb sich entzückt die Hände und dachte: Da bist du einmal vor die rechte Mühle gekommen! Ein Schriftsteller unter Schriftstellern! Ei! was das für geriebene Geister sind! Welches Verständnis und welch sittlicher Zorn!" (Keller, 1989: 367).



de alienación social por medio de la cual la identidad individual se diluye en construcciones sociales efímeras. También en este caso la realización de la actividad supone la desrealización del individuo, la negación de la propia identidad. La comunidad que así se conforma, aun cuando superficialmente se refiera al ámbito natural (*Kurt vom Walde*, *Oskar Nordstern*, *Kunibert vom Meere*), expresa la fetichización social de una segunda naturaleza ante la que se debe rendir la vida real de los mismos productores, que ha de ser suplantada por otra, de carácter artificial.

Con ello se devela el carácter utilitarista que el mismo narrador destaca como característica fundamental del interés de los jóvenes por la literatura: “Es zeigte sich bald, daß dies nicht solche Ignoranten von alten Gerichtsräten und Privatgelehrten, sondern Leute vom Handwerk waren. Denn es dauerte nicht lange, so hörte man nur noch die Worte Honorar, Verleger, Clique, Koterie und was noch mehr den Zorn solchen Volkes reizt und seine Phantasie beschäftigt.” (Keller, 1989: 366). La fetichización del arte se manifiesta tanto en los intentos por refundar movimientos anacrónicos, como por el tratamiento de los materiales que se juzgan dignos de configuración literaria. El carácter inviable del proyecto social que representa la fundación de la sociedad literaria,<sup>59</sup> sin embargo, no impide que Viggi inicie un camino sin retorno en esta dirección, y que traslade a su vida privada la ineficacia de su influencia literaria.

Así, la pretensión de refundar un nuevo período *Sturm und Drang* se realiza a través de un método de configuración en el que se puede advertir una crítica de los extremos que representan el idealismo y el naturalismo literarios. Así, la elevación al plano ideal de la poesía lleva a Viggi al extremo de negar la propia identidad de su mujer, Gritli: “Ich denke auch schon auf einen idealen Namen für Dich; denn Deinen prosaischen Hausnamen können wir hier nicht brauchen. Wie gefällt Dir Isidora oder Alwine?” (Keller, 1989: 387). Con el impulso del ideal, por otro lado, la misma percepción de la realidad resulta distorsionada, en la medida en que la evaluación de la tradición que llevan a cabo los jóvenes se detiene en los planos superficiales de los acontecimientos. Así, luego de evaluar

---

<sup>59</sup> “Am nächsten Tage zerstreuten sich die Herren nach allen Winden, nicht ohne nochmals die zu gründende Sturm- und Drangperiode kräftiglichst besprochen zu haben. Indem sie vorläufig schon einige Rollen verteilten, wurde es als eine glückliche Fügung gepriesen, daß in Viggi Störteler die schweizerischen Beziehungen trefflich angebahnt seien, und er übernahm es, einstweilen Bodmer und Lavater zusammen darzustellen, um die reisenden neuen Klopstocks, Wieland und Goethe zu empfangen und aufzumuntern” (ibíd.: 372).

el nombre ideal con el que bautizaría a su nueva musa, Viggi anexa un comentario acerca de las condiciones materiales en las que se debería desarrollar el intercambio epistolar: “Mit Deiner Geschichte vom Schorenhans hast Du nichts erreicht als daß sie mir die doppelte Brieffaxe verursachte; denn erstens ist aus diesem albernen Witze nichts zu machen, und wenn es wäre, so kannst Du doch nicht verlangen, daß ich meine Muse mit dergleichen kleinlichen Angelegenheiten beschäftige!” (Keller, 1989: 387).

Del mismo modo, el método literario que pone en práctica manifiesta el modo en que su mirada se rinde ante una superficialidad fetichizada de la realidad natural y social. En su paseo por el campo (que recuerda el paseo que el joven Jacques realiza, también con fines poéticos y pretensiones de originalidad, en *Züricher Novellen –1876/77*) Viggi toma notas sobre los objetos con los que se topa, pero ateniéndose solo a la superficie de estos. En la consideración acerca de la posible aplicación de las notas a trabajos literarios futuros se advierte la sátira de la pretensión naturalista orientada a representar la realidad a partir de la yuxtaposición de elementos seleccionados y aislados de su contexto.<sup>60</sup> Así Viggi ve en objetos cotidianos de la naturaleza, en objetos abandonados y en las personas que encuentra en el camino, materiales dignos de elevación literaria (de los cuales surgirían futuras tragedias, narraciones de aldea, motivos y figuras míticas).<sup>61</sup>

Si el proceso que afecta a Viggi se expone, de manera paroxística, como un camino sin retorno, en el que la propia identidad se diluye, la antítesis de esta figura se presenta a partir del retorno a los límites adecuados que representa la figura de Georg Nase. También en el mozo de la hostería el contexto cosmopolita influye de una manera negativa; la evaluación superficial de su propia condición, ante la imagen que le presentan los diversos diletantes que se hospedan en el lugar, lo lleva a negar su propia integridad y a adoptar el pseudónimo George Desan, bajo el cual inicia una vertiginosa carrera literaria centrada en la composición de anécdotas efímeras en las que lo novedoso, tal como exige el formato del folletín en el que enmarca su producción, constituye la clave del éxito entre sus pares. Con

---

<sup>60</sup> Lukács ha destacado este aspecto de la novela corta de Keller para criticar la particular relación fetichizada del artista y su modelo que tal método expresa: “Die Wirklichkeit wäre ein Alpdruck, eine Karikatur ihrer selbst, wenn die Menschen wie der Kellersche Viggi Störteler mit dem Notizbuch in der Hand in ihr herumlaufen würden, um solche Modell Verhältnisse festzuhalten” (Lukács, 1987: 2, 584).

<sup>61</sup> El recorrido de Viggi lo lleva al encuentro de una culebra muerta (“Ameisen kommen aus dem hohlen Innern hervor oder gehen hinein, Leben in die tragische Szene bringend” –Keller, 1989: 374), un carro abandonado (“Auch vor einem Karrengeleise stellte er sich auf und schrieb: ‘Motiv für Dorfgeschichte [...]’ – Ibíd), y una muchacha del pueblo, a la que le paga para que pose (“Köstlich! dämonisch-populäre Gestalt, elementarisches Wesen”; ibíd).

la elección del pseudónimo, tal como ocurre entre los miembros del grupo al que ingresa Viggli, se consuma el intento por desvirtuar la realidad. La reformulación francesa de su nombre original no solo supone la negación de su identidad, también resalta el vínculo de las culturas alemana y francesa. La mención de Heine como una de las fuentes de inspiración destaca el carácter caricaturesco del intento por subsumir la praxis literaria a la actualidad social. De este modo, el tema que representa una actualidad inconexa se traduce en aquellos aspectos formales que caracterizan su propia producción: la constante novedad de la anécdota insustancial.<sup>62</sup> El retorno a los mesurados límites que representa, desde el punto de vista del propio Georg Nase, una vida práctica socialmente significativa se realiza a través del reconocimiento del carácter superficial de su nueva condición<sup>63</sup>. La imagen que presenta de sí mismo, al final de su recorrido, se constituye como una crítica anticipada de los efectos perniciosos que conlleva el intento de Viggli por separar de manera unilateral las ocupaciones prosaicas cotidianas de la praxis poética.<sup>64</sup> Así responde a la pregunta del anciano referida a su capacidad para narrar y reflexionar sobre su propio pasado: “Das mag daher kommen [...] daß ich mich erst jetzt in meinen Mußestunden zu unterrichten suche, aber bloß zu meinem Privatvergnügen!” (Keller, 1989: 372).

La desrealización de la personalidad del individuo, que en Viggli se intensifica con el cambio de aspecto al que se somete, “um sein Äußeres dem bedeutenden Inhalte entsprechen zu lassen, den er durch seine neuen Bekanntschaften mit einem Schlage gewonnen” (Keller, 1989: 373), involucra a Viggli en un proceso por medio del cual su nueva personalidad no solo contradice su vida cotidiana anterior, sino que también lo torna un extraño ante los ciudadanos de Seldwyla y ante su mujer. En el tratamiento literario de la alienación de Viggli se advierte un método de representación que paulatinamente focaliza

---

<sup>62</sup> “Ich schrieb, obgleich ich der unbelesenste Gesell von der Welt war, ausschließlich nur über Schriftsteller, ohne deren Charakter aus eigener Anschauung zu kennen, komponierte ‘ein Stündchen bei X.’ oder ‘ein Besuch bei N.’ oder ‘eine Begegnung mit P.’ oder ‘einen Abend bei der Q.’ und dergleichen mehr, was ich alles mit unsäglicher Naseweisheit, Frechheit und Kinderei ausstattete” (Keller, 1989: 370s.).

<sup>63</sup> “Unversehens fiel mir aus der Heimat eine kleine Geldsumme zu, und da ich von früher her noch eine alte Sehnsucht nährte, ordentlich gekleidet zu sein, so bestellte ich mir sofort einen feinen neuen Frack, eine gute Weste und kaufte ein gut vergoldetes Uhrkettchen sowie ein feines Hemd mit einem Jabot. Als ich mich aber, dergestalt ausgeputzt, im Spiegel besah, fiel es mir wie Schuppen von den Augen; ich fand mich plötzlich zu gut für einen Schriftsteller, dagegen reif genug für einen Oberkellner in einem Mittelgasthofe und suchte demgemäß eine Anstellung” (Keller, 1989: 371s.).

<sup>64</sup> “Ich war kein Halunke, sondern eben ein armer Tropf, welcher seine Kellnergewohnheiten in eine Tätigkeit übertrug und in Verhältnisse, von denen er weder einen sittlichen noch einen unsittlichen, sondern gar keinen Begriff hatte. Überdies brachte mein Verfahren niemandem einen wirklichen Schaden” (ibid.: 371).

su atención en la singularidad de su persona; así como la influencia que recibe fuera de Seldwyla es trasladada al interior de la comunidad, el rechazo que provoca en la misma comunidad transporta la problemática al interior de su vida privada, al núcleo de la vida social que representa el matrimonio como institución:

Als er vollends an einem Bürgermahle den Stadtschreiber verblümt fragte, was er von “Kurt vom Walde” für eine Meinung hege, und jener erwiderte: “Kurt vom Walde? Was ist das für ein Kalb?” da hatte er für einmal genug und spann sich wieder in seine Häuslichkeit ein.  
Dort betrachtete er sein Weib [...] (ibíd.: 373).

La referencia al ternero con que la sociedad asocia su identidad oculta indica la crisis de la identidad social de Viggi. La alienación que lo afecta, a diferencia de la alienación religiosa bajo la que se sume Wilhelm, parece corresponderse con la relación que la narrativa de Keller mantiene con la filosofía de Feuerbach. Si en *Das Tanzlegendchen* se elabora literariamente una crítica radical de la trascendencia religiosa, tanto la superación de la alienación religiosa que se observa en Wilhelm, como el callejón sin salida por el que Viggi se encamina hacia su propia desrealización ofrecen una evidencia literaria de hasta qué punto el límite de la filosofía antropológica de Feuerbach representa, en la narrativa de Keller, el comienzo de su búsqueda estética. El tratamiento de la alienación social, de este modo, centra su atención en aquellos aspectos que la filosofía de Feuerbach no podía desarrollar.<sup>65</sup> La alienación social que, a partir del abordaje fetichista de Viggy respecto de la literatura, afecta la totalidad de su personalidad, se extiende a su propia producción, a su identidad, y a la comunidad; la configuración literaria de los efectos negativos de un arte fetichizado da cuenta del fenómeno que el joven Karl Marx desarrolló en sus *Ökonomisch-*

---

<sup>65</sup> Franz Mehring ha destacado la manera en que la revolución de 1848, punto de viraje de la historia de la literatura alemana, y origen histórico del realismo poético, supone una frontera que la filosofía de Feuerbach no logra superar: “Sie legte ihn trotz alledem völliglahm, nicht durch äussere Mittel, sondern weil Feuerbach die Welt nicht mehr verstand, über die der Revolutionssturm hinweggefegt war” (Mehring, 1961: 116). Ante la nueva situación social que consolida a una nueva burguesía, Feuerbach, desde la perspectiva de Mehring, ya no tiene lugar: “[...] aber wer den reichgewordenen oder reichwerdenden Philistern wieder die nötige Dialektik einpauken, hiesst nicht Feuerbach, sondern Marx” (Mehring, 1961: 116). Respecto del fenómeno de la alienación, la crítica de Marx se concentra en tres aspectos puntuales: “[...] en primer lugar, la convicción en que la alienación es un fenómeno unilateralmente negativo; en segundo lugar –y en relación con lo anterior–, una concentración excesiva en la alienación religiosa, con la consecuente creencia [...] en que la supresión de las creencias religiosas es el remedio para todos los males. No en vano existe, en Feuerbach, una atención nula hacia la alienación laboral y hacia las posibilidades positivas de una apertura de las posibilidades de realización auténtica latentes en la fuerza del trabajo humano. Pero, en tercera instancia –y esto irá profundizándose en el período posterior a *Esencia del cristianismo*– [...] de lo dicho se infiere que Feuerbach [...] reduce al hombre a la condición de ente pasivo [...]” (Infranca; Vedda, 2012: 18).

*philosophische Manuskripte* (publ. en 1932). En el último apartado del primer manuscrito, *Die entfremdete Arbeit*, Marx detalla cómo el trabajo alienado vuelve al individuo un extraño ante sí mismo, ante su propia actividad, ante la vida genérica, y ante el los demás seres humanos, con lo cual el individuo se ve afectado en un proceso regresivo que lo aleja de su propia esencia genérica.<sup>66</sup> Así Viggi se aleja de un modelo de humanidad representado por la estabilidad y el orden social que le asegura su matrimonio. La animalidad en la que recae, de manera consecuente, se refleja en la figura de Kätter Ambach, en quien la grotesca sensualidad (como se ve en la voracidad con la que consume los alimentos que representan la necesidad básica) no se condice con la ostentación de una vida espiritual de la que se jacta en sus manifestaciones superficiales. De este modo, la novela corta concentra su atención en las consecuencias sociales contenidas en los distintos desarrollos individuales que configura. Con el develamiento de las identidades ocultas de los personajes, la narración pareciera reconfigurar constelaciones asimétricas, como si una armonía preestablecida dirigiera los destinos de los distintos personajes.

### **3.5 Sátira e idilio: la herencia del período heroico**

La reclusión íntima, centrada en los individuos, que la novela corta presenta como condición de la realización individual y social, y que ya se anuncia en la figura de Georg Nase, expresa la concepción utópica a la que se orienta la narrativa de Keller. La representación social de ese núcleo utópico se puede observar en el idilio que se configura hacia el final de la novela corta. La armonía establecida entre el mundo social y la naturaleza<sup>67</sup>, que permite que Wilhelm y Gritli se rencuentren, no se encuentra determinada de un modo unilateral; se configura como resultado de un proceso de aprendizaje

---

<sup>66</sup> “El trabajo, que es la vida de la especie, se convierte solo en un medio para la vida individual animalizada, y la esencia social del hombre pasa a ser un mero instrumento de su existencia individual” (Kolakowski, 1985: 144).

<sup>67</sup> “In der Zeit stand Gritli da, die Hände unter der Schürze, und rührte sich nicht, aus Furcht sich zu verraten. Sie beschaute sich eifrig Wilhelms sonderliche Behausung, welche inwendig noch märchenhafter aussah als von außen. Die Wände waren mit bemooster Baumrinde, mit Ammonshörnern, Vogelnestern, glänzenden Quarzen ganz bekleidet, die Decke mit wunderbar gewachsenen Baumästen und Wurzeln, und allerhand Waldfrüchte, Tannzapfen, blaue und rote Beerenbüschel hingen dazwischen. Die Fenster waren herrlich gefroren; jedes der runden Gläser zeigte ein anderes Bild, eine Landschaft, eine Blume, eine schlanke Baumgruppe, einen Stern oder ein silbernes Damastgewebe; es waren wohl hundert solcher Scheiben, und keine glich der anderen, gleich dem Werk eines gotischen Baumeisters, der einen Kreuzgang baut und für die hundert Spitzbogen immer neues Maßwerk erfindet” (Keller, 1989: 421s.).

individual, que repercute en el plano social. Así, a partir de la cultura del trabajo a la que se entrega Wilhelm, y del idilio que resulta de ello, se expresa el germen del modelo social que la figura de artista representa en la estética del Realismo Poético.<sup>68</sup> El modelo de ciudadano que emerge del proceso de aprendizaje de Wilhelm, y que destaca el proceso degenerativo de Viggli, redonda, al mismo tiempo, en la salvación de Gritli. Como si la novela corta, a través de las diversas modalidades poéticas que representan lo idílico y lo satírico, expresara la amenaza que supone, para el sistema de valores burgués, la desatención de la cultura del trabajo, y la recaída en la fetichización social.

Tal como se había advertido en ocasión del análisis de Lukács acerca del carácter desfetichizador de la obra de arte, la redención que supone el idilio final no se produce sino en el ámbito de la literatura. Y el carácter sentimental, en términos schillerianos, de una configuración semejante se advierte en la misma conciencia que la representación expresa de sí misma. De esta manera, incluso en el mismo idilio configurado como germen de una comunidad humana se pueden advertir los límites del carácter utópico con el que se reviste el Realismo Poético de Keller. En su ensayo *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) Schiller destaca la conciencia literaria que supone la representación idílica como manifestación de la armonía del hombre con la naturaleza:

Die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit ist der allgemeine Begriff dieser Dichtungsart. Weil diese Unschuld und dieses Glück mit den künstlichen Verhältnissen der größern Sozietät und mit einem gewissen Grad von Ausbildung und Verfeinerung unverträglich schienen, so haben die Dichter den Schauplatz der Idylle aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens heraus in den einfachen Hirtenstand verlegt und derselben ihre Stelle *vor dem Anfange der Kultur* in dem kindlichen Alter der Menschheit angewiesen. Man begreift aber wohl, daß diese Bestimmungen bloß zufällig sind, daß sie nicht als der Zweck der Idylle, bloß als das natürlichste Mittel zu demselben in Betrachtung kommen. Der Zweck selbst ist überall nur der, den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen (Schiller, 1962: 745s.).

Distante de la claudicación naturalista ante el carácter fetichista de la realidad social, así como de la idealización romántica, el Realismo Poético de Keller parece aludir a una superación que solo admite una representación idílica, que incluso en su íntima relación con

---

<sup>68</sup> “Das Ideal des Künstler-Bürgers manifestierte sich in der Folge in Gestalt des Gelehrten, der als Repräsentant dieses Begriffes in der Literatur des Realismus mehr und mehr zum Vorschein kam [...] Gelehrte, Professoren, Schullerer –sie sind die literarischen Figuren des ‘verbürgerlichten’ Künstlerideals dieser Literaturepoche” (Anton, 1998: 154).

la naturaleza mantiene su justa distancia respecto de la ciudad. Con ello se reconocen los límites de un arte que no se define por ser un mero reflejo pasivo de la realidad objetiva (tal como Keller había advertido a través de Feuerbach), sino la expresión de una subjetividad que representa una alternativa frente a la cosificación del mundo moderno, que torna al hombre un extraño ante la cultura de su propia época:

Dem Menschen, der in der Kultur begriffen ist, liegt also unendlich viel daran, von der Ausführbarkeit jener Idee in der Sinnenwelt, von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung zu erhalten, und da die wirkliche Erfahrung, weit entfernt, diesen Glauben zu nähren, ihn vielmehr beständig widerlegt, so kömmt auch hier, wie in so vielen andern Fällen, das Dichtungsvermögen der Vernunft zu Hülfe, um jene Idee zur Anschauung zu bringen und in einem einzelnen Fall zu verwirklichen (Schiller, 1962: 746).

La obra de arte, de este modo, expresa su propia tendencia utópica, limitada pero constitutiva, por exceder una realidad social que se ha tornado extraña. Pero el carácter utópico que se desprende del desarrollo formativo de Wilhelm, y de su unión con Gritli, no excede el terreno de la sociedad burgués, marco de referencia del Realismo Poético, y de la concepción de la literatura de Keller, sino las falsas expectativas que resultan de las proyecciones subjetivas:

Weil seine Liebe zu Gritli für Wilhelm den Verlust seiner materiellen Sicherheit und seiner gesellschaftlichen Akzeptanz bedingt, empfindet er zunächst eine heftige Ablehnung gegen alles Weibliche [...] Doch erst mit Gritli findet er ein vollkommenes, bürgerliches Glück – Liebe, Ehe, Kinder, und gesellschaftliche Einbindung. Die entscheidende Annäherung der beiden Liebenden findet dann am Grab des unbekanntes keltischen Kriegers statt. In das Glück des Paares, in ihre Gegenwart und ihre Zukunft, ist die Vergangenheit und der Tod miteinbezogen (Loewenich, 2000: 116).

La referencia a una tradición perdida y salvaguardada por la utopía que representan Wilhelm y Gritli, no asume la forma de una resignación en el realismo de Keller. La actualización de una tradición realista se expresa también a través de la particular modalidad de novela corta de artista que representa *Die mißbrauchten Liebesbriefe*: si la novela corta desarrolla una sátira del arte fetichizado, también otorga un modelo positivo de arte que la misma novela corta de Keller representa, aun con plena conciencia de su carácter sentimental. El carácter reflexivo que define a las configuraciones literarias concentradas en la figura de artista se manifiesta en la novela corta de Keller de un modo peculiar, en el momento en el que Viggli, una vez consciente de su fracaso, pero persistente

en cuanto a su predisposición utilitarista de la literatura, advierte, para su asombro, que en realidad es un personaje de un novela corta (de la que nunca hubiera querido ser parte):

So äffen sich zwei unbekante Männer, der echte Gatte und der verführte Buhle, in der Luft fechtend, mit ihrem niedergeschriebenen Herzblut; einer übertrifft den andern und wird wiederum überboten an Kraft und Leidenschaft; jeder wähnt, sich an ein holdes Weib zu richten, während die unwissende, aber lüsterne Teufelin unsichtbar in der Mitte sitzt und ihr höllisches Spiel treibt! O ich begreife es ganz, aber ich fasse es nicht! – Wer jetzt als ein Fremder, Unbeteiligter diese schöne Geschichte betrachten könnte, wahrhaftig, ich glaube, er könnte sagen, er habe einen guten Stoff gefunden für... (Keller, 1989: 393).

El reconocimiento de su propia condición (en términos de la novela corta, una materia digna de tratamiento satírico), lejos de promover un reacomodamiento respecto de una realidad que se le presenta extraña, despierta en Viggi la indignación propia de quien ha sido engañado. De esta manera, la reflexividad de la novela corta da lugar a una variante respecto de la lectura de Shakespeare realizada en *Pankraz, der Schmoller*. A partir de la reflexión de Viggi se refuerza la convicción de Pankraz según la cual en la vida cotidiana no se hallan personalidades tan acabadas como las representadas por Shakespeare, ya que la literatura configura tipos que, como el mismo Viggi, no encuentran en la realidad concreta una correspondencia unilateral, pero que, a partir de la propia legalidad de las obras de la arte, alcanza una universalidad que excede la singularidad actual, lo novedoso, el contexto inmediato. Con ello se acentúa el carácter correctivo que impulsa a la sátira como modalidad de configuración:

Die fast ausschliesslich negative Funktion der Literatur in den Seldwyla-Novellen beinhaltet natürlich keinen Angriff auf die (gute) Literatur selbst, sondern richtet sich gegen die Literatur als Quelle phantastischer, massloser, abnormer Ideen und Ansprüche der Fiktiven Charaktere und stellt damit ein falsches Verhältnis zur Literatur bloss: ihren Missbrauch als (oft nicht verstandenes) Verhaltensmodell oder als Ersatzwert für fehlende Substanz (Mews, 1970: 403).

Pero junto a la sátira de la figura de artista que representa Viggi, así como sucede respecto del idilio al que accede Wilhelm junto a Gritli, la novela corta señala el tono elegíaco sobre el cual se recorta la crítica del presente histórico. Así, en la conversación de los ancianos, ya mencionada (sobre Cervantes, Rabelais, Sterne, Jean Paul, Goethe y Tieck), la novela corta ofrece un pasado literario que, junto al pasado heroico que representa la figura del guerrero celta oculto en el bosque, se erige como un modelo válido, en la medida en que mantienen su poder evocador como memoria de la humanidad:



Sie sprechen vom Geheimnis der Form und schweigen vom Geheimnis des Zusammenhanges von Dichterleben und Lebendichten. Die wahren Dichter jedoch schwiegen darüber noch tiefer. Sie sind tot, und so schweigen sie wie das Grab [...]. Grosse Dichter sind tot. Nur ihr Werk spricht (Kaiser, 1981: 372).

A ese período heroico y literario se entregará Gottfried Keller en *Hadlaub*, la novela corta de artista contenida en las *Züricher Novellen*.

#### 4. *Züricher Novellen*: la patria desde la perspectiva histórica

Las *Züricher Novellen* (1878) constituyen, en el contexto de las novelas cortas en las que se tematiza la figura del artista y la función del arte, un punto de llegada en la obra de Keller a la patria chica. La búsqueda de una estética propia que se advierte en el desarrollo de su obra puede leerse como el registro literario de una búsqueda fundamental por la patria, por cuanto, desde su perspectiva, todo arte desvinculado de su propio suelo, de su fundamento y, por tanto, de su finalidad, pierde el carácter “vivo y razonable” (Keller, 2002: 434). La centralidad que adquiere en la obra de Keller el recorrido que lleva, a través de extravío subjetivista, a la superación de la alienación que provoca el autoextrañamiento, y con ello al conocimiento de sí mismo (que solo se puede alcanzar desde una perspectiva social y comunitaria), guarda una íntima relación con las mismas condiciones de producción. Así como, en *Der grüne Heinrich*, los elementos autobiográficos (referidos sobre todo a la pérdida y recuperación de la patria) se trasponen a la esfera artística a fin de que las experiencias vitales alcancen una configuración literaria, su posterior ocupación como secretario cantonal de la ciudad de Zúrich (1861-1876), que lo aleja durante un tiempo de la práctica literaria, se presenta como un motivo vital para retomar el proyecto de elaboración de las novelas cortas suizas.<sup>69</sup> El retorno a la patria que se manifiesta con la publicación de *Züricher Novellen*, por otro lado, se erige como un complemento de las consideraciones críticas que respecto de Suiza se despliegan en el primer volumen *Die Leute von Selwyla* (1856), y que con la publicación del segundo volumen (1874) se extienden al ámbito

---

<sup>69</sup> “La redacción de los textos se extendió durante los quince años en que el autor estuvo trabajando como secretario cantonal de la ciudad de Zúrich, esto es, entre 1861 y 1876. Un año antes de hacerse cargo del puesto compuso *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*; el mismo año en que dejó de ejercer en él comenzó la redacción de las otras cuatro historias y de la historia marco; al año siguiente redactó *Ursula* y dio por finalizado el ciclo de las *Züricher Novellen*, con lo que bien puede decirse que la redacción de la obra, además de extenderse durante todo ese período de tiempo, en cierto modo también le sirve de marco”. (Hernández, 2000: 68s.).

européo.<sup>70</sup> El mismo Keller, en carta a Auerbach del 25 de junio de 1860, afirma: “Ich habe vor, wenn der Herr will, wie die Mucker sagen, nach und nach eine Reihe Zürchernovellen zu schreiben, welche, im Gegensatz zu den ‘Leuten von Seldwyla’, mehr positives Leben enthalten sollen”. La imagen positiva de la vida popular que se configura en las *Zürcher Novellen* presupone el proyecto de contrarrestar la crisis de los parámetros éticos de la vida social burguesa (el desarrollo autónomo de la vida económica, la cosificación de las instituciones) por medio del modelo ideal de burgués. Así, la imagen literaria positiva supone la superación de la imagen que ofrece el presente histórico. Esta superación se lleva a cabo en Keller, no tanto a partir de la postulación de un ideal abstracto, sino a partir de la pesquisa histórica, a través de la cual arte e historia se constituyen como fundamento último de la vida burguesa moderna:

Die Konzentration auf Zürich und sein Umland ist charakteristisch für diese Beiträge Kellers zum Genre der historischen Novelle, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Konjunktur hatte: geschichtliche Stoffe interessieren Keller nicht in ihrer selbst willen oder wegen eines Dekors, das akribisch ausgemalt würde, sondern als Streiflichter auf eine Vergangenheit, aus welcher die Gegenwart hervorgegangen ist (Müller, 2007: 96).

La centralidad de la figura del artista y la función del arte es destacada en el ciclo de novelas cortas por la historia de Jacques. En el marco cerrado, la formación del joven Jacques, el proceso por medio del cual su padrino intenta alejarlo del ensimismamiento de su ahijado, consiste en la copia del manuscrito del modelo positivo del individuo original que se desarrolla en comunidad: el artista Hadlaub.

---

<sup>70</sup> El proyecto de escribir una serie de novelas cortas referidas a la ciudad de Zúrich, a partir de la década de 1870, de esta manera, se entronca con el auge de la narración histórica que se advierte luego del quiebre que representan los acontecimientos de 1848. La contemporaneidad de las narraciones históricas de Keller y de Conrad Ferdinand Meyer favorecen un análisis comparativo, a partir del cual se advierte cómo opera la concepción histórica de uno y otro en relación con la conformación literaria: “Keller gestaltet geschichte immer auch mit Blick auf die Gegenwart. Das Verhältnis von Einst und Jetzt wird stets zumindest implizit thematisiert und seine Erörterung einem pädagogischen Zweck dienstbar gemacht” (Kittstein, 2008: 146s) Bettina Plett desarrolla una comparación de las diferencias acerca de la incidencia que la concepción histórica posee en el método literario de los escritores suizos: “Während Meyer sich an jenen Stoffen orientiert, die ihm die Weltgeschichte bietet, scheint sich Keller genügsam mit dem Umfeld der Dorfgeschichte zu begnügen” (Plett, 2002: 1021).

#### 4.1 *Herr Jacques*: originalidad poética y modernidad prosaica

La introducción del marco narrativo establece una diferencia sustancial respecto de la obra anterior de Keller. El realismo que caracteriza la irónica inversión de la forma leyenda en *Tanzlegendchen*, o el tono satírico de *Die Mißbrauchten Liebesbriefe*, se funda, en lo esencial, en la relación antitética establecida entre el individuo y el orden social. El fracaso que el individuo experimenta ante el cuerpo social con cuyo orden no logra alinearse da cuenta de una inadecuación en la que ni el polo subjetivo, ni el objetivo, representan el punto de referencia positivo. En el marco de las *Züricher Novellen*, por el contrario, no se coloca el acento en la oposición que conforman individuo y sociedad, sino en la complementación a partir de la cual la lucha del individuo por delimitar su propio valor se torna problemática en el seno de la misma comunidad.<sup>71</sup> La correspondencia de la instancia de transición, que se evidencia tanto en el período histórico como en el desarrollo del individuo, coloca en primer plano, y ya desde el inicio del ciclo, la adecuación social a la que la narración apunta. El período de la Restauración al que se alude (finales de la década de 1820) refiere a la indeterminación concreta que se registra en el mismo individuo. Así también el tratamiento formal se intercala con un trato más cercano (hecha la salvedad del trato respetuoso que le prodigan los sirvientes), en la medida en que Jacques se encuentra aún “verde” para el “usted”, pero ya lo suficientemente crecido para el “tú”. También la situación histórica, vista desde la perspectiva histórica del narrador (que manifiesta su ironía a través de la designación de “señor”) se encuentra en un punto de viraje: se trata de la antesala de la revolución de julio de 1830, a partir de la cual en toda Suiza se produce una reconfiguración de las Constituciones de los distintos cantones (cf. Hernández, 2007: 80s.). La correspondencia entre el proceso histórico y el desarrollo del individuo con la que la narración comienza, sin embargo, refiere el extravío respecto del orden “natural”, es decir, la complementación del desarrollo individual y el social. La certeza del vínculo que

---

<sup>71</sup> “Gegen das Ende der achtzehnhundertundzwanziger Jahre, als die Stadt Zürich mit weitläufigen Festungswerken umgeben war, erhob sich an einem hellen Sommermorgen mitten in derselben ein junger Mensch von seinem Lager, der wegen seines Heranwachsens von den Dienstboten des Hauses bereits Herr Jacques genannt und von den Hausfreunden einstweilen geihrt wurde, da er für das Du sich als zu groß und für das Sie noch als zu unbeträchtlich darstellte” (Keller, 2002: 7).

liga al individuo a la época, precisamente, es la que motiva que, en Jacques, el descontento que le produce su propia condición, se extienda al período histórico al que pertenece:

Herrn Jacques' Morgengemüt war nicht so lachend wie der Himmel, denn er hatte eine unruhige Nacht zugebracht, voll schwieriger Gedanken und Zweifel über seine eigene Person, und diese Unruhe war geweckt worden durch den am Abend vorher in irgendeinem vorlauten Buche gelesenen Satz, daß es heutzutage keine ursprünglichen Menschen, keine Originale mehr gebe, sondern nur noch Dutzendleute und gleichmäßig abgedrehte Tausendspersonen (Keller, 2002: 7).

El hecho de que la sensación se haya reactivado a partir de la lectura de un “libro impertinente” también resulta significativo, ya que da cuenta de la influencia de la cultura libresca desde la cual el joven Jacques juzga su propia personalidad y el carácter prosaico de la época. La crítica de la cultura que se condensa en el juicio crítico de Jacques se anuncia en su propio nombre (con el que se alude a la ascendencia que Jean-Jacques Rousseau ejerce como promotor de la crítica de la cultura; cf. Kaiser, 1981: 435s; y Bollenbeck, 2007: 28ss.) también lo vincula con diversas tendencias literarias en las que se manifiesta una relación con el presente histórico, tales como el *Sturm und Drang* (ya mencionado en *Die Missbrauchten Liebesbriefe*) y el Romanticismo. La falta de originalidad que Jacques advierte en sí mismo y en su época histórica guarda puntos de contacto con la estética del genio como modelo de una individualidad plenamente desarrollada. La estética del genio, según la cual el individuo genial, que no logra adecuar su comportamiento a las arbitrarias necesidades sociales, puede, gracias a su impulso innato, establecer las normas del arte en concordancia con la naturaleza, se presenta como un residuo ideológico de períodos históricamente superados. Bajo el magnetismo de la representación subjetiva que esta concepción genera, la figura de Jacques se presenta, en la medida en que sus esfuerzos se orientan a alcanzar una praxis creadora, y, al mismo tiempo, dar cuenta del desarrollo histórico, como un exponente epigonal e improductivo de tradiciones anquilosadas:

Auch gab es unter seinen Sachen ein Heft immer weiß bleibenden Papiers, überschrieben: “Der neue Ovid”, in welches eine neue Folge von Verwandlungen eingetragen werden sollte, nämlich Verwandlungen von Nymphen und Menschenkindern in Pflanzen der Neuzeit, welche die Säulen des Kolonialhandels waren, dem das elterliche Haus sich widmete (ibíd.: 8).

La referencia a Ovidio contiene una serie de aspectos que resultan sintomáticos respecto del proyecto artístico de Jacques. Por un lado, la idea de presentarse como un “nuevo Ovidio” expresa el carácter epigonal que caracteriza a Jacques, es decir, la representación subjetiva

de haber nacido en una época en la cual el propio individuo se siente un extraño. El intento de representar un modelo histórico-literario superado en el contexto de la incipiente sociedad moderna traslada la contradicción entre tradición y actualidad dentro del proyecto artístico de Jacques. Las hojas en blanco del cuaderno de trabajo de Jacques, en las que se deberían desarrollar las nuevas metamorfosis, expresan precisamente la inviabilidad del intento. En lugar de actualizar un modelo literario tradicional, el impulso de Jacques, condicionado por el contexto social, lo lleva a otros ámbitos. La huida hacia la idealizada selva romántica (*romantische Wildnis*)<sup>72</sup> que el joven Jacques emprende desde la ciudad, y que refuerza la antítesis entre sociedad utilitaria y naturaleza creadora (en referencia al espíritu juvenil propio del *Sturm und Drang*), no tiene por resultado un aislamiento poético de las condiciones sociales adversas que le permita elevarse a ideas fructíferas:

Doch konnte er nicht auf solche Abschweifungen geraten, weil er sofort begann, die Holzscheite, so schnell er konnte, innerhalb eines ungefähren quadratischen Bezirkes zu zählen, die mutmaßliche Fläche, welche zu einem Klafter wohlgemessenen Buchenholzes gehören mochte, zu überschlagen, dann solche Flächen abzugrenzen und zu zählen, und endlich den Wert des vorüberschwimmenden Holzes auszurechnen, so daß er, nachdem er kein Auge verwendend und die Uhr in der Hand eine halbe Stunde flußaufwärts gegangen war, auf seiner Schreibtafel die ziemlich wahrscheinliche Summe trug, für welche die Stadt während zweier Tage Brennholz einführte. Denn er kannte die gegenwärtigen Holzpreise genau und freute sich, die heutige Mission ganz vergessend, seines Fleißes und seiner Geschicklichkeit (Keller, 2002: 10).

La contraposición entre las perspectivas poéticas, que llevan a Jacques a alejarse de la sociedad, y el carácter prosaico del mundo de la utilidad al que se rinde de modo espontáneo, sugiere el tono artificial y abstracto de la concepción de la naturaleza que el mismo Jacques proyecta. El cálculo del valor de los leños, la medición de las superficies que los troncos de hayas, como elementos de la naturaleza socializada, así como la regulación temporal que impone la marcha del reloj que lleva, ocupan el espacio del cuaderno destinado a las obras poéticas. El proyecto de configurar una nueva serie de metamorfosis, entonces, sugiere más bien el proceso de formación al que será sometido el mismo Jacques por parte de la comunidad, a través de la figura de su padrino. La huida hacia la naturaleza conduce al joven Jacques ante la tradición todavía viva que representa la

---

<sup>72</sup> “Seit hundert Jahren war diese dicht vor der Stadt liegende romantische Wildnis von den zürcherischen Genies, Philosophen und Dichtern mit Degen und Haarbeutel begangen worden; hier hatten die jungen Grafen Stolberg als Durchreisende genialisch und pudelnackt gebadet und dafür die Steinwürfe der sittsamen Landleute eingeerntet” (Keller, 2002: 9).

comunidad natural de los ancianos.<sup>73</sup> El encuentro con la “Gesellschaft der Constabler und Feuerwerker” coloca en primer plano otra inversión, a través de la cual se acentúan los contornos de la personalidad de Jacques. La jovialidad y efervescencia con la que los ancianos, verdaderos “siervos de Vulcano” (ibíd.: 17), llevan a cabo sus actividades comunitarias, contrastan con la ociosa melancolía poética de Jacques. El pasaje en el que, a través de cantos populares, cada uno de los ancianos rememora y exalta, con nombres que aluden a enamoradas de juventud, las armas con las que reactualizan la ceremonia comunitaria, clarifica la contradicción interna que afecta al joven: el desconocimiento que muestra Jacques de las canciones de guerra populares que, exaltados por el vino y el tabaco, entonan los ancianos, desentona con el ascetismo de Jacques, quien al ofrecer un nombre enuncia más una expresión de deseo que a una realidad: “¡Sapientia!” (Keller, 2002: 13). La articulación del vínculo que se establece entre la tradición y la perspectiva social que se proyecta desde ella vuelve a ser tematizada por Keller en la antítesis generacional ya configurada en *Die Mißbrauchten Liebesbriefe*. La contraposición que el marco narrativo desarrolla entre la ingenuidad propia de los ancianos (a partir de la cual el individuo se vincula con una comunidad a través de ceremonias tradicionales) y el tono eminentemente sentimental e individualista con que Jacques aborda la vida social,<sup>74</sup> se expresa a través de la temática amorosa, con lo cual el marco se articula con el primer relato enmarcado del ciclo, *Hadlaub*. A través del contacto con la comunidad de ancianos, la percepción distorsionada de la realidad de Jacques comienza a desmantelarse de tal manera, que la superficie ante la que se detenía su mirada comienza a dar lugar a una lectura más fiel de la realidad.<sup>75</sup> En procura de un realismo tal, el plan educativo que implementa el padrino se

---

<sup>73</sup> “Auf dieser Allmende sah er nämlich ein Häuflein meistens älterer Herren sich rüstig und doch gemächlich durcheinander bewegen und alle Vorbereitungen zu einem erklecklichen Bombenwerfen ausführen. Es waren die Herren der löblichen alten Gesellschaft der Konstaffleren und Feuerwerker, welche dieses kriegerische Wesen zu ihrem Privatvergnügen sowohl als zu gemeinem Nutzen betrieben und heute ihr jährliches Mörserschießen feierten” (Keller, 2002: 11).

<sup>74</sup> “Der Alte beschaute den Sprecher von der Seite, ohne etwas zu sagen. Die Nächstsitzenden jedoch sahen sich untereinander an und murrten vernehmlich über ein Zeitalter, in welchem Kinder sich herausnehmen dürften, über die Alten naseweise Bemerkungen zu machen und ihnen Spitznamen zu geben, wie originelle Käuze und dergleichen” (Keller, 2002: 14).

<sup>75</sup> “Eben diese Auszeichnung aber hatte den wählerischen jungen Scholaren bestimmt, bei Gründung der ersten Liebe sein Auge auf das Mädchen zu werfen. Im übrigen begnügte er sich damit, dasselbe von ferne anzusehen und die Wege zu wandeln, auf denen es zur Kirche oder Schule ging, in der Nähe aber immer das Gesicht abzuwenden, so daß ihm die Gesichtszüge der Geliebten eigentlich fast unbekannt waren und er nur ein ungefähres Bild im Kopfe trug, an welchem die Locken und das Kleid die Hauptsache bildeten. Auch war sein Gefühl noch kühl und schwach und mit keinerlei Schlägen des Herzens verbunden. Dieses klopfte ihm

centra en el reconocimiento de los límites que el individuo debe respetar a fin de realizarse de un modo original, pero legítimo, en el marco de una comunidad:<sup>76</sup>

Also ein Original möchtet Ihr gerne sein, Meister Jacques?« sagte nunmehr der Pate und strich seinem Schützlinge das Haar aus der erhitzten Stirne. »Ei, das kommt nur darauf an, was für eines! Ein gutes Original ist nur, wer Nachahmung verdient! Nachgeahmt zu werden ist aber nur würdig, wer das, was er unternimmt, recht betreibt und immer an seinem Orte etwas Tüchtiges leistet, und wenn dieses auch nichts Unerhörtes und Erzurpränglichliches ist! Jenes ist aber im ganzen so wenig häufig oder recht betrachtet so selten, daß, wer es kann und tut, immer den Habitus eines Selbständigen und Originalen haben und sich im Gedächtnis der Menschen erhalten wird, ganze Stämme sowohl wie einzelne (ibíd.: 19).

La centralidad que la figura paterna del padrino, como representante del principio de realidad a partir del cual se reconduce el incierto rumbo de Jacques, a través de un proceso de formación que tiene por finalidad introducir al individuo al cuerpo social, constituye el núcleo de un proyecto que se contrapone, a través de las mismas narraciones del padrino, a la improductividad de los intentos de Jacques por alcanzar, de un modo aislado, una complementación de la vida prosaica y la actividad artística. El desarrollo de una complementación semejante, sobre el que se construye el ciclo de novelas cortas enmarcadas en la historia de Jacques, constituye uno de los motivos centrales de la estética del Realismo Poético.

#### **4.2 *Hadlaub*: el origen del ideal del artista burgués**

La articulación de tradición y actualidad, que en vano Jacques busca recrear a través de la trasposición del modelo de la Antigüedad clásica, tal como se muestra en el intento de reescribir las *Metamorfosis* de Ovidio, se realiza a través del relato del padrino, con el que el ciclo se remonta a la Zúrich del siglo XIII, es decir, al pasado de la ciudad a la que pertenecen.

El cambio de perspectiva y de narrador implica el desplazamiento narrativo: así como en el marco el carácter transicional del período histórico se expresa a través del extravío del

---

jetzt nicht einmal, als er die Jugendgeliebte so unverhofft nahe sah und sie von sich stoßen mußte, wobei er einen Augenblick lang zum erstenmal die Gesichtszüge der Teuren deutlich erkannte, und zwar nicht ohne ein rasches, kurzes Befremden; denn die Züge entsprachen gar nicht der Vorstellung, die er davon hatte” (ibíd.: 17).

<sup>76</sup> “Das Original ist der öffentlich mass –und massstabgedacht, gemäss der Konzeption einer kulturelle Naturform, die in diesem Gedanken des Originals ihre Entsprechung und ihren letzten Abschluss findet: Wo Mutter Natur normenhaft ist, ist es ihr Originalprodukt gleichermassen” (Kaiser, 1981: 428).

individuo moderno, en *Hadlaub* (relato con el que el padrino inicia el plan educativo de Jacques), se presenta a la ciudad de Zúrich como un contexto en el que la diversidad cultural no supone una disgregación social, sino un entorno adecuado para el surgimiento del artista burgués que, desde la perspectiva del ciclo narrativo, representa la piedra angular de la sociedad burguesa:

Denn es gab in unserer Stadt Zürich eine mannigfache und ansehnliche Gesellschaft. Neben den Prälaten und ihren Amtleuten waren da angemessene, schon mehrere hundert Jahre alte Geschlechter, die Nachkommen königlicher Verwalter mit seltsam abgedrehten altdeutschen Namen [...]; kleinere Edelleute der umliegenden Landschaften mit den Namen ihrer Wohnsitze zu Berg und Tal drängten sich herbei, und eine Reihe wichtiger Dynasten der oberdeutschen Lande waren in Zürich verbürgert und gingen ab und zu. Unter allem dem wartete eine nicht unzierliche freie Geselligkeit [...] (Keller, 2002: 22s.).

En este marco se produce el encuentro que reúne en una misma escena a personajes tan dispares como el maestro Konrad von Mure, Fides, hija natural de Kunigunde (luego abadesa de la abadía de la ciudad) adoptada por Rüdiger Maneße, el campesino Rudolf am Hadelaub, y su hijo Johannes. La confrontación entre el maestro y el campesino decide el destino del pequeño Johannes, con lo cual el futuro artista accede a los dominios de la nobleza de la ciudad, ámbito en el cual, a través del ejercicio en la composición de canciones inspiradas en el amor cortés, logra unirse a la joven Fides. La articulación de los diferentes sectores sociales que da lugar a la formación de Johannes y a la futura unión de la hija natural y del hijo de campesinos se relaciona con el origen y la legitimación de una burguesía que surge de un suelo comunitario como continuación “natural” de un orden social heredado. El proceso por medio del cual se realiza la reunión y legitimación social de personajes de origen diverso también refiere, en la narración, a la reagrupación y legitimación de tradiciones literarias que hasta el momento se encontraban disgregadas, a través de la elaboración del Códice de Maneße. La conformación del Códice de Maneße, así como la historia del artista al que se le asigna la tarea, de esta manera, se presentan como el polo opuesto a la relación que el arte mantiene con la vida social en el marco narrativo. En el ánimo de Jacques el impulso lo orienta a la realización de su representación ideal y conduce del mundo de los libros a la vida social, razón por lo cual el carácter prosaico de la vida misma no puede sino desilusionarlo. Por su parte, en *Hadlaub* esta relación se invierte, ya que en su desarrollo se trata de mantener una relación vital con la cultura que se realiza a través de la escritura; de tal modo, el recorrido representa un proceso por medio del cual las experiencias se objetivan en una obra (la escritura de las



canciones que forman parte del manuscrito), que no pierde su vínculo con el mundo de la vida:

Immerhin war, nach wiedererlangter Ruhe, das Abenteuer für ihn ein wichtiges Ereignis und ganz dazu angetan, seine Minnetaten neu in Fluß Auch die großlose Begegnung mit der Geliebten auf einsamen Wegen war ein Erlebnis, ein Markstein auf der Lebensreise, abgesehen von den übrigen zierlichen Begebenheiten, den spielenden Frauen und der blühenden Wildnis, und Johannes verlor keine Zeit, sondern nützte sie, zu bringen und Johannes verlor keine Zeit, sondern nützte sie, das Abenteuer in ein kunstgerechtes Lied zu verwandeln (ibíd.: 58).<sup>77</sup>

De esta manera, la narración alterna los planos históricos y literarios tanto en la historia narrada como en el acto de narración, de manera que su articulación se torna indiscernible. Gerhard Kaiser ha destacado este aspecto de la narración fundamental del ciclo: “‘Hadlaub’ ist die erfundene Geschichte einer historischen Figur [...]. Es ist die Geschichte eines freien Bauernsohnes, der zum Poeten und von Poeten zum Bürger fortschreitet” (Kaiser, 1981: 439). Esta interconexión es destacada por el mismo narrador de la historia de Hadlaub, para quien la obra del *Minnesang* constituye una fuente de referencia válida:

Nach dem Gedichte, in welchem Hadlaub später das Abenteuer beschrieben, und auch nach dem Bilde, das er für die Sammlung dazu gemalt, war Fides allein und trug als einzige Hut bloß ein kleines Wachtelhündchen unter dem mit Grauwirk gefütterten Kapuzenmantel und dem schwarzen Schleier, welche ihr Haupt und Gestalt dicht umhüllten (ibíd.: 53s.).

Esta interrelación de los planos histórico y literario (a partir de la cual las mismas producciones artísticas, como fuentes históricas, sirven de fuente para la narración del padrino de Jacques), se encuentra ligada a una concepción del arte según la cual la praxis artística se constituye como un activo componente histórico de las tradiciones sociales. La confluencia de poesía y verdad de la que surge Hadlaub opera como la idealización del origen del burgués, cuyo contrapolo representa el mismo Jacques (“Phänomenologie des Bürgers als Citoyen: Mit der Eingangsnovelle ‘Hadlaub’ taucht der Stadtbürger aus dem feudalen Ständewesen auf”; Kaiser, 1981: 423). La función que cumple Hadlaub en

---

<sup>77</sup> El recurso histórico al que apela la novela corta, de este modo, expresa la autoreferencialidad propia de las narraciones centradas en la figura del artista, de tal modo, que en el seno mismo de la configuración literaria, la base histórica cumple el rol de desarticular toda concepción anquilosada de la praxis literaria. Friedrich y Erika Wentzlaff-Eggebert han destacado, al respecto, la motivación vital que define la obra de Hadlaub, que distingue su obra, en el contexto de la producción lírica medieval: “Der Reiz seiner Verse liegt nicht in inhaltlichen oder formalen Neuerungen, sondern in der Verbindung vorhandener Stilelemente mit kleinen, aus der Wirklichkeit übernommenen Einzelzügen” (Wentzlaff-Eggebert, 1971: 21).

relación con el proyecto formativo de Jacques supone, de acuerdo con la lectura realizada por Gerhard Kaiser, tanto una reelaboración de la problemática del artista que recorre de manera transversal su obra,<sup>78</sup> una tentativa por delinear su propia posición histórica como autor<sup>79</sup>, como un tratamiento inaudito de su obra narrativa:

Zum ersten und letzten Mal in seinem Werk setzt Keller in Hadlaub zwar keinen grossen Dichter, aber doch einen Autor von Rang und Namen zum Helden ein. Hat Keller das poetische Thema des Poeten bisher durch Satire von sich abgerückt, so geschieht dasselbe hier durch Historisierung (Kaiser, 1981: 439).

### 4.3 La formación literaria del artista burgués

También localizado en un período de transición, el relato del padrino centra su atención en los albores de una modernidad que en Suiza presenta un desarrollo parcial. Prueba de ello es la referencia al estilo románico que define los contornos del paisaje rural, y que antecede el gótico de las grandes ciudades, a partir de la cual se estructura el complejo sistema ético y estético contenido en los *Minnesängern*: “[...] und wie einst in solchen Kleingebieten der romanische Baustil noch gepflegt wurde, nachdem er in den offenen Großländern längst dem gotischen gewichen, so erfreute man sich eines verspäteten Minne- und Liederwesens ritterlicher Art, nachdem dessen Blütezeit schon vorüber war” (Keller, 2002: 23). La narración se encuentra, entonces, entre el avance del estilo urbano burgués propio del gótico, y el fin del período románico, con el que se identifica el pretérito período de esplendor de las canciones de amor de la caballería cortesana.

El período de transición que se representa en cada una de las novelas cortas que componen el ciclo *Züricher Novellen*, también supone (en el caso particular de *Hadlaub*, una época de cambios referidos a las formas estéticas y al comportamiento ético) dos aspectos centrales de la estética del Realismo Poético del *Gründerzeit*, y que se relacionan de manera explícita con la historia de Jacques que se desarrolla en el marco. Si la ausencia de parámetros de

<sup>78</sup> “Wie jedes Laub ist auch Hadlaub grün; lebender grüne Heinrich, Pankraz oder der Wilhelm der ‘Missbrauchten Liebesbriefe’ in Phantasiewucherungen, so entzündet sich bei Hadlaub am Umgang mit den Texten etwas, was im Minnesang nicht vorgesehen ist, nämlich seine Phantasie, und in ihr erfährt er intensiver, was Leben ist, als in seinem wirklichen Leben” (Kaiser, 1981: 441).

<sup>79</sup> “Immerhin hat Keller die zeitliche Perspektivierung so borgenommen, dass Hauptmomente seiner selbsterfahrung als Autor im 19. Jahrhundert an Hadlaub hervortreten. So erinnert es an Kellers Stellung, wenn Hadlaub als Dichter und Schreiber erscheint, zumal sein Amt von der Arbeit an der Minnesanghandschrift im Dienst des Ritters Rüdiger Manesse bis zu juristischen und diplomatischen Aufträgen reicht. Da Hadlaub auch als Illustrator des Manesse-Kodex vorgestellt wird, ist er sogar ein Maler-Dichter wie sein Erzähler” (Ibíd.: 439s.).

acción, desde la perspectiva de Jacques, se encuentra estrechamente vinculada con el período histórico de transición que antecede al fin del “período artístico”, en el desarrollo y formación de Hadlaub como poeta también se perciben los rasgos típicos de un período de disolución de formas tradicionales que representan las convenciones del *Minnesang*. Las obras de Walther von der Vogelweide (c. 1170-1230)<sup>80</sup> y Neidhart von Reuenthal (c. 1190-1246)<sup>81</sup> manifiestan, en términos literarios, puntos de referencia del carácter transicional de un período en que las formas tradicionales de composición lírica pierden paulatinamente su vigor. En ese contexto, Johannes Hadlaub representa la última corriente de *Minnesänger* que, en la primera mitad del siglo XIV, anticipa en sus composiciones los motivos propios de un arte caracterizado por la individualidad del artista (cf. Hernández, 2000: 36s.), en el que la vida popular y el individuo protoburgués se articulan. Este intento por articular lo popular y lo individual que se aprecia en sus canciones, se presenta como la exposición histórica de la superación de la antítesis establecida entre una arte popular, anónimo, y orientado a representaciones conservadoras, y la impronta individual de un arte cortesano. La relación entre arte y vida que propone la narración del padrino también manifiesta un vínculo epigonal con una tradición literaria cuyo apogeo llega a su fin. Sin embargo, la solidez de la comunidad, en cuyo seno se desarrolla el joven Hadlaub, impide que las formas se consoliden más allá de las necesidades sociales de las que surgen, razón por la cual las canciones que le dedica a Fides no son percibidas sino como un “juego”. La antítesis entre el carácter lúdico de los cantos amorosos a los que es introducido Hadlaub y el orgulloso sentido de justicia y honor que desarrolla Fides (ibíd.: 47s.) anuncia la antítesis entre arte y vida, entre el juego artístico y la seriedad de la vida que la novela corta tematiza. El impulso que lleva a Hadlaub de la experiencia vivida a la configuración

---

<sup>80</sup> Ingrid Kasten destaca el punto de inflexión que representa el modelo clásico de Walther von der Vogelweide: “Walther von der Vogelweide (gest.um 1230) bemüht sich noch, die bei Reimar und Morungen aufbrechende Spannung zwischen Kunst und Gesellschaft zu überwinden und die Diskussion über die Liebe von ihrer esoterischen Höhe wieder auf eine pragmatische Ebene zurückzuführen. Aber seine Auseinandersetzung mit der Idee der Hohen Minne, mit der er souverän wie anderer Minnesänger spielt, führt nicht zu ihrer Erneuerung, sondern markiert den Beginn ihrer Auflösung” (Kasten, 1988: 178).

<sup>81</sup> La superación de las formas tradicionales que representan las canciones de Neidhart expresan, por un lado, una apertura respecto del marco social cortesano, pero por otro, una dilatación de la forma artística. Ulrich Müller refiere la grieta sobre la que se desarrolla su “dörperliche Gegensang”: “Die Lieder Neidhartsleben in erster Linie aus der kontrastierenden Spannung von Höfischem und Bäuerischen” (Müller, 1990: 588). Ingrid Kasten también destaca cómo la apertura que suponen las canciones populares, “die Neirhardt entwickelt, finden sich wieder häufiger Naturbilder, aber sie dienen nicht mehr, wie im frühen Minnesang, der Evokation von Sehnsucht und Leid, sondern führen in eine Welt preziös überdrehter und doch derber Sinnenfreude hinein, die anarchische Züge trägt” (Kasten, 1988: 179).

artística (“[...] und Johannes verlor keine Zeit, sondern nützte sie, das Abenteuer in ein kunstgerechtes Lied zu verwandeln”; *ibíd.*: 58) responde a una concepción estética de la formación del individuo en la vida social, en función de la cual el camino que conduce de la vida al arte retorna al ámbito de la vida. El mismo proceso es el que promueve que la juvenil capacidad mimética que desarrolla Hadlaub dé lugar a una praxis consciente en el ámbito de la composición artística, y luego retorne, cargada de un nuevo sentido, a la vida: “[...] und gleichzeitig verwandelten sich die nachahmenden Anfänge der Frauenverherung in die angehende Leidenschaft” (*ibíd.*: 52). El programa pedagógico que Maneß pone en práctica, sin embargo, no agota su potencialidad al despliegue de las facultades poéticas de Hadlaub. La pretensión de articular arte y vida que se encuentra en la base de la literatura del *amour courtois* no se encuentra dirigida exclusivamente a promover el entretenimiento de la corte, también constituye una herramienta estética pedagógica orientada tanto a disciplinar la sexualidad masculina como a contrarrestar las tensiones sociales de vida cortesana (cf. Duby, 2012: 26). La constelación que la novela corta pone en juego reconfigura las condiciones históricas en las que surge el *amour courtois*. La tendencia civilizatoria orientada a armonizar, en el seno de la clase dominante, la rivalidad entre los miembros de la vida militar (quienes carecen de la formación civil) y el clero (imposibilitado de mantener un trato social con las mujeres) deja de lado la posible formación de los campesinos y plebeyos (cf. Duby, 2012: 18s.). La formación poética del campesino Hadlaub, conformada por el acuerdo al que llegan distintos sectores de la sociedad (su padre, campesino, el maestro religioso Konrad von Mure, y su tutor, el caballero Maneß),<sup>82</sup> y su consolidación como *Minnesänger* y señor (a través del matrimonio que la une a Fides) representa una alternativa literaria ante la segregación del campesinado.<sup>83</sup> Así, la seriedad que el juego lírico amoroso adquiere en la resolución de la novela corta se vincula con la legitimación de un matrimonio conformado por personajes marginales: el campesino Hadlaub, quien ya de niño exhibe una naturaleza delicada

---

<sup>82</sup> Ante los preparativos de su viaje a Viena, el narrador refiere el modo en que la comunidad interviene en su destino: “Der Bischof gab ihm ein Pferd, Herr Manesse schenkte ihm schönes Gewand und der Vater versah ihn mit Reisegeld, da er nicht wollte, daß Johannes ganz von den Herren abhinge” (Keller, 2002: 78).

<sup>83</sup> “Ein großer Teil der Troubadours und der Minnesänger war niedrig Herkunft, da aber ein begabter Spielmann, der einen hochadeligen Gönner hatte, sich leicht in den Ritterstand erheben konnte, fiel der Unterschied der Herkunft nicht sehr schwer in die Waage [...] Infolge ihrer Armut und Wurzellosigkeit fühlten sie sich von Bindungen jedweder Art freier als der alte Feudaladel und konnten ohne Gefahr eines Prestigeverlustes Neuerungen wagen, gegen die bei einer fester verwurzelten schicht unzählige Bedenken erwachsen wären (Hauser, 1953: I, 227).

(opuesta a la de su padre) y de la hija natural del canciller Heinrich von Klingenberg y de Kunigunde, quien luego del parto es ordenada abadesa.

La novela corta identifica el origen de los valores burgueses en la herencia cultural propia de una formación social literariamente idealizada, pero históricamente condenada a la destrucción.<sup>84</sup> El eslabón en la línea de continuidad que representa Hadlaub lo lleva desde la posibilidad de acceder a la tradición épica medieval (“Da waren neben dem Parzival, dem Erec, Iwein und Armen Heinrich, dem Tristan, dem Wartburgstreit und andere poetischer Werke [...]”; *ibíd.*: 39), a la participación activa en el proyecto de Maneße de conformar una totalidad en la que debían converger todos los autores de la época: “[...] ich meine ordnet beisammen ist, was jeder an seinem Orte singt” (*ibíd.*: 42). La participación de Hadlaub en la elaboración de código no se limita a reunir las canciones dispersas de autores conocidos; su afán por conformar el mapa que organiza la producción poética de su tiempo lo lleva a otorgarle un nombre al viejo juglar, quien hasta el día de su violenta muerte no recuerda su nombre y procedencia, y en honor a cuya obra<sup>85</sup> le otorga el indispensable nombre que lo define en el marco de la tradición cultural.

La continuidad de la tradición del amor cortés, de este modo, supone la trascendencia de las circunstancias históricas de las que surge. Pero a través de esta continuidad, la vinculación entre arte y vida que se encuentra en la base de sus presupuestos estéticos, se traslada y reordena a través de la transfiguración del Realismo Poético. La disposición respecto de la demanda social implicada en la tradición del amor cortés es puesta, así, en una doble perspectiva en la novela corta a través del narrador anónimo del marco como también del padrino de Jacques. El proceso por medio del cual la vida social se carga de un sentido poético se realiza a través de la apariencia del juego lírico amoroso. El carácter pedagógico de este proceso, sin embargo, se realiza a través de la inicial inadecuación entre las formas

---

<sup>84</sup> “Es gab nichts schöneres zu sehen, als die sitzende Fides in ihrer Bedrängnis [...] aber auch nichts Erschütternderes, wenn einer die Zukunft hätte sehen und wissen könne [...] wie die Geschlechter vertilgt, der hunderjährige Besitz genommen und die Burgen zerstört wurden, daß die Flamme zum Himmel und das Blut von der Erde rauchte vor den grimmigen Bluträchern. Diese Wolke schwarzen Schicksals, die über dem sonnigen Lebensbilde hing, barg den Blitz einer unbesonnenen, ungeheuern Tat, wie sie, erzeugt durch den Druck ungerechter Gewalt, ungeahnt und plötzlich einmal entsteht und den Täter mit dem Bedrucker vernichtet (Keller, 2002: 74s.).

<sup>85</sup> “Für Johannes Hadlaub ergab sich indessen keine große Ernte; denn die Lieder, welche der Alte sang, waren fast alles Volkslieder, die schon vor der Zeit des höfischen Kunstgesanges entstanden oder während dieser Zeit in den Niederungen der Gesellschaft geboren waren und niemals einen Namen trugen Auch in der Form erschienen sie so altertümlich und einfach, daß Johannes sie für seine Zwecke nicht brauchen konnte und es aufgab, den grauen Spielmann für die Sammlung auszubeuten” (*ibíd.*: 81).

poéticas en disolución, y la experiencia vivida: “Aus den Gedichten, die er täglich und stündlich durchlas und abschrieb, glaubte er aber alles das zu kennen und in der Ordnung zu finden, obgleich es ihm wahrscheinlich nicht so kurzweilig zu Mut dabei war wie allen jenen fahrenden Rittern und Sängern” (Keller, 2002: 52).

La estrategia pedagógica de Maneße sugiere un método de composición que deja traslucir aspectos centrales del Realismo Poético, y que se relaciona con la finalidad práctica que se oculta detrás de la narración del padrino de Jacques. Ante una realidad que se ha tornado problemática, el filtro de la composición artística supone una superación de los datos inmediatos de la realidad, orientada a intervenir en la percepción que los individuos sobre la historia. La exhibición de los dibujos que acompañan la edición de los libros de los trovadores en la sala de recreo del tutor de Hadlaub da cuenta de este método. Mientras los dibujos dedicados a Heinrich VI y de Konradin el Joven muestran los rasgos de antiguos modelos, la imagen que acompaña las canciones del rey Wenzel de Bohemia, en la que plasman tanto cortesanos como músicos, se percibe la intervención del presente en la obra de arte: el mismo Hadlaub figura entre los músicos, y los rasgos de Fides se advierten en los distintos personajes históricos de las ilustraciones:

Der sehnliche Schreiber und Maler erzielte durch diesen Kunstgriff wohl zwei Vorteile: einmal konnte er das geliebte Gesicht zum öftern anbringen, ohne die Inhaberin desselben bloßzustellen, und dann erhielten die betreffenden Helden dadurch einen geheimnisvoll idealen Charakter, der sie über die ebenfalls meistens zarten und jugendlichen Gestalten der vielen Nebenfiguren emporhob [...] ein Zeugnis, daß das Schöne schöner sein sollte als das wirkliche Leben (Keller, 2002: 70).

La inadecuación inicial entre la realidad y las expectativas subjetivas que la experiencia estética promueve, sin embargo, enriquecen la percepción de la realidad de acuerdo con las reglas del juego que supone la tradición del *amour courtois*: “Da sah er nun, was er doch schon so oft beschreiben, zum erstenmal so recht deutlich [...]” (ibíd.: 75). Pero el carácter propedéutico que el arte adquiere respecto de la vida social no se limita a la transfiguración positiva de la realidad, también sirve de anticipación y advertencia. Así se advierte en la disputa que mantienen Maneße y Kunigunde, y que simboliza la segregación de los sexos que opera como condición del *amour courtois*. Desde la perspectiva de Maneße el desarrollo del juego amoroso que se manifiesta en las canciones de Halaub no representa sino el preámbulo de una realidad enriquecida: “Das ist kein törper Mensch, das ist ein neuer Minnesänger, den du uns erweckt hast, meine Tochter!” (ibíd.: 60). Las reservas de

Fides ante la aventura en la que se ve involucrada, por su parte, encuentran un eco realista en su madre: “Das fehlte uns, daß wir dergleichen Mummenschanz in unserm Hause aufführen! Wir leben hier an der Stadt bei Handel und Wandel und nicht auf Hofburgen und in Zaubergärten. Alte Mären lesen wir in den Büchern, aber wir spielen sie nicht selbst wieder ab!” (Keller, 2002: 62). La recusación de la libertad con que Hadlaub se permite componer canciones ligeras, que no responden por la integridad de aquellas personas a las que se dirige, también se presenta como instancia de aprendizaje para el joven Hadlaub:

Ich bitte Euch, mir diese Zuchtwidrigkeiten zu verzeihen [...] ich habe sie schon bereut, obgleich ich sie nur in einem Unmüde begangen habe, der von meiner verschmähten Neigung und von Eurer Härte herkam! Ich bin aber dafür schon gestraft worden, als ich in jenen gleichen Tagen alte Lieder fand, die mich mit meiner ganzen Singerei genugsam beschämten (ibíd.: 94).

La advertencia de Fides activa en Hadlaub no solo una respuesta referida al daño personal, también una en la que se reconoce la reflexión acerca de la propia praxis artística.<sup>86</sup> Los intentos de evitar que el juego lírico amoroso, que promueve Maneße y que ejecuta Hadlaub, intervenga en la realización de un posible matrimonio; la negativa a participar personalmente en un cuento propio de tiempos pasados, sin embargo, no impide que la intriga amorosa tenga lugar. La disputa entre Hadlaub y el conde Wernher fuerza a Fides a intervenir de un modo activo en el juego que había rechazado. El matrimonio, así, implica una nueva instancia de aprendizaje artístico para Hadlaub; la conciencia de la responsabilidad poética que resulta de la interacción entre arte y vida también le otorga una autonomía personal, alcanzada a través de su realización plena como artista y ciudadano burgués. Hadlaub y Fides reciben una legitimación por parte de una comunidad para la cual el mérito se antepone a los privilegios de nacimiento. Así se realiza en el plano de la literatura un ideal propio del Realismo Poético:

Beruhige dich, gnädigster Herr und Fürst! Der junge Mann, unser guter Freund, ist in diesem Falle wohl lebensfähig! Da unser heiteres Spiel diese ernsthafte Wendung genommen hat, so wollen wir das übrigens auch sonst als ein Zeichen der Zeit freundlich hinnehmen und uns freuen, daß in dem unaufhörlichen Wandel aller Dinge treue Minne bestehen bleibt und obsiegt (Keller, 2002: 99).

---

<sup>86</sup> “Leicht erkennbar ist im Rückgang Hadlaubs von Minnesang und manieristischer Dörperlyrik auf den Kurenberger der eigene Rückgang Kellers von Jean Paul und der Romantik auf die Klassik [...] Kurenbergers Lyrik als Naturlaut und Erlebnisaussprache –das ist von Goethe, genauer von Goethebild des 19. Jahrhundert her gelesen” (Kaiser, 1981: 446).

La permanencia de la tradición que invoca el señor Mannese, sin embargo, es objeto del tratamiento irónico en el ciclo de novelas cortas que atestigua la formación de Jacques. Los relatos del padrino referidos a la medida y a la necesidad de la acción comunitaria, así como la disciplina que supone la tarea de copiar la historia *Der Landvogt von Greifensee* logran que Jacques acceda a la renuncia de aquella pretensión de convertirse en un genio original. Sin embargo, la aplicación inmediata de valores pertenecientes a un período histórico superado (que se encuentra en la base de la condición de protector y mecenas de artistas que Jacques adopta), ofrece resultados diversos de aquellos que se le ofrecen en la literatura. La continuación del marco que prosigue a las tres primeras novelas cortas del ciclo resalta el contraste entre la renovación del proyecto pedagógico que Jacques intenta implementar sobre el destino del joven escultor italiano, por cuanto el señor Jacques se enfrenta a una realidad para la cual los parámetros tradicionales no sirven de guía. El contacto con una realidad hasta entonces desconocida desarticula la imagen preconcebida que regía su nuevo ideal artístico. El encuentro con el ambiente del joven escultor vuelve a poner de relieve la relación entre arte y vida tematizada en la novela corta de artista Hadlaub, a través de la actualización que representa el marco narrativo. Si el matrimonio de Hadlaub y Fides implica el largo proceso pedagógico y civilizatorio que atraviesa Hadlaub hasta alcanzar una realización plena como artista y señor, los casamientos de Jacques y del joven escultor conforman extremos opuestos de la unidad a la que se hace referencia en *Hadlaub*. Ambientada en el *Gründerzeit* (el programa educativo que lleva adelante su padrino se inicia a finales de la década de 1820, y la anécdota del joven escultor tiene lugar en tiempos de la madurez de Jacques y de vejez de su padrino) el proyecto de vida que lleva Jacques se funda en el cálculo detallado y seguimiento riguroso de los asuntos prosaicos que en su juventud se imponían a sus pretensiones literarias. La prosperidad económica que le asegura la empresa familiar de la que se ocupa es compensada, de acuerdo con su perspectiva, por el matrimonio en el que reconoce la consumación de sus expectativas artísticas: “[...] und so das Kunstwerk seiner ersten Lebenshälfte abschloß” (ibíd.: 215). Del mismo modo, el mecenazgo que practica con los jóvenes artistas es regulado por el monto económico con el que intenta disciplinar la arrogancia propia de la juventud. El impulso de dominio que lo embarga, así, trasluce una voluntad de poder por medio de la cual Jacques intenta ejercer el dominio de sí mismo y de sus circunstancias: “[...] und Wind, Wetter, Sonne und Schatten dergestalt eigentlich



zu beherrschen” (ibíd.). El ambiente que encuentra en Italia manifiesta la improductividad que supone la aplicación de un ideal que no se aviene con la realidad concreta. El taller del joven escultor no expone el orden que rige la vida de Jacques, sino una lógica que no respeta la estricta división de esferas promovida por el mecenas. La obra de arte cuyo progreso Jacques exige ver ha sido desplazada por los imperativos de un matrimonio que se lleva a cabo bajo la tutela de un sacerdote de ambiguas inclinaciones. La presencia del hijo de la pareja, que explica a los ojos de Jacques la premura del casamiento, revela una vitalidad que escapa a los parámetros del burgués Jacques y que lo involucra en otra línea de continuidad: la de representar, como burgués del *Gründerzeit*, el papel de padrino, no de un hijo de su Suiza natal, sino de un hijo extranjero. La ligereza con que el padrino de Jacques recibe la novedad refuerza la impresión de un proceso histórico en el que producen formas literarias válidas, pero cuya historicidad, al mismo tiempo, exige una actualización constante. La antítesis que conforman el ascetismo del burgués Jacques y la voluptuosidad del artista italiano, en la que se contiene la crítica de Keller al desarrollo histórico suizo, será retomada, a mediados de la década de 1880, por las novelas cortas de artista de Conrad Ferdinand Meyer, ambientadas en una Italia que se presenta como antítesis y espejo de la consolidación de la Fundación del Imperio Alemán.

## Capítulo IV

### Theodor Storm: el arte como prefiguración de la utopía

#### 1. Subjetividad lírica, cuadro sentimental y acción narrativa: la novela corta como límite

##### 1.1 Naturaleza íntima e interioridad natural: de la lírica a la novela corta

La producción narrativa de Theodor Storm es representativa y sintomática del Realismo Poético, en la medida en que se erige como la expresión más acabada, en el marco de los autores que componen el *corpus* de la presente tesis, de la concepción literaria de la novela corta durante la segunda mitad del siglo XIX. El desarrollo de las distintas etapas de su producción narrativa se corresponde con el *Gründerzeit*: desde sus primeras tentativas narrativas (*Martha und ihre Uhr* de 1847, *Im Saal* de 1848) y la publicación de la primera versión de *Immensee* (1849), la producción de Storm se extiende hasta 1888, año en que culmina *Der Schimmelreiter*.

Sin embargo, más importantes que los datos positivos son los aspectos referidos a su ideario estético. A diferencia de las de Grillparzer, Mörike, Keller y Meyer, la obra narrativa de Storm (que, de acuerdo con su propio testimonio,<sup>1</sup> surge de su producción lírica) alcanza en la novela corta un límite que nunca excedió. Dos factores inciden en esta autolimitación a la que se sometió Storm: la relación que la novela corta como forma guarda con la estructura de sentimientos que conforma su cosmovisión ideológica, y el vínculo que la novela corta mantiene con la lírica de la que emerge su narrativa (cf. Preisendanz, 1989: 12s.), y con las formas dramáticas, respecto de las cuales Storm parece evaluar el estatuto de la novela corta.

En el contexto provinciano de Husum, ambiente que en términos culturales aún a mediados del siglo XIX se nutría de la herencia literaria del siglo XVIII, los inicios de Storm con la

---

<sup>1</sup> En carta a Erich Schmidt del 1º de marzo de 1882, Storm afirma: “Meine Novellistik ist aus meiner Lyrik erwachsen; daher zuerst, was man meinetwegen etwas Sprunghaftes oder auch Guckkastenbilder nennen mochte, obgleich auch hier meist die Verbindungsglieder unmerklich mitgegeben waren; nachher aber ist das überwunden, und ich darf mich wohl zu denen rechnen, denen die moderne Novelle ihre Ausbildung verdankt”.

lírca se encuentran signados por un anacronismo<sup>2</sup> que solo superará, desde la década de 1840, a partir de la lectura de la “nueva literatura alemana”: sobre todo, el *Buch der Lieder* de Heine y *Fausto*, de Goethe, a los que más tarde, pero no menos significativamente, se suman Eichendorff y Mörike (cf. Lohmeier, 1987: 746s.). En todo caso, la recepción de la literatura alemana no se traduce en un viraje hacia la configuración literaria centrada en aquellos motivos actuales (lo que caracteriza a la novela), sino en la consolidación de una estética anclada en la tradición del *Goethezeit*. Uno de los aspectos centrales de la filiación de la lírica (y las novelas cortas tempranas) de Storm con la estética del “período artístico” se encuentra en la insistencia con que Storm ha defendido la autonomía de la obra de arte, concebida en términos orgánicos,<sup>3</sup> respecto de un desarrollo histórico (dominado por la industrialización y la masificación de la sociedad) en el que Storm no reconocía sino un distanciamiento del orden natural y tradicional que representa la siempre problemática noción de comunidad que recorre su obra. En este sentido, la lírica de Storm expresa, sobre todo en el período anterior a 1848, una tendencia intimista en la que la experiencia estética intenta sustraerse a la lógica de un mundo exterior amenazante:

Storm Lyrik ist im Gegensatz zu der Geibels und Heyses konzentriert auf einen Lebensbegriff, in dessen Zentrum das Natursubjekt steht. Das Subjekt wird integriert gedacht in einen naturalen Raum, der als Innenraum erscheint und sich gegen die ‘Negativität des Draussen’ absetzt. Wenn auch alles der Veränderung unterworfen ist, die Natur bleibt konstant. Es ist eine ‘organische’ Ordnung, die Storm vorschwebt, eine Natur, die, wenn auch verborgen, homogen ist (Fohrmann, 1996: 446).

El orden orgánico y la naturaleza íntima a los que la lírica de Storm apunta se ven reforzados por su insistencia en la autonomía del arte. La equiparación que se establece entre la naturaleza y la interioridad se contrapone a la realidad social moderna. La praxis literaria, en ese marco estético, se propone presentar aquellos aspectos que, aun ocultos

---

<sup>2</sup> “Tatsächlich ist Storm in einer provinziellen Umgebung aufgewachsen, die kulturell verspätet war. Sie steckte noch recht behaglich im 18. Jahrhundert. Neuere deutsche Literatur wurde in ihr nicht wahrgenommen, und so kann es auch nicht verwundern, dass Storm früheste Lyrik wie ein verspätetes Rokoko annahm” (Lohmeier, 1987: 747).

<sup>3</sup> “Es war das Konzept des autonomen Kunstwerks, das sich wie ein Organismus aus einem lebenskräftigen Keim entwickeln, ein in sich abgeschlossenes Ganzes werden und als solches das gelebte Leben in schöner Gestalt spiegeln sollte” (ibid.: 748).

(como la naturaleza íntima), se perciben dotados de una realidad poética que excede la mera existencia social.<sup>4</sup>

El rechazo de los factores que impulsan a una literatura a considerar como motivos propios de la configuración poética elementos que exceden la sensibilidad natural (como la paulatina industrialización) se vincula con la reluctancia ante la exposición literaria prosaica de la realidad social que, por ejemplo, caracteriza a la novela.<sup>5</sup> La lírica temprana de Storm ofrece, en germen, un ideal pedagógico que en su narrativa posterior se intensificará. Como sostiene Jackson:

Storm hielt die Lyrik für die Gattung, die auf Gemüt und die Fantasie des Lesers zielte, ohne den Intellekt oder das Bildungsniveau des Lesers in Anspruch zu nehmen. Wesentlich war ihm die sinnliche Wirkung, also blieben die weniger Gebildeten nicht ausgeschlossen. Aber die Wirkung des lyrischen Gedichts endete nicht einfach mit der Erweckung von Gefühlen und Stimmungen. Die zuerst evozierten Gefühle sind die Blüte, abstrakte Begriffe und Schlussfolgerung jedoch die Frucht, also eine geistige Wirkung. Eine Idee oder Überzeugung, die die Energie der Gefühle und der Einbildungskraft für sich gewonnen hatte, konnte natürlich viel eher als eine trockene philosophische Idee geistiger Besitz der Leser oder Hörer werden (Jackson, 2001: 90s.).

La concepción orgánica de la obra de arte postulada por Storm se contrapone al método literario que no ofrece su “fruto” para la “flor” adecuada. Este es el parámetro a partir del cual Storm evalúa no solo la producción literaria, sino también el gusto de la época. En un juicio como el de Storm, que contempla tanto la producción como la recepción, la exigencia de organicidad de la obra de arte supone una totalidad mayor, ante la cual la obra, como fruto, también debe comportarse de manera orgánica: la comunidad. El intelecto o el nivel formativo alcanzados por el individuo, en este sentido, no son una medida orgánica, comunitaria, sino el resultado del paulatino desgajamiento al que los miembros de una comunidad se ven sometidos. El sentimiento y la fantasía, por el contrario, en la medida en que constituyen para Storm facultades naturales, representan el suelo propicio para el despliegue de formas artísticas en las que se expresa la vida cultural, respecto de la cual las

---

<sup>4</sup> “Im Unterschied zu seinem Vorbild Heine machte er hingegen fast keine Versuche, diejenigen bereiche der Wirklichkeit in seine Gedichte hineinzunehmen, die ihm und seinen Zeitgenossen als ausgesprochen zeitgebunden und als unpoetisch galten, wie der moderne Stadt, die soziale Frage oder die Technik” (Lohmeier, 1987: 751).

<sup>5</sup> “As a form, it would grow in importance as poetry became increasingly privatized [...] By the mid-nineteenth century, the word ‘poetry’ has become more or less synonymous with the interior, the personal, the spiritual or psychological [...] The poetic has now been redefined as the opposite of the social, discursive, doctrinal and conceptual, all of which has been relegated to prose fiction. The novel takes care of the outer world, while poetry copes with the inner one” (Eagleton, 2013: 15).

obras se presentan como instancias intermedias: por un lado, vinculan el sentimiento y el entendimiento, esferas que se presentan disociadas en el marco de la sociedad moderna; por el otro, representa a la vida social como resultados de un desarrollo adecuado a la medida comunitaria y humana.

El carácter abstracto que Storm advierte en la lírica moderna radica, desde su punto de vista, en la preeminencia de una fraseología que se encuentra divorciada de la sensibilidad. La propuesta estética de Storm, por el contrario, tiende al equilibrio que se expresa en la clara vinculación de los conceptos con las facultades naturales que representan la fantasía y la sensibilidad. En el marco de semejante búsqueda debe interpretarse la pretensión de Storm de erigirse como un punto medio respecto de los extremos que reconoce en sus mentores Heine y Mörike. El postulado de la “Emanzipation von der Phrase” (cf. Jackson, 2001: 91) puede leerse como un correlato de la “emancipación de la carne”, o de “la emancipación de la prosa”, por medio de las cuales, sobre todo en el marco de la estética del *Vormärz*, los autores modernos intentaron revitalizar el ámbito literario.

En su poema “Lyrische Form” (1883), que surge en ocasión de su enfrentamiento con el “poeta laureado” Emanuel Geibel (“[...] immer bleibt Geibel als Vertreter des nur ‘Gemachten’ Storms Zielscheibe”; Bollenbeck, 1991: 44), Storm da cuenta de un posicionamiento que recorre su producción lírica, y literaria en general; allí expone (por medio de una rígida estructura dialógica en la que ya se percibe una tendencia a la antítesis que desarrollará en sus novelas cortas) las posiciones estéticas que en su opinión se enfrentan en su época:

*Poeta laureatus:*

Es sei die Form ein Goldgefäß,  
In das man goldnen Inhalt gießt!

*Ein anderer:*

Die Form ist nichts als der Kontur,  
Der den lebend'gen Leib beschließt.

(Storm, 1987: 93)

La oposición que conforman el poeta laureado y “el Otro” es sintomática del carácter orgánico que Storm reclama, a lo largo de su producción literaria, de la praxis artística:<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En su crítica de 1854 al volumen *Lieder*, de Julius Rodenberg Storm se manifiesta acerca de la “sogenannte ‘schöne Form’, deren Wesen man in den rhythmischen und musicalischen Wohlleut des Verses setzte, ohne dabei ein notwendiges Verhältnis derselben zum Inhalt zu verlangen” (Storm, cit. en Lohmeier, 1987: 871).

mientras la posición del poeta laureado es definida de acuerdo con la formalidad que se expresa en su condición de artista reconocido socialmente, su antípoda es introducido con la sola indicación formal de la alteridad. Si el sujeto de enunciación de la declaración del poeta laureado condiciona la declaración estética que expresa, el postulado estético que se le opone, por el contrario, no fundamenta su autoridad en una identidad definida, con lo que el contenido mismo de la declaración pasa a ocupar una posición relevante. La antítesis, de esta manera, refiere tanto a la disputa acerca de la relación de las formas y los contenidos, como al estatuto de la figura de artista en un mundo regido de acuerdo a las apariencias sociales. El anonimato social que define al oponente del poeta laureado resalta el aislamiento al que se confina aquel artista para el cual la relación entre las formas y los contenidos no se limita a una segmentación de la praxis artística. La imagen de la vasija de oro que moldea los contenidos dorados que el poeta vierte en la forma no se condice con una concepción orgánica de la actividad literaria en la que, como la que promueve Storm, las formas y los contenidos concuerdan en función de la vitalidad de la obra. El signo de exclamación que enmarca la sentencia del poeta laureado ofrece, en el mismo sentido, una evidencia de la carga subjetiva del postulado estético; el subjetivismo que encierra el pronunciamiento a favor de la forma bella, que antecede el contenido que habrá de moldearse en sus contornos, también es contrapuesto a la pretendida objetividad con que se presenta el “otro”. La presencia de un otro que, desde su posición social y de acuerdo con una estética propia, logra juzgar los postulados dominantes de una época, revela, tanto en el poema como en la obra íntegra de Storm, el componente crítico de la mirada que dirige al *totum* social el *Aussenseiter* (cf. Vedda, 2007: 11). Precisamente la mirada del excluido es la que permite advertir el modo en que las apariencias sociales ocupan un lugar social que no se condice con los presupuestos de una cultura vital y comunitaria, a partir de la cual Storm estructura su ideal poético.

Pero si la mirada crítica del *Aussenseiter* le ofrece a este la oportunidad de plantear un juicio sobre el orden social, se debe al hecho de que, en tanto figura marginal del ámbito literario (y respecto del efecto que ejerce sobre el público, Storm se veía a sí mismo, frente a Geibel, como un desplazado)<sup>7</sup>, el juicio se dirige contra el entorno social de su época. El

---

<sup>7</sup> “Geibels epigonale Gedichte waren es ja, nicht Storms, die immer neuen Ausgaben erschienen. Von 1850 bis 1880 dominierte trotz aller Lippenbekenntnisse zu Goethe diese rhetorische Tradition” (Jackson, 2001: 91)

posible anacronismo literario que caracteriza a Storm durante su período temprano es el que condiciona el carácter eminentemente sentimental de un estilo poético delineado por la sencillez, la precisión y el laconismo; Dieter Lohmeier se vale del último verso del poema “Lyrische Form” (“Der den lebend'gen Leib beschließt”) para destacar “wie stark Storm in der Nachfolge der Ästhetik der Goethezeit steht, denn für diese ist das Leitbild für das Kunstwerk immer der Organismus, vor allem die schöne menschliche Gestalt [...]” (Lohmeier, 1987: 873).

La conjunción de la mirada crítica del desplazado y de la posición del artista periférico constituye una de las peculiaridades que hacen a la obra de Storm representativa del *Gründerzeit*. La posibilidad de configurar una forma que se relacione de modo necesario y natural con los contenidos que le son inherentes se torna una tarea que, en el marco del proceso de industrialización que se acentúa en la segunda mitad del siglo, también redundaba en consecuencias ambiguas. La autolimitación a la que se somete Storm, en este sentido, evidencia la conciencia acerca del carácter problemático del artista moderno ante la posibilidad de reunir, de un modo orgánico, los principios formales heredados de una tradición superada históricamente y los contenidos que, desde la vida cotidiana, resultan adecuados para la configuración literaria. En una carta dirigida a E. Kuh del 1º de septiembre de 1872, Storm se manifiesta acerca de la posición histórica que una obra como la suya ocupa en el desarrollo de la literatura moderna, así como del marco formal que condiciona su propia producción narrativa: “Zur Klassizität gehört doch wohl, dass in den Werken eines Dichters der wesentliche geistige Gehalt seiner Zeit in künstlerisch vollendeter Form abgespiegelt ist, und werde ich mich jedenfalls mit seiner Seitenloge begnügen müssen”. La conciencia histórica de Storm acerca de la evolución literaria alemana lo lleva a comprobar que la posibilidad de representar de modo sensible el contenido espiritual de la época deviene en conciencia de su propia capacidad literaria. Esta conciencia, independientemente de la precisión con que Storm evalúe su posición e influencia históricas, se corresponde con la alternativa que la novela corta del Realismo Poético ofrece a una problemática que había surgido con el mismo establecimiento de la literatura alemana burguesa: la tragedia del artista moderno.

## 1.2 La novela corta como límite artístico. La comunidad como límite ético

La paulatina preeminencia que la novela corta adquiere en la producción de Storm, de cara a la concepción poética que subyace a su producción temprana, implica una reformulación de sus motivos estrictamente estéticos (cf. Jackson, 2001: 91s.). Si la lírica temprana da cuenta de un impulso subjetivo para el cual el mundo externo corporeiza una amenaza para la sensibilidad poética, el trabajo con la prosa de la novela corta puede leerse como un indicador de la apertura estética a la que Storm se aboca a partir del *Gründerzeit*. En esta ampliación de sus intereses literarios, los condicionamientos que el despliegue de la industria editorial ejerce sobre la producción y recepción de la literatura son decisivos, sobre todo a partir de 1848. El carácter representativo que la novela corta de Storm revela, nuevamente, el modo en que las experiencias particulares de su propia condición de artista periférico se articulan con un proceso histórico de alcances europeos. Si la forma novela corta puede ser considerada desde una perspectiva histórico-literaria como un eslabón en la representación de la realidad y, en consecuencia, como un pasaje camino a la apropiación de la realidad social (cf. Lukács, 1970: 5), la obra narrativa de Storm, en el marco del desarrollo del realismo decimonónico, puede interpretarse como expresión de un momento crucial del proceso que, reconfigurando la tradición clásica y romántica de la novela corta, conduce al realismo de fin de siglo.<sup>8</sup> El carácter representativo, por otro lado, se vincula con una predisposición que Storm revela más allá de sus intenciones conscientes. La relación que las formas literarias guarda con la estructura de sentimientos de un autor como Storm, para el que el vínculo con la patria chica (*Heimat*) constituye una condición sin la cual la producción literaria resulta inconsistente, de este modo, cobra una relevancia que no se halla en autores contemporáneos. El joven Lukács también se refiere a la esta particularidad de la narrativa de Storm: “Storms Anschauungsweise konnte nicht den tausendfältigen Reichtum der Welt, wie es die Romanform verlangt, umfassen, er sah nur

---

<sup>8</sup> Miguel Vedda ha destacado tanto el carácter representativo como la particularidad de la posición histórica de Storm en el marco del realismo europeo. Si bien Storm “es exponente de una generación de autores que, sin compartir ya los parámetros estéticos, filosóficos y políticos del período clásico, se mantiene aún distanciada de movimientos contemporáneos tales como el naturalismo o *l’art pour l’art*” (Vedda, 2007: 6), el realismo al que se aboca en sus novelas cortas “[a] diferencia de un Balzac o un Tolstoi, [...] no aspira a diseñar un cuadro abarcativo, una totalidad extensiva de la sociedad contemporánea o de una comunidad pretérita [...]” (ibíd.: 10).



Einzelfälle, nur Novellenmöglichkeiten” (Lukács, 1911: 160). Georg Bollenbeck destaca la relación vital que vincula a Storm con la forma novela corta:

Er sagt nicht “ich will eine Novelle schreiben”, und einen Roman zu verfassen, kommt ihm nicht in den Sinn. Die Novelle ist zudem auch keine besonders angesehene Gattung [...]. Dass er Novellen schreibt, lässt sich auch nicht mit dem Traditionszwang der Gattung erklären, wohl aber aus seiner Lebensweise einer individuellen Weltaneignung, seinem Literaturverständnis (Bollenbeck, 1991: 195).

La reformulación de su concepción literaria, que se produce a través de la novela corta y que implica la apropiación individual de un mundo social, también expresa aspectos vinculados a las condiciones sociales de la configuración literaria. En ese marco, la novela corta constituye una frontera más allá de la cual la novela se presenta como una amenaza literaria y vital ante la que Storm se detiene. La reformulación del ideario estético que se expresa en la dedicación a la novela corta no supone una radical transformación de su percepción del mundo. Ante la desmesura que Storm advierte como rasgo fundamental del incipiente capitalismo alemán, de la lógica mercantil de las grandes ciudades, del carácter problemático de la forma novela, la novela corta es concebida como un refugio en el que no solo la configuración artística resulta resguardada del “desamparo trascendental” moderno (Lukács) que, en su estudio sobre la obra narrativa de Storm Christine Reiter denomina “das Gefühl von Orientierungslosigkeit” (Reiter, 2004: 86). Así, las pequeñas localidades, que pueden interpretarse como el transitorio espacio social de la intimidad natural, y, en el marco del desarrollo histórico desigual, como una contracara de la amplitud propia de las grandes ciudades, exponen la carga simbólica que adquieren en la narrativa de Storm:

Storms Novellen zeichnen sich durch ausgesprochen exakte Raumvorgaben aus. Bei der vom Menschen gestalteten Umwelt, also Stadt, Dorf, Haus und Garten, ist die Überschaubarkeit so kontinuierlich beibehalten, dass man von einer ‘Kohärenz der überschaubaren Wohngegend’ sprechen kann: Keine der stormschen Novellen spielt in einer Grossstadt; die Menschen leben vielmehr in Kleinstädten und Dörfern, in überschaubaren ‘Wohnwinkeln’, die ihre Mentalität und ihren Lebensstil prägen (Reiter, 2004: 85).

Pero si la configuración de los espacios resulta central en la narrativa de Storm desde la perspectiva de la cristalización de la experiencia subjetiva de la patria chica, no menos relevante es el espacio formal que la novela corta representa en el desarrollo de los géneros literarios en Alemania; la conformación de las comunidades precapitalistas se corresponde con la reducción e intensificación narrativas que la novela corta ofrece, ante la totalidad

extensiva a la que tiende la novela. Lukács analiza el modo en que la limitación a la novela corta puede leerse como una respuesta particular de Storm ante el fin del período artístico:

In einem unterdrückten Vorwort wendet er sich polemisch gegen die alte Definition der Novelle, dass diese eine kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit sei. Und er behauptet, die moderne Novelle sei die strengste, geschlossenste Form der Prosadichtung, die Schwester des Dramas, welche, wie jenes die tiefsten Probleme ausdrücken könne. Da das poetische Drama von der modernen Bühne verdrängt werde, sei sie sogar berufen, dessen Erbe anzutreten (Lukács, 1911: 157).

El reconocimiento, por parte de Lukács, de la relación polémica que Storm mantiene con la definición tradicional de la novela corta (concebida como la configuración de un acontecimiento inhabitual, y por presencia de un punto de viraje inesperado), da cuenta de la reluctancia que Storm manifiesta tanto frente a lo novedoso como ante los cambios bruscos que alteran el orden tradicional que caracteriza a una subjetividad forjada por el estilo de vida de la patria chica. Por otro lado, este rechazo se encuentra relacionado con la valoración de una herencia literaria que Storm se ve llamado a conservar a través de una reformulación. La vinculación con el drama, que hace de la novela corta, desde su perspectiva, la forma más rigurosa de la prosa, acentúa más la intensidad de la narración corta, el núcleo en torno al cual se organiza la acción en un todo ordenado; y respecto de lo cual se segrega lo que resulta superfluo, inesencial, del mismo modo que los giros bruscos de lo novedoso. La importancia que se le adjudica al núcleo de la acción narrativa también puede interpretarse como índice del rechazo que Storm manifiesta ante los extremos. Un trabajo que se caracteriza por la gradualidad del proceso, por establecer una relación armoniosa entre el individuo configurador y la materia que habrá de ser configurada, guarda más de un punto de contacto con el carácter artesanal que Keller reconoce en Storm. La descripción es pertinente si se tiene en cuenta que las novelas cortas de Storm no solo representan un refugio formal frente a la hegemonía que adquiere la novela en Europa, sino también frente a un desarrollo histórico que promueve la emergencia de fenómenos sociales hasta entonces desconocidos para Storm.<sup>9</sup> Ferdinand Tönnies, en *Gemeinschaft und Gesellschaft*, ha destacado la vinculación que enlaza el trabajo artesanal con la praxis

---

<sup>9</sup> “In Storms Kleinsädtten spürt man auch noch nichts von den aufkommenden Klassengegesätzen zwischen Proletariat und Bourgeoisie, sondern hier herrst noch eine traditionelle soziale Hierarchie zwischen Handwerkern und Tagelöhnern, zwischen Kaufleuten und Krämern vor” (Reiter, 2004: 88).

artística,<sup>10</sup> ante la marcha disgregadora de la sociedad industrial. El centro a partir del cual Storm organiza su concepción de la praxis social se encuentra delimitado por un mundo burgués bajo permanente amenaza a la que la obra responde simbólicamente. Según Liesenhoff:

Sein bürgerliches Arbeitsethos erlaubt ihm die Schriftstellerei nur als Freizeitbeschäftigung. Bürgerliche Erfahrungen werden in den Feierabendstunden poetisiert – und eben zu denselben werden sie auch vom Bürgertum konsumiert. In doppeltem Sinn – der Produktion und Konsumtion – ist Storm Literatur Bürgerpoesie (Liesenhoff, 1982: 167).

Concebidas desde los parámetros vitales burgueses y dirigidas a un público burgués, las novelas cortas de Storm reaccionan contra el síntoma que representa la novela como la forma propia de la modernidad. Prueba de ello es la insistencia con que las novelas cortas de Storm apelan al acto narrativo, a salvaguardar la figura del narrador de la crisis que se vislumbra en Conrad Ferdinand Meyer y en Flaubert.<sup>11</sup> Si la atomización social de la sociedad de masas encuentra su correspondencia en la yuxtaposición, aparentemente anárquica, de géneros que define a la novela como una forma que problematiza la misma condición de artista,<sup>12</sup> la narrativa “artesanal” de Storm centra su atención en aquellos modos de producción precapitalistas en los que, si bien ya se advierte el advenimiento de la producción industrial, se percibe aún el carácter humano de la transmisión de la experiencia (cf. Lukács<sup>13</sup>, 1911: 162 y Preisendanz, 1989: 14<sup>14</sup>). En el impulso para configurar el

---

<sup>10</sup> Tönnies concibe la ciudad como “ein sich selbst genügender Haushalt, ein gemeinschaftlich lebender Organismus” que reúne, a través de la solidaridad de los individuos, el todo social; en ese marco, “[...] alles städtische Handwerk [ist, M. S.] wahre Kunst” (Tönnies, 1991: 31), que se encuentra al servicio de las necesidades fundamentales de la comunidad: “Auch werden Handwerk und Kunst wie ein religiöser Glaube, ja als Mysterium und Dogma, durch Lehre und Beispiel fortgepflanzt [...]” (ibid., 32).

<sup>11</sup> “[...] im französischen Realismus geht es also, ganz anders als bei Storm, um aktuelle Gesellschaftsporträts, die in der chronologischen Progression von Stendhal zu Balzac und dann zu Flaubert immer entschiedener zu einer Ausschliessung des Subjektiven und zu einem Rückzug des persönlichen Erzählers aus der dargestellten Wirklichkeit führen. Bei den französischen Realisten ist das Bestreben nach einer objektiven Schilderung der ganzen Gesellschaft sogar so dominierend, dass die lyrische Sprechweise verkümmern musste [...]” (Clifford, 1989: 24).

<sup>12</sup> “If value and meaning reside deep inside individuals, then there is a sense in which these things are not really ‘in’ the world at all [...] But if the world is drained of meaning, then human beings have no place in which they can act purposefully, and so cannot realize their value in practice [...] The world is thus divided down the middle between fact and value, public and private, object and meaning. This, for Georg Lukács in *Theory of the Novel*, is the alienated condition of the modern age, which the novel reflects in its inmost form” (Eagleton, 2013: 19).

<sup>13</sup> “Unter Storms Novellen gibt es kaum einige, die nicht in einen Rahmen gestellt sind; die er selbst und nicht ein zu diesem Zweck erfundener Mensch, aus der Erinnerung erzählt oder aus Aufzeichnungen und Chroniken zusammenstellt [...] Dies ist die Neubelebung der alten Tradition der Erzählung (auch auf Keller und Meyer könnte man sich berufen), die künstliche Wiederherstellung des ursprünglichen Wesens der Novelle –Und für Storm war dies nicht nur ein interessanter Rahmen; in seiner Produktion spielt der

destino de individuos que asisten al punto de viraje de la historia moderna, enmarcados en modos de producción condenados históricamente, se percibe la tendencia a contrarrestar el decurso histórico.

La búsqueda que, de esta manera, representa la novela corta como forma artística, supone, al mismo tiempo, una concepción de la percepción estética. Desde la perspectiva del Storm temprano, la novela corta posee la capacidad de configurar aquellos elementos que, si bien surgen de la vida cotidiana, constituyen momentos cargados de un potencial poético que admiten su configuración. Esta tentativa por resguardar, en el amplio marco de la vida social moderna, los elementos poéticos de la realidad revelan el modo en que para Storm se trata aún de retener un sentido del arte que no exponga los rasgos formales problemáticos que sugiere la yuxtaposición de motivos prosaicos y poéticos. La forma cerrada de la novela corta de su período temprano, de esta manera, exterioriza la tentativa por mantener lo que Reiter denomina una “coherencia en riesgo” (Reiter, 2004):

Bei dem Ausdruck 'Situationen' in der Dedication habe ich an eine Stelle in Gervinus Literaturgeschichte B.V., p. 697 gedacht, wo er sagt, die Novelle sei wesentlich Situation, und als solche geeignet, dem Roman, der sich im Geleise des modernen sozialen Lebens bewege, eine poetische Seite abzugewinnen durch Beschränkung und Isolierung auf einzelne Momente von poetischem Interesse, die sich auch im dürftigsten Alltagsleben finden. In dem Sinne glaube ich das meine prosaischen Stücke recht eigentlich reine Novellen sind; denn eben dem Bedürfnis, nur das wirklich Poetische darzustellen, haben sie ihre knappe Form zu verdanken (Storm, cit. en Reiter, 2004: 38).

Más allá del impulso que lo lleva a extraer motivos poéticos de una vida cotidiana dominada por el carácter prosaico de la vida burguesa, las novelas cortas en las que Storm da forma a diversas figuras de artista surgen de una ética del trabajo a partir de la cual se puede leer la perspectiva que adopta frente a las tradiciones que configura en sus novelas cortas. Formado de acuerdo con los parámetros propios de la burguesía cultivada

---

mündliche Vortrag, dieser bescheidene Überrest der wirklichen epischen Kultur, eine Rolle, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann” (Lukács, 1911: 162).

<sup>14</sup> “Nur in sieben von insgesamt 49 narrativen Texten findet sich ein funktionales Erzählsubjekt, eine implizite, unbestimmte Erzählinstanz [...] In alle anderen ist die Beziehung zwischen Erzähler und Geschichte aufs vielfältigste kontrastiert [...] Kurzum: an weit über 80 % der novellen haftet, meist aufs deutlichste, ‘die Spur des Erzähler’; er weist das Erzählte als Selbsterfahrenes aus, berichtet, wie es ihm zu Ohren gekommen ist, er gibt Erzählungen wieder, stützt sich auf Dokumente, Aufzeichnungen, Chroniken, die selbst wieder Tenor und Struktur von Erzählung haben. Es wäre an den Haaren herbeigezogen, diesen Sachverhalt mit der lyrischen Natur des Autors in Verbindung zu bringen, und auch das Theorem von der Verwandtschaft zwischen Drama und Novelle vermag dieses Insistieren auf einem Erzählen nicht zu begründen, das die phänomenale Performanz des Erzählens so dezidiert ausspielt” (Preisendanz, 1989: 16).

(*Bildungsbürgertum*) la concepción de la posición del artista en Storm puede relativizarse, tal como sostiene Georg Bollenbeck:

Auch deshalb sucht man in seinen ‘Künstlernovellen’ [...] vergebens genialische Künstlerfiguren mit antibürgerlichen Affekten. Strenggenommen handelt es sich auch nicht um “Künstlernovellen”, sondern um solche, in denen Bürger einen künstlerischen Beruf haben. So bleiben auch hier die “Generalthemen” seiner Novellistik, Liebe und Familie, Einsamkeit und Vergänglichkeit, präsent (Bollenbeck, 1991: 156).

Si bien es acertada la afirmación de Bollenbeck acerca del peculiar modo en que las figuras de artista son llevadas a la configuración literaria en la narrativa de Storm, la ausencia de “figuras de artista geniales” habla de la distancia que, de manera paulatina, Storm adopta respecto de la estética romántica por las cuales se encuentra condicionado.<sup>15</sup> Lo mismo puede decirse respecto del *Biedermeier*, tradición con la que su narrativa temprana se relaciona, tal como se advierte en la presencia de motivos tales como los del hogar, el jardín, la familia, la patria chica, el temor a lo desmesurado del mar, así como de las grandes ciudades. La variante del Realismo Poético de Storm, sin embargo, se distingue de ambas tendencias. La búsqueda orientada a delimitar el campo de acción de la praxis artística dentro del marco de la sociedad burguesa (aun cuando esta tentativa presente rasgos idealistas y sentimentales) se distingue de la estetización del cosmos propuesta por el Romanticismo de Jena, en la que la poesía se erige como la facultad esencial del conocimiento. La presencia latente de la comunidad como parámetro social del comportamiento humano que se percibe en las narraciones de Storm, por otra parte, a diferencia de la estética del *Biedermeier*, no subordina el individuo a la totalidad social; la presencia de la comunidad en Storm no supone la afirmación de una comunidad existente (ya en su primera novela corta, en la que precisamente la figura de artista se erige como centro, se puede percibir el carácter pretérito con que se alude a la comunidad), sino como una imagen que solo a través de la transfiguración literaria alcanza su estatuto ideal.

Las novelas cortas revelan la tentativa de configurar las posibilidades de adecuación del destino del artista en la sociedad moderna; es decir, la posibilidad de conjugar una ética del trabajo burguesa, basada en el matrimonio, la familia y la comunidad, con una actividad

---

<sup>15</sup> “Das Element der Idealität bei Storm, die Phantasie bzw. das Phantastische –unter andere, schrieb Storm auch Märchen– ist in Vermächtnis der romantischen Dichtung. Nicht nur verherbe Storm den Romantiker Eichendorff, den er noch zu dessen Lebzeiten kennenlernte, auch in seinem eigenen Wesen und Wirken erkannte er den ‘Goldschimmer der Romantik’” (Anton, 1994: 46).

artística, que, sobre todo a partir del romanticismo, ha dilatado su vínculo vital con la sociedad, intensificando la crítica de la cultura de la que depende su existencia como arte. También es sintomático el hecho de que las seis novelas cortas de artista que se consideran aquí hayan sido elaboradas en distintos períodos de la producción de Storm. La posible periodización de la obra de Storm se puede presentar de acuerdo con el siguiente esquema: 1) primer período (1848-1856): *Immensee* (1849); 2) período intermedio (1856-1881): *Eine Malerarbeit* (1867); 3) período tardío (1870-1888): *Pole Poppenspähler* (1874), *Ein stiller Musikant* y *Psyche* (ambas de 1875) y *Aquis submersus* (1876). Pero así como el tratamiento de la figura del artista que atraviesa el *corpus* seleccionado es central, también lo es la estructura antitética que recorre toda la narrativa de Storm: la oposición comunidad/sociedad.

### 1.3 Comunidad / Sociedad

El intento por alcanzar un equilibrio entre la estética clásica y las tendencias modernistas que caracteriza la obra narrativa de Storm expresa la conciencia del autor de *Immensee* respecto del carácter irreversible del desarrollo histórico (lo cual lo lleva a reformular las posibilidades de la configuración literaria en el marco del fin del período artístico); pero también la tendencia de dar forma a una obra que presente una alternativa ante el mismo decurso histórico. Esta peculiar posición de la obra de Storm descansa en una concepción estética según la cual la praxis artística aún no ha disuelto sus vínculos sociales con las diferentes esferas de la praxis humana ni con el contexto que representa la comunidad. La insistencia con que Storm postula el carácter orgánico de la obra, del vínculo que lo une al suelo desde el cual crece como expresión de una ética comunitaria, halla una vía canalizadora en el tratamiento, precisamente, de la figura de artista, a través del cual anticipa la reflexión que habría de resultar estructural para el pensamiento sociológico alemán en la segunda mitad del siglo XIX: la oposición entre comunidad y sociedad. La influencia que la obra narrativa de Storm ejerció sobre la teoría sociológica de Ferdinand Tönnies, quien despliega el análisis sociológico de la problemática en *Gemeinschaft und Gesellschaft* (publ. en 1887), no habla solo del carácter anticipador de la obra de Storm; también permite percibir la peculiaridad de lo estético, a partir del modo en que los motivos

sociales de los que se nutre resultan transfigurados. *Gemeinschaft und Gesellschaft* presenta una teoría del desarrollo social estructurada a partir de una confluencia de antecedentes teóricos: la nostalgia del Romanticismo por las comunidades “orgánicas”, la crítica del capitalismo marxiana, los estudios antropológicos de las comunidades primitivas de Bachofen y de Morgan (cf. Alvaro, 2004: 143). La oposición entre comunidad y sociedad, de este modo, contempla estilos de vida que, aunque surgidos de un suelo común, alcanzan en el proceso histórico un carácter diametralmente opuesto. A partir de la vinculación de la comunidad con las relaciones naturales, y la caracterización del carácter artificial de la praxis humana en el marco de la sociedad, el análisis de Tönnies despliega las variantes que resultan de tal estructura: la patria chica, así, representa lo propio de la vida comunitaria, mientras que la vida en sociedad corporeiza lo que en el proceso histórico se ha vuelto extraño y lo extranjero (en el sentido de no pertenecer a la patria chica):

Alles vertraute, heimliche, ausschliessliche Zusammenleben [...] wird als Leben in Gemeinschaft verstanden. Gesellschaft ist die Öffentlichkeit, ist die Welt. In Gemeinschaft mit den Seinen befindet man sich, von der Geburt an, mit allem Wohl und Wehe daran gebunden. Man geht in die Gesellschaft wie in die Fremde. Der Jüngling wird gewarnt vor schlechter Gesellschaft; aber schlechte Gemeinschaft ist dem Sprachsinne zuwider (Tönnies, 1991: 3).

El estilo de vida que rige a la comunidad se circunscribe a la vida familiar, íntima y exclusiva que liga a los miembros a una sólida estructura a la que el individuo se subordina; y se opone diametralmente al “mundo”, al que se designa como lo abierto, lo devenido en extraño, el principio del mal. La identificación entre el principio del mal y el presente histórico también es un síntoma de la obra, en la medida en que el presente se encuentra determinado por el estilo de vida propio de la sociedad. Frente a la idealización del pasado, la crítica del presente histórico se instituye como condición de una perspectiva utópica postulada a través del pensamiento abstracto, con lo que el postulado en que se basa el análisis sociológico (“Alles Wirkliche ist organisch insofern [...]”; Tönnies, 1991: 4) resulta problemático. La conjunción que implica una tal idealización del pasado, la crítica del presente histórico y la perspectiva futura en Tönnies, guarda una estrecha relación con la compleja estratificación de los niveles sociales, antropológicos, metafísicos, políticos, éticos y estéticos sobre los cuales se construye su tratado (cf. Villacañas, 1996: 26ss.). A partir del análisis comparativo que presenta Villacañas se puede observar cómo se articulan

los diversos planos en el pensamiento de Tönnies que son pertinentes para evaluar las connotaciones sociales que surgen del análisis de la obra narrativa de Storm:

1. El plano metafísico manifiesta la evidencia de una realidad sustancial sobre la que se construye la vida comunitaria, y la tendencia moderna de determinar la estructura social a través del predominio de la apariencia. En esta línea, la esencia de la vida comunitaria es considerada como un organismo dentro del cual cada miembro se comporta como un órgano parcial y necesario; la vida en sociedad, por el contrario, es concebida como un mecanismo, en el que el individuo solo adquiere relevancia en tanto instrumento subordinado.

2. En el plano social, la antítesis que componen la totalidad y el individuo deriva en las oposiciones que caracterizan la vida social tradicional (comunidad) y la moderna (sociedad): así, la vida comunitaria, reducida al campo como espacio vital, se opone al ámbito abierto que supone la sociedad. La prevalencia del valor de uso que Villacañas vincula a una vida como la rural (en la que las relaciones humanas se basan en la representación personal) se enfrenta a la preponderancia que adquiere el valor de cambio en la sociedad moderna (en la que el principio de individuación requiere de un elemento cohesivo que reúna las fuerzas centrífugas).

3. En el plano antropológico, la oposición se establece entre una concepción del sujeto que se define por su estirpe (linaje familiar), es decir, por las formas sociales tradicionales que hereda en cuanto miembro de una comunidad (entre las que se encuentran la religión y la poesía como prácticas rituales), y de aquella que caracteriza al hombre moderno como un ser errante, desarraigado de su hogar (de su linaje familiar) y de su patria. El desamparo trascendental al que se ve sometido el individuo que carece de patria, es contrapuesto a la unidad trascendental que la comunidad ofrece: “[...] hier ist Zusammenwohnen unter *einen* schützenden Dache” (Tönnies, 1991: 12).

4. El plano político opone los límites precisos que otorga la nación como territorio propio al cosmopolitismo que se deriva del desarraigo del hombre moderno. La representación formal, artificial, que requiere el cosmopolitismo, se opone a la representación personal de la vida comunitaria.

5. El plano ético refleja las oposiciones a partir de la antítesis fundamental compuesta por la persistencia del sentimiento como parámetro del orden social y la gradual influencia del



entendimiento como facultad que condiciona la vida social. Desde esta perspectiva, la estructura de sentimiento rige la virtud que se establece como parámetro del linaje íntimo comunitario y, por lo tanto, se encuentra condicionada por el pasado, por la tradición; la determinación del entendimiento, por el contrario, supone una perspectiva constante hacia el futuro, en la modificación del *statu quo*. La transformación de las condiciones sociales se vincula, por otro lado, con un aspecto central de la oposición fundamental que componen la comunidad y la sociedad: mientras la estructura de sentimiento revela una adecuación a la naturaleza (en la medida en que el orden tradicional mismo es considerado como natural, que debe mantenerse), la preponderancia del pensamiento racionalista implica una relación de dominio respecto de la naturaleza (así como de todo pretendido orden natural).

6. El plano estético, en concordancia con los puntos antes expuestos, opone el arte autóctono al arte cosmopolita moderno. El arte que emerge de una cultura comunitaria se opone a la praxis artística cosmopolita asociada a la civilización, del mismo modo que el organismo sustancial se enfrenta al mecanismo que solo afecta al plano apariencial del ser humano.

El universo de conceptos que despliega Tönnies a partir de la oposición entre comunidad y sociedad guarda un estrecho vínculo con la estructura de pensamiento que se desprende, sobre todo, de la obra narrativa de Storm. Ejemplos puntuales de la correspondencia con la obra capital de su amigo Ferdinand Tönnies son:

1. la idealización de la vida comunitaria que se configura en las novelas cortas de su período intermedio, como *Viola tricolor*, *Beim Vetter Christian*, y *Pole Poppenspähler* (todas de 1874);
2. la crítica dirigida a la vida errante y desarraigada del terruño, que se representa en narraciones pertenecientes a distintos períodos de su producción, como *Immensee*, o *Hans und Heinz Kirch* (1882), así como la destinada a revelar el modo en que el plano de la apariencia obstaculiza el desarrollo del individuo que se muestra en *Eine Malerarbeit* (1867) y en *Der Herr Etatsrat* (1881);
3. la configuración literaria del carácter innovador y destructivo que corporeiza el individualismo extremo se advierte en *Der Schimmelreiter*.

La afinidad entre la narrativa de Storm y la obra sociológica de Tönnies, sin embargo no se limita a la crítica de las sociedades industriales, también se extiende a la estructura social

del Estado Prusiano en la segunda mitad del siglo XIX (en la que el desarrollo industrial coexiste con estructuras sociales jerarquizadas de acuerdo con un régimen feudal), sobre todo, a partir de la Unificación alemana alcanzada por la *Vía prusiana*, y al carácter excluyente y represivo que caracteriza sus políticas.<sup>16</sup> Del mismo modo es afín a ambos la crítica explícita dirigida a la idealización de las estructuras sociales existentes. En el prólogo a las ediciones cuarta y quinta de su tratado *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Tönnies se defiende de las acusaciones que lo signan como un anticapitalista romántico:

Ich habe [...] vielfach dargetan [...], dass ich ernsthafte, tiefgehende, ethische und soziale Reforme unserer gesellschaftlichen Zustände, keineswegs al vergebliche Bemühungen verwerfe oder gar verspote, vielmehr solche zu fördern immer gesonnen war. Ich lehne auch durchaus nicht die wahren Tatsachen des Fortschritts, der Aufklärung, der freiheitlichen Entwicklung und Zivilisation, als ob sie wertlos wären, ab: niemals ist meine Meinung die der Romantiker gewesen, denen das Vergangene im Lichte der Poesie verklärt entgegenschimmert [...] (Tönnies, 1991: XXXVIs.).

La distancia que Tönnies adopta respecto del romanticismo político indica que el rechazo de la sociedad capitalista que subyace a su obra no supone el postulado de un retorno a estructuras sociales tradicionales, históricamente superadas, sino una afirmación (que en este sentido anticipa los análisis de Simmel y Weber) acerca del carácter fatalista de las estructuras sociales modernas existentes (cf. Lukács, 1974: 47).<sup>17</sup> La posibilidad de una nueva cultura, desde la perspectiva de Tönnies, implica una intensificación de la lucha de clases de la que emergería una nueva modalidad comunitaria:

Der Klassenkampf mag die Gesellschaft und den Staat, welche er umgestalten will, zerstören. Und da die gesamte Kultur in gesellschaftliche und staatliche Zivilisation umgeschlagen ist, so geht in dieser ihrer verwandelten Gestalt die Kultur selber zu Ende; es sei denn, dass ihre zerstreuten Keime lebendig bleiben, dass Wesen und Ideen der Gemeinschaft wiederum genährt werden und neue Kultur innerhalb der untergehenden heimlich entfalten (Tönnies, 1991: 215).

La acusación según la cual Tönnies, en el marco del postulado de una nueva cultura comunitaria, contradice el carácter conservador que, por ejemplo, se expresa en su

---

<sup>16</sup> “Scepticism vis-à-vis the Prussian monarchy was not their only common ground. Tönnies, whose early empirical research was to focus on crime and suicide, had come to know in Storm a writer increasingly interested in exposing the brutality, shabbiness and tragedy of social reality, with which he had become amply acquainted in his legal practice. Storm’s fiction moved more and more toward a tougher literary realism during the 1870s, the height of his Exchange with Tönnies” (Bond, 2013: 63).

<sup>17</sup> “Su ‘pesimismo’, como él mismo lo expresa en otro pasaje [...], ‘refiere como mucho al futuro de la cultura (Kultur) presente, no al futuro de la cultura en general’. Con esto quiere decir que su condena a las tendencias modernas de la vida social debe ser entendida en términos históricos, no absolutos” (Alvaro, 2014: 152).

inclinación por la obra de Storm,<sup>18</sup> no logra distinguir, de entre las esferas sociales que caen bajo el análisis de Tönnies, la peculiaridad, la autonomía de lo estético. La mirada que Storm ofrece en sus narraciones centra su atención en la cultura presente. La tendencia realista que la obra de Storm evidencia no solo supone una paulatina intensificación de la crítica dirigida a la concepción romántica de la representación literaria; también se caracteriza por rastrear en la realidad concreta atisbos de un estilo de vida que se sustraiga a la lógica instrumental que rige a las sociedades modernas. Esta tentativa no puede configurarse sino a través de la postulación de “islas” que, al resguardo del principio del mal que expresa la despersonalización propia de las sociedades industriales, persistan en su débil anacronismo utópico. La misma tendencia realista es la que establece las divergencias que pueden rastrearse entre la teoría sociológica de Tönnies y el realismo de Storm. La articulación de un pasado construido como imagen negativa del presente concebido como un período sumido en la crisis cultural permite posicionar el tratado de Tönnies en el marco de la tradición de la Crítica de la Cultura, en la medida en que no requiere de parámetros históricos para justificar la imagen que se contrapone al presente.<sup>19</sup> El realismo le cierra ese camino a Storm. En las novelas cortas en las que configura una imagen de la comunidad, esta se encuentra ya en proceso de disolución, por lo que la mirada del narrador no puede sino advertir que, bajo la apariencia de armonía que pueda establecerse, la ética comunitaria en que funda su carácter melancólico reconoce las grietas que conducen a la fragmentación de la unidad comunitaria.

Esta divergencia no encuentra su fundamento exclusivo en la estructura ideológica de uno y otro; la peculiaridad de las esferas a la que aplicaron su práctica también resulta decisiva. Si en Tönnies se puede observar un análisis que conduce a los estudios sociológicos de Max Weber y Georg Simmel, en los que la tragedia de la cultura y las perspectivas de la

---

<sup>18</sup> “Während Tönnies in der Politik die notwendige Entfaltung von Gesellschaft und das Ende der traditionellen sozialen Ordnung bejaht hatte, so stand er der Moderne in der Kultur, wie sie sich in Deutschland nach 1890 herausbildete, feindselig gegenüber [...] In der Kunst schliesslich gehörte Tönnies’ lebenslange Affinität für das Werk Theodor Storms zu einer anderen Welt als der des Impressionismus und dann Expressionismus, die das deutsche Kulturleben gibt es also, anders als es die Modernisierungstheoretiker wahrhaben wollen, keinen eindeutigen Zusammenhang. Für Tönnies war es möglich, sowohl ein Modernisierer in der Politik als auch ein Kritiker des kulturellen Modernismus zu sein” (Liebersohn, 1991: 23).

<sup>19</sup> “Die Kulturkritische Denkhaltung befördert keine systematische Ordnung, terminologische Genauigkeit und empirische Validität. Sie ist kognitiv *und* normativ ausgerichtet” (Bollenbeck, 2007: 19).

racionalización corrigen la crítica cultural de Tönnies (basta pensar en la posición de Max Weber y de Simmel respecto de la Primera Guerra Mundial), el desarrollo literario posterior a Storm no implica una tal corrección conceptual. El método de representación propio del impresionismo, si bien parte de motivos que en Storm se encuentran de modo germinal, no establece una línea de continuidad respecto de los fundamentos estéticos y éticos que subyacen a la obra de Storm. De esta manera, el mismo aspecto que delimita las fronteras que Storm no atraviesa resulta el garante de un método de representación que le otorga a su obra una persistencia estética e histórica.

Si la oposición comunidad / sociedad es presentada, por un lado, dentro de un proceso histórico unitario, la crítica cultural que compone también permite interpretar ambos polos como planos constitutivos de un complejo social contemporáneo: así, la oposición refiere tanto a una estructura vinculada a la sucesión histórica (la sociedad que sucede a la comunidad), como a un complejo social conformado por un plano de la apariencia y una estructura profunda (la comunidad que subyace a toda sociedad).<sup>20</sup> Esta lectura transversal del complejo que componen la comunidad y la sociedad ofrece un punto de partida para la lectura de la obra narrativa de Storm.

## 2. *Immensee*

El hecho de que la primera novela corta que Storm publica (1849) se centre en la figura del artista resulta sintomático de la reformulación estética de los motivos que condicionan su estructura de pensamiento. En *Immensee* se tematizan aquellos temas generales que recorren su íntegra obra (cf. Bollenbeck, 1991: 156; y Reiter, 2004). La radicalidad que la novela corta presenta respecto de la posición social del artista, de su oposición al modelo materialista del burgués que, si bien anticipados por la literatura romántica, comienza a adquirir contornos definidos con el ingreso al *Gründerzeit*. La impotencia y aislamiento al que se ve sometido el artista frente a un desarrollo social e industrial orientado a la disolución de las formas comunitarias tradicionales, dan cuenta, por un lado, del tratamiento de la figura del héroe romántico que retoma de la tradición literaria, por el otro,

---

<sup>20</sup> “[...] la comunidad no sólo viene primero que la sociedad, sino que ella es primera: detenta a la vez la primogenitura y la primacía. Para Tönnies, la comunidad es origen: comienzo y fundamento de la sociedad” (Alvaro, 2014: 167).

de la distancia que toma del modelo de artista presentado, que se acentúa en las novelas de artista posteriores.

La propia estructura formal de la novela corta refuerza esta tesis referida a la narrativa de Storm centrada en la figura de artista. Así, el recuerdo de la propia tragedia personal le permite a Reinhard configurar cuadros narrativos en los que se alude a la inminente disolución de la comunidad tradicional, al incipiente proceso de industrialización y la consecuente mercantilización de las relaciones personales, al tiempo que expone el carácter problemático que adquiere, en ese contexto, su propia condición de artista. La vinculación de los motivos sociales que intervienen en el tratamiento de la figura del artista parece avalar la tesis de Bollenbeck, de acuerdo con la cual, más que de novelas cortas de artista, las de Storm serían narraciones “in denen Bürger einen künstlerischen Beruf haben” (Bollenbeck, 1991: 156). Sin embargo, el tratamiento de la problemática del artista no se deslinda, en la narrativa de Storm, de las consideraciones acerca del marco social que restringe las potencialidades subjetivas y las posibilidades objetivas del modelo de ciudadano burgués que se encuentra en la base de su concepción literaria. De acuerdo con esta perspectiva, el destino del artista alude a una reflexión acerca de las condiciones de realización del individuo moderno en el marco del proceso que opera transformaciones inauditas en las formaciones sociales tradicionales. Del mismo modo, los destinos de los distintas figuras en las que se centran las novelas cortas de Storm, tales como el consejero público (*Der Herr Etatsrat*), el mecánico-artesano y diputado (*Pole Poppenspähler*), o el intendente de diques (*Der Schimmelreiter*) exceden en su tratamiento la reflexión circunscripta a los oficios y cargos puntuales, de tal manera que, gracias a la carga simbólica que adquieren, aluden, desde una perspectiva social, a la clase por la que Storm responde.

Desde este enfoque, el matiz melancólico y pesimista que la obra ofrece debe ser revisado de acuerdo con la especificidad que la condición de artista le imprime a la representación de las condiciones sociales; pues si bien las transformaciones y reformulaciones históricas, a las que *Immensee* refiere, destacan la impotencia del individuo ante la dinámica de los procesos sociales, al mismo tiempo dejan entrever cómo, en ese contexto, se origina la obra de arte. El producto artístico que surge de la articulación de las tragedias personales y los procesos históricos sienta las bases, no solo de la crítica de una realidad social que ha

dejado de constituir un espacio propicio al desarrollo de la personalidad burguesa tradicional, también testifica el margen de acción simbólica a partir del cual se atisba la configuración de una utopía. Con lo que se puede advertir que el rostro de Jano que caracteriza a las novelas cortas de artista de Storm se encuentra condicionado por el presente histórico. Tanto la mirada melancólica dirigida al orden tradicional, como la perspectiva de un futuro en el que los valores comunitarios puedan hallar un margen de acción en la realidad social, alcanzan su representación a partir de los indicios que Storm reconoce en el propio presente, por más diluidos que se encuentren en la corriente histórica. La representación de una perspectiva como la de Storm, en la que el carácter melancólico, la predisposición crítica y la persistencia utópica confluyen, supone la conformación de un modelo de novela corta que, desde su propia forma, expresa una tal diversidad de tendencias.

## **2.1 Marco narrativo: la reclusión de la apariencia**

### **2.1.1 El artista como figura marginal**

Aun cuando las narraciones de Storm no se localizan en grandes centros urbanos, el marco narrativo de *Immensee* sugiere una primera reflexión acerca de la posición que el artista ocupa en la sociedad moderna.<sup>21</sup> Ya el hecho de que el narrador omnisciente declare que, de acuerdo con las apariencias, el camino que el anciano Reinhard emprende calle abajo sea un camino de retorno “a casa” (*nach Hause*) tras un paseo da cuenta de las limitaciones que obstaculizan la representación literaria tras el fin del “período artístico”. Heine (el responsable de la acuñación de la expresión) refiere, en sus *Englische Fragmente* (1928), al modo en que la experiencia de las sociedades modernas implica una nueva sensibilidad, que ya no se condice con los parámetros de percepción tradicionales. A su llegada a Londres, el joven poeta se ve arrebatado por la dinámica de un orden social que excede su capacidad de percepción; detenido en medio de la vía pública, corrobora que las grandes ciudades impiden que la percepción estética propia del poeta (y del “período artístico”) pueda reflejar una totalidad dotada de sentido. En un entreamado de la complejidad de Londres,

---

<sup>21</sup> “Die Rahmenszenen lokalisierte er [Storm, M. S.] in Husum, und für das Innere von Reinhardts Wohnhaus diente ihm nach eigenem bekunden das Haus seiner Urgrossmutter als Vorbild” (Lohmeier, 1987: 1019)

cuna de la industrialización, la percepción estética se pierde en la apariencia caótica que ofrece a la contemplación: como si solo a través de la experiencia filosófica, es decir, de la aplicación de un pensamiento abstracto que logre perforar el plano de la apariencia, resulte posible acceder a la estructura profunda de una modernidad en la que la percepción estética se detiene ante la desmesura y aparente anarquía de la gran ciudad.<sup>22</sup>

Las limitaciones de la experiencia estética referidas por Heine guardan una relativa afinidad con la imagen de la ciudad que *Immensee* ofrece en el marco narrativo, incluso en un contexto en que el desarrollo social no ha alcanzado el grado de industrialización de una ciudad como Londres. El narrador sostiene la representación del marco narrativo a partir de deducciones que surgen de la apariencia (“Er schien von einem Spaziergange nach Hause zurückzukehren; denn seine Schnallenschuhe [...] waren bestäubt”; Storm, 1987: 295). Así, el narrador sostiene que Reinhard “parece” regresar de un paseo; en el brillo de sus ojos “parece” refugiarse la juventud perdida; de acuerdo con su vestimenta, “parece” un forastero (cf. *ibíd.*). Los indicios concretos que le permiten suponer al narrador que el anciano pertenece a otro tiempo (tales como su calzado y el bastón con que se ayuda en la marcha) se ven reforzados por la perspicacia con la que el narrador advierte, a partir de la lectura de la mirada del extraño personaje una cualidad y un estado de ánimo que luego, en el relato enmarcado, encontrará su justificación: la de encontrarse inclinado, efectivamente, hacia el pasado. La interpretación del narrador omnisciente, que logra dar con el sentido interno del personaje que pertenece a otro mundo, revela que, más allá de la resistencia que ofrece el narrador ante el mundo de las apariencias, existe una vinculación inherente entre la instancia narrativa del marco y el carácter íntimo del relato enmarcado. Si Reinhard pertenece a otro mundo, si presenta la apariencia de un forastero, el narrador omnisciente, innominado, que se encuentra fuera del cuadro que presenta, también comparte esta cualidad extraterritorial.

La percepción de que el “forastero” no posee un lugar propio en la ciudad es reforzada por el mismo narrador al omitir designar la vivienda en la que se detiene como hogar, e

---

<sup>22</sup> “Schickt einen Philosophen nach London; beileibe keinen Poeten! Schickt einen Philosophen hin und stellt ihn an eine Ecke von Cheapside, er wird hier mehr lernen als aus allen Büchern der letzten Leipziger Messe; und wie die Menschenwogen ihn umrauschen, so wird auch ein Meer von neuen Gedanken vor ihm aufsteigen, der ewige Geist, der darüber schwebt, wird ihn anwehen, die verborgensten Geheimnisse der gesellschaftlichen Ordnung werden sich ihm plötzlich offenbaren, er wird den Pulsschlag der Welt hörbar vernehmen und sichtbar sehen” (Heine, 1885: 217)

intensifica el sentimiento de no pertenencia que caracteriza al individuo moderno. El carácter extraterritorial que lo define impide que el retorno del paseo suponga un retorno al hogar; más bien se percibe como una huida hacia el espacio interior, donde la condición de *outsider* queda al resguardo de la opinión pública. Este aspecto resignifica el sentido que se le pueda atribuir al paseo al que, de acuerdo con la conjetura del narrador, se ha dedicado el anciano: en tanto actividad que no implica una finalidad utilitaria o lucrativa, y por cuanto el retorno no supone el regreso a un hogar, la actividad que representa el paseo por el espacio público anticipa la tarea a la que se entregará en el espacio interior en el que se refugia.

### **2.1.2 El interior como escenario del recuerdo**

El espacio interior ofrece una imagen antitética del espacio público por el que Reinhard pasea su apariencia de forastero: allí, los grandes armarios, jarrones de porcelana, las estanterías, los libros, cuadros de paisajes y retratos conforman un ambiente en el que el anciano encuentra un marco adecuado a su condición extemporánea; sin embargo, la ambientación no supone la configuración de un verdadero hogar. Más bien, el ambiente que lo rodea acentúa el carácter marginal del anciano, en la medida en que los objetos del espacio interior en el que se refugia no expresan sino la evidencia palpable de su pertenencia a otro mundo, su inadecuación respecto del orden social vigente. La representación del interior burgués que así se ofrece en el marco no indica la pertenencia a un espacio propio, sino a un refugio del mundo social ante el que el artista es impotente. Si en la narrativa de Storm se ha reconocido la representación del hogar como un espacio vital propio (cf. Reiter, 2004: 106), la descripción que hace del espacio interior un refugio no solo revela el carácter marginal del protagonista, también alude a la construcción de un espacio que se corresponda con una interioridad que se ha tornado problemática.

El movimiento que lleva a Reinhard del paseo por un territorio desconocido al espacio interior, en el que los objetos componen la escenografía de su refugio, expresa una de las variantes en la configuración de los interiores de las novelas cortas tempranas de Storm.

Según Reiter:

Vielmehr entspricht die Fixierung auf Häuser dem Bedürfnis vor allem des politisch aktionslosen Bürgertums des neunzehnten Jahrhundert, Häuslichkeit in seiner Zeit zu



kultivieren, in der das Leben ausserhalb des Hauses mit Unruhe besetzt war. In dem meist von den Vorfahren geerbten Haus, in dem noch Traditionspflege möglich war, konnte der Bürger sich von einer Aussenwelt abschirmen, die aufgrund der Veränderungen durch das aufkommende Industrialhalter bedrohlich wirkte [...] Innerhalb der Hausgemeinschaft herrscht noch eine traditionelle Ordnung, die wenig Spielraum für Konflikte lässt (Reiter, 2004: 105).

Si el espacio interior de la casa, como símbolo del hogar burgués, puede leerse en referencia a la reclusión de una clase que se ve imposibilitada de intervenir en la vida pública, al mismo tiempo, la amenaza que representa el mundo social exterior es caracterizada como una fuerza que excede la capacidad de control de los individuos. Así, al considerar la narración en su totalidad, el interior en el que se recluye el anciano Reinhard puede leerse como una variante de la vida social que se describe en el relato enmarcado. De esta manera, a partir de la confrontación de los espacios vitales que se presentan en el marco narrativo y el relato enmarcado, la novela corta articula el contraste de épocas que se describe en uno y otro. A la oposición de los espacios, así, se suma la referencia al desarrollo histórico unitario. Si con la ausencia de la localización temporal el marco refuerza la impresión de actualidad en el lector implícito de la época, el salto que lleva al anciano Reinhard a su juventud (a la época en la que tiene diez años) permite una lectura orientadora respecto del cambio histórico.

El contraste histórico que se puede establecer entre el marco y el relato enmarcado también puede observarse en el espacio interior. El carácter artificial de la vivienda en la que el anciano se refugia también se opone a la imagen de la casa que se corresponde con el ideal, central en Storm, de la familia como centro de la vida social. En un interior en el que los objetos, por más carga simbólica que ostenten, prevalecen por sobre los individuos, el burgués solo puede aludir a la imagen ideal a través de una construcción, de una disposición escenográfica. El análisis de Espinosa Mijares acerca de las fantasmagorías del siglo XIX da cuenta del modo en que los objetos se presentan como imágenes alegóricas a partir de las cuales la catástrofe que las impulsa da lugar a la utopía que proyectan: “[...] el habitante de esos espacios busca dejar la huella de su existencia en ellos; hay una necesidad de imprimir, en el carácter cerrado de las habitaciones, la impronta de la existencia individual. El espacio de lo privado se convierte así en el universo” (Espinosa Mijares, 2009: 20s.). El interior burgués de Reinhardt se describe como un escenario en el que se representa, ante el observador, un universo en el que el sentido es rescatado del utilitarismo

burgués. Walter Benjamin ha destacado la función del espacio interior en la segunda mitad del siglo XIX: “Es stellt für den Privatmann das Universum dar. In ihm versammelt er die Ferne und die Vergangenheit. Sein Salon ist eine Loge im Welttheater” (Benjamin, 1991: 52). El universo que representa el interior de Reinhard, sin embargo, no constituye de por sí una mónada sin ventanas, sino un refugio precario que no logra evadirse de los condicionamientos externos, aun cuando estos no posean un carácter estrictamente social:

Nachdem der Alte Hut und Stock in die Ecke gestellt hatte, setzte er sich in den Lehnstuhl und schien mit gefalteten Händen von seinem Spaziergange auszuruhen. – Wie er so saß, wurde es allmählich dunkler; endlich fiel ein Mondstrahl durch die Fensterscheiben auf die Gemälde an der Wand, und wie der helle Streif langsam weiterrückte, folgten die Augen des Mannes unwillkürlich. Nun trat er über ein kleines Bild in schlichtem schwarzem Rahmen. “Elisabeth!” sagte der Alte leise; und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt – er war in seiner Jugend (Storm, 1987: 296).

El anciano Reinhard parece anticipar al pequeño y joven Reinhard que se presenta en el relato enmarcado. La figura del coleccionista que se recluye en un interior (en cuyo ámbito los objetos del ambiente que contempla son sustraídos de la lógica utilitaria) se erige, de esta manera, como una crítica solapada de la categoría del *tener* que, como categoría burguesa, restringe la praxis individual a la lógica del lucro. El pasaje citado, que introduce el relato enmarcado, sugiere, en este sentido, esta crítica anticipada: el paulatino desplazamiento de la tenue luz de la luna por la habitación alcanza, como si se tratara de un seguidor que se desplaza por la escenografía, un elemento particular (el retrato de Elizabeth), en el que se deposita una carga simbólica que activa la narración. Si bien la injerencia de la luz que proyecta la luna sugiere la presencia de una fuerza que trasciende el plano histórico (aspecto que se corresponde con la pérdida del sentido histórico como característica propia del carácter melancólico), la focalización que lleva a cabo no destaca un elemento transhistórico de la naturaleza exterior, sino un retrato que ha sido colocado por el mismo individuo en el espacio interior en el que se resguarda del mundo social. El movimiento dialéctico que la novela corta presenta articula huida y búsqueda, en la medida en que la huida de un mundo determinado por la mercantilización de las relaciones sociales se relaciona con la búsqueda de un sentido que no puede evidenciarse sino a través de la reclusión nostálgica que despierta el recuerdo.

En un contexto como el que presenta el marco narrativo (en el que la prosaica vida cotidiana queda relegada a un segundo plano), la interacción de las fuerzas naturales (la

marcha de la luz de la luna) y de los elementos que conforman la torre de marfil (los objetos que componen la escenografía del interior), señala el resquicio por donde la luz natural activa el recuerdo del un idilio que se encuentra atravesado por los condicionamientos históricos: pues la conjunción de los motivos que aluden a la estética del Romanticismo (la influencia de la luna, el interior como torre de marfil, la condición de *outsider* que define al artista y la huida del mundo – *Weltflucht* –) si bien da cuenta de una predisposición melancólica,<sup>23</sup> no se encuentra despojada de un sentido histórico. La incidencia de las fuerzas naturales en la vida privada e histórica del individuo burgués expresa, de este modo, la manera en que la vivencia individual se articula con una cosmovisión ideológica. En el *Exposé* de 1935, Benjamin ha destacado las implicancias de la transformación de las formaciones sociales en las manifestaciones culturales, y artísticas, que delinean la nueva posición de la burguesía a partir de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>24</sup> Tanto la relación que Benjamin establece entre la figura del coleccionista y el arte (en el reconocimiento de que el rechazo del mundo contemporáneo se realiza en procura de un mundo no solo “lejano o pasado”, sino también “mejor”), así como la indiferencia frente a la escasez de la vida cotidiana parecen corresponderse con la predisposición melancólica de Reinhard. El marco narrativo de la novela corta, así, se presenta como el umbral que, a través de la estrecha escalera que lo eleva y lo aleja de la vida cotidiana, separa la prosaica socialidad del mundo exterior del espacio interior, en cuya intimidad se escenifica el sentido; como el pasaje del día a la noche, como el momento del descanso del paseo que

---

<sup>23</sup> Wolf Lepenies detalla la relación que vincula la impotencia social del individuo melancólico, la modalidad de interioridad que supone el habitar de interiores burgués y la huida del mundo hacia una imagen de naturaleza: “Refugien der bürgerlichen Melancholie sind ausserhalb der Gesellschaft zu finden. Die Wertschätzung der Einsamkeit ist die Voraussetzung für die Flucht aus der Gesellschaft [...] Ist der Weg in die Aktion versperrt, bleibt als Alternative zur Innerlichkeit noch Natur. Mit der Entdeckung der Natur als einem der Gesellschaft entgegengesetzten Prinzip melancholischer Flucht beginnen Innerlichkeit und Natur einander ergänzen: Einsamkeit als Verhaltensform der Innerlichkeit lässt sich nur in der Natur realisieren” (Lepenies, 1969: 96s.).

<sup>24</sup> “Das Interieur ist die Zufluchtsstätte der Kunst. Der Sammler ist der wahre Insasse des Interieurs. Er macht die Verklärung der Dinge zu seiner Sache. Ihm fällt die Sisyphosaufgabe zu, durch seinen Besitz an den Dingen den Warencharakter von ihnen abzustreifen. Aber er verleiht ihnen nur den Liebhaberwert statt des Gebrauchswerts. Der Sammler träumt sich nicht nur in eine ferne oder vergangene Welt sondern zugleich in eine bessere, in der zwar die Menschen ebensowenig mit dem versehen sind, was sie brauchen, wie in der alltäglichen, aber die Dinge von der Fron frei sind, nützlich zu sein” (Benjamin, 1991: 53)

despierta la actividad del recuerdo; como una huida del presente hacia el pasado, de la vejez hacia la juventud, y del mundo de las apariencias a las causas de la derrota.<sup>25</sup>

## 2.2 Los orígenes de la realización y fracaso del artista

### 2.2.1 Una predisposición estética anticiapada

El relato enmarcado se encuentra conformado por ocho capítulos que guardan una relación con la concepción de la novela corta de Storm. Si cada uno de las ocho “situaciones” o “cuadros sentimentales” logra extraer aun de la vida cotidiana más prosaica elementos poéticos, la operación a partir de la cual se compone la “obra” también altera la sucesión cronológica de los acontecimientos del pasado. Esta reconfiguración que se muestra en el pasado así condensado redundando en un conjunto de episodios que se enlazan a través del carácter simbólico de cada uno de los cuadros. La posibilidad de la poesía (que, desde la perspectiva del período temprano de la narrativa de Storm, supone dejar de lado el mundo de las apariencias tal como se expone en el marco narrativo), conduce al narrador en tercera persona a una instancia íntima y esencial, en la que las apariencias no expresan la contradicción interna de los personajes, sino el núcleo de cada personalidad.<sup>26</sup> En este sentido, el carácter fragmentario de la narración se corresponde con los intentos de una subjetividad que, ya recorrido el camino de una vida que ha asistido a las grandes transformaciones sociales de un período histórico determinado, intenta rescatar un sentido a partir de una rememoración que se ve afectada por la inmediatez del recuerdo del fracaso personal.<sup>27</sup> La tensión que se establece entre el carácter subjetivo de la inmediatez del

---

<sup>25</sup> “The enthusiastic reception with which the novella was greeted upon its appearance illustrates the mood of a disappointed segment of the educated middle classes that had failed to conquer the political liberties to which it has aspired, and viewed the nostalgic renunciation of their aspirations if not as a form of supererogation, at least as a respectable posture. Although strata of the Bildungsbürgertum may have resented the material success of the Besitzbürgertum over the boom years of the reactionary political regimes that followed the aborted revolutions of 1848 and 1849” (Bond, 2013: 67)

<sup>26</sup> “Wie die beiden Rahmenszenen (“Der Alte” / “Der Alte”) wird auch die Binnengeschichte von einem Erzähler präsentiert, der eine distanzierte Aussenperspektive einzunehmen scheint. Das Erzählen in der – Objektivität behauptenden – dritten Person reibt sich jedoch mit seiner Vorbereitung im eröffnenden Rahmen, dessen assoziationspsychologische Motivation eine Ich-Erzählung Reinhardts erwarten lässt” (Meier, 2008: 27).

<sup>27</sup> “Diese Lückenhaftigkeit ist nicht bloss den wiederholten Zeitsprüngen des Erzählers geschuldet, sondern findet sich auch innerhalb der berichteten Episoden” (Meier, 2008: 26).

recuerdo de lo que fue y la distancia narrativa objetiva que el marco narrado sugiere es trasladada a la misma representación, en la que se intercala la distancia del pretérito épico con la inmediatez poética: “Bald trat die anmutige Gestalt eines kleinen Mädchens zu ihm” (Storm, 1987: 296), sostiene el narrador tan pronto como el anciano Reinhard invoca a Elisabeth en su cuarto.

De esta manera el relato enmarcado confirma, a partir de la autoridad de lo poético, la condición excepcional de la figura del artista que en el marco se sugiere. Pues las “situaciones” del relato enmarcado no exponen el desarrollo de la personalidad del pequeño Reinhard, sino las dificultades para adecuarse al “principio de realidad”, que lo conducen fuera de la comunidad, hacia la esfera artística, desde la cual elabora las estrategias de compensación simbólicas que resultan de su alejamiento de la vida social. La confirmación de la distancia que separa al artista de la vida social comunitaria se realiza a través de la presentación de motivos antitéticos que de manera recurrente atraviesan y reactualizan la antítesis fundamental sociedad/comunidad que la novela corta tematiza a través de la figura del artista.

Ya el inicio del relato enmarcado da cuenta del modo en que se opone y se complementa con el marco narrativo; si en el marco el movimiento del anciano Reinhard va del mundo social al interior burgués en el que se refugia, en el capítulo “Die Kinder” la dirección del movimiento es la opuesta: la suspensión de las clases promueve el camino que, desde la casa, y a través del jardín, conduce a los niños hasta la pradera. La pradera, como espacio exterior natural, se carga de una fuerza simbólica que se opone al carácter artificial que la ciudad ofrece en el marco. Sin embargo, en la oposición que conforman la ciudad moderna y la comunidad preindustrial mantiene como denominador común el carácter problemático del artista Reinhard. La representación sensible de esta oposición que se evidencia en las diferentes modalidades de los espacios exteriores se observa en el intento de Reinhard por ofrecerle a Elisabeth un nuevo hogar, ubicado en la pradera. El intento sugiere la utopía que ya en su niñez lo coloca en una relación conflictiva con la comunidad y que apunta a trascenderla. A la búsqueda de una intimidad establecida en lo abierto de la pradera, a la construcción de muebles (banco, mesa) con que decorar el hogar que le ofrece a la pequeña

---

amada, se les suman, como factor simbólico, los relatos con que Reinhard intenta entretener a Elisabeth.

Del mismo modo que la diferencia de edad que separa a los niños se corresponde con el ideal patriarcal que recorre la narrativa de Storm (según el cual, en la relación amorosa, el hombre cumple el rol de tutor de la mujer), la diferencia de edad (Reinhard dobla la edad de Elisabeth) coloca a Reinhard en una posición de autoridad problemática. El rechazo que manifiesta Elisabeth ante la intención de Reinhard por relatarle, una vez más, el cuento maravilloso *Das Märchen von der drei Spinnfrauen*, de los Grimm, expresa una inicial inadecuación de la pareja, una inversión de la posición que cada uno ocupa respecto de su niñez, que se aprecia en la renuencia de Elisabeth a acatar las disposiciones de su tutor Reinhard. La negativa de Elisabeth ante el intento de Reinhard por relatar el mismo cuento maravilloso evidencia tanto la tendencia del narrador a permanecer en el ámbito de lo maravilloso (vinculado al carácter cíclico de la niñez, que requiere de la reiteración como confirmación de un orden simbólico) como la inclinación, propia de la adultez, a superar instancias en un sentido progresivo: “Ach [...] daß weiß ich ja auswendig; du mußt auch nicht immer dasselbe erzählen” (Storm, 1987: 297). El hecho de que la alternativa con que Reinhard intenta contrarrestar la insurrección de la pequeña Elisabeth se lleve, sin éxito, a cabo a través del relato de la saga de Daniel, del Antiguo Testamento, también resulta significativo: así como en la resolución del cuento maravilloso, también en la saga la salvación se realiza a través de la intervención de fuerzas sobrenaturales. El contexto en el que Reinhardt intenta introducir narraciones expresa más la desilusión respecto de lo narrado que el encantamiento del mundo al que se orientan las narraciones.<sup>28</sup> El intento de Reinhard por introducir, a través del carácter simbólico de las narraciones, elementos propios de un mundo encantado (que no se corresponden con la estructura del pensamiento religioso: “‘Es ist nur so eine Geschichte’, antwortete Reinhard; ‘es gibt ja gar keine Engel’”; ibíd.: 297), encuentra una inesperada resistencia en la ingenua predisposición realista de Elisabeth (“Warum sagen sie es denn immer? Mutter und Tante und auch in der

---

<sup>28</sup> “Das Wunder ist nicht nur des Glubens liebstes Kind, sondern auch das der deutschen Romantiker. Sie sind ihm in beiderlei Ausprägungen geneigt: dem Wunder im übernatürlichen Sinn christlicher Traszendenz, wie es sich besonders in Legenden und Legendenhaften Erzählungen darbietet, vor allem aber dem Wunder im aussernatürlichen Sinn, wie es ein kennzeichen von Märchen und Sage ist” (Moser, 1989: 253)

Schule?"; ibíd: 298), para la cual no hay instancia fuera de la realidad concreta, de la vida cotidiana de la que se alejan tanto el cuento maravilloso como la saga.<sup>29</sup>

El fracaso del narrador, entonces, que se vincula con el intento de distanciarse de la vida cotidiana, se refuerza a través de la extensión de los "sueños diurnos"<sup>30</sup> que representa la fabulación en torno de un futuro ideal que se representa en el viaje a la India. Así como ante las narraciones, su intento también se ve frustrado, esta vez, tanto por el estrecho lazo comunitario que define a Elisabeth ("Ich darf aber nicht allein [...] Aber meine Mutter wird weinen"; Storm, 1987: 298), como por el llamado impersonal de los mayores, que lleva a los niños nuevamente al hogar que representa la comunidad.

El capítulo titulado *Im Walde* despliega tanto la incapacidad que Reinhard ya había manifestado ante la ingenuidad de Elisabeth, en el contexto de la vida comunitaria, como la inadecuación entre los caracteres de los niños.<sup>31</sup> Como sucedió en el capítulo anterior (a través de la contrucción del hogar con tierra y césped), aquí también se produce una articulación simbólica de elementos sociales y naturales: la situación que se produce en la escuela, en la que Elisabeth es reprendida por el maestro, despierta en Reinhard un impulso de protesta que, ante la impotencia real, solo puede corporeizarse bajo la forma de un poema.

En este sentido, la "situación" del bosque amplía la exposición de la incapacidad de Reinhard para responder a las exigencias de la comunidad: en el marco del juego que esta presenta a los jóvenes (a la manera de práctica ritual de iniciación) como antesala de una

---

<sup>29</sup> "Storm kritisierte den esoterischen Charakter des romantischen Kunstmärchens, von dem er sich haben zu eigenen versuchen inspirieren liess. Statt einer übernatürlichen Instanz setzte er aber auf die Tüchtigkeit seiner Helden, von deren innerer Stärke es abhängt, ob sie sich im Kampf gegen die Anfechtungen des wirklichen Lebens durchsetzen können oder ob sie scheitern" (Jackson, 2001: 80).

<sup>30</sup> Ernst Bloch, como se ha analizado en el capítulo III, ha destacado la incidencia de los sueños diurnos en las diversas manifestaciones de la fabulación. Estas, desde su perspectiva, no pueden identificarse con los sueños nocturnos, tal como, sostiene, sucede desde la lectura psicoanalítica, sino que poseen sus propias cualidades compensatorias: "Auch der Tag hat dämmernde Ränder, auch dort sättigen sich Wünsche. Anders als der nächtliche Traum zeichnet der des Tages frei wählbare und wiederholbare Gestalten in die Luft, er kann schwärmen und faseln, aber auch sinnen uns Planen. Er hängt auf müssige Weise (sie kann jedoch der Muse und der Minerva nahe verwandt werden) Gedanken nach, politischen, künstlerischen, wissenschaftlichen" (Bloch, 1967: 2, 96).

<sup>31</sup> "Die entfremdung des Künstler von der Gesellschaft, die trennende Kluft zwischen subjektiven Idealvorstellung und den objektiven Ansprüchen der Aussenwelt ist die geläufige Themenstellung in den meisten Künstlernovellen der Romantik. Sie führt zur Entsagung des Künstlers gegenüber dem 'wirklichen' und 'tatsächlichen' Leben und zu seinem Rückzug in die schützende Innerlichkeit. Kennzeichnend für die romantischen Künstlerfiguren ist ihre Abwertung einer konkreten und praktischen Lebensbewahrung in einer real zu meistern den Wirklichkeit zugunsten der Berufung zum künstlerischen Sein und Schein" (Anton, 1994: 58).

vida comunitaria estructurada por el trabajo como medio de satisfacción de necesidades básicas,<sup>32</sup> Reinhard antepone la predisposición estética que impulsa su fantasía hacia la colección de relatos. El episodio sugiere que la incapacidad para ganarse la vida lo invalida como garante del bienestar de Elisabeth; así, el fracaso social implica el fracaso amoroso, con lo que la antítesis que componen trabajo y fantasía se extiende a la que conforman la institución matrimonial y la relación amorosa. Por otro lado, la inadecuación entre Reinhard y Elisabeth se acentúa: si desde la perspectiva del fracaso social y erótico (simbolizados a través de la recolección de fresas) Reinhard encuentra otro motivo para componer su arte, Elisabeth manifiesta su intolerancia ante el extravío y aislamiento al que se encuentra orientado Reinhard.<sup>33</sup> También en el caso de Elisabeth se observa una prediposición anticipada: la incomodidad que manifiesta en la naturaleza del bosque, ante la soledad fuera de la comunidad la orientan hacia el modelo de mujer burguesa que antepone la seguridad material al plano sentimental. Por lo que se advierte que la relación entre el poeta y su musa inspiradora representa más una antítesis que una relación recíproca. Si el mundo real carece de un sentido poético (y Elisabeth es una prueba de ello), la predisposición estética de Reinhard debe transfigurar el carácter prosaico de lo real, a fin de alcanzar la forma poética adecuada, para la cual debe renunciar a lo real.<sup>34</sup> En razón de tal inclinación estética, desde la perspectiva del joven poeta, se invierten los elementos de la realidad concreta, a partir de cuya tergiversación la obra se produce. A sus ojos, la imagen de Elisabeth compensa la realidad deficiente: “Sie war ihm auch der Ausdruck für alles Liebliche und Wunderbare seines aufgehenden Lebens” (Storm, 1987: 304).

---

<sup>32</sup> “‘Halt!’ rief der alte Herr noch einmal. ‘Das brauche ich euch wohl nicht zu sagen: wer keine findet, braucht auch keine abzuliefern; aber das schreibt euch wohl hinter eure feinen Ohren, von uns Alten bekommt er auch nichts. Und nun habt ihr für diesen Tag gute Lehren genug; wenn ihr nun noch Erdbeeren dazu habt, so werdet ihr für heute schon durchs Leben kommen’” (Storm, 1987: 301)

<sup>33</sup> “‘Hier ist es einsam’, sagte Elisabeth; ‘wo mögen die andern sein?’ An den Rückweg hatte Reinhard nicht gedacht. ‘Warte nur; woher kommt der Wind?’ sagte er und hob seine Hand in die Höhe. Aber es kam kein Wind” (Storm, 1987: 302).

<sup>34</sup> “Elisabeth und die Erdbeeren sind vergessen, sie haben die ästhetischen Interesse und der Lust an der Kunst Platz zu machen” (Anton, 1994: 54).



### 2.2.2 Las causas de la derrota y los motivos de la utopía: la antítesis *Bildungsbürgertum / Besitzbürgertum*

La pérdida del sentido de la realidad que persiste en Reinhard condiciona la percepción de su propia condición de “artista extraviado”. Si la prematura madurez de Elisabeth intensifica en Reinhard los deseos de viajar por territorios desconocidos, los encuentros que mantiene en la Nochebuena con la guitarrista y con la pequeña huérfana, durante su viaje de estudios fuera de la ciudad, reforzarán la nostalgia del hogar perdido. Si la imagen y el canto de la joven gitana se le presentan a Reinhard como la tentación que lo impele a consumir su deseo en el instante, en el sótano en el que se reúne con extraños (“Heute, nur heute / Bin ich so schön; / Morgen, ach morgen / Muß alles vergehn! / Nur diese Stunde / Bist du noch mein; / Sterben, ach sterben / Soll ich allein”; Storm, 1987: 305), la carta de Elisabeth que recibe conjura la tentación, con lo cual su destino burgués se desprende del de la artista ambulante (“Und während sie sich abwandte, stieg Reinhard langsam die Kellertreppe hinauf”; *ibíd.*).

El retorno al camino que conduce al hogar es, a fin de cuentas, el que le muestra la niña huérfana con que se encuentra; la ayuda parcial que le otorga, así como el consejo que le ofrece para que vuelva a su hogar, expresa, ante todo, un estado de ánimo en el que ha vuelto a preponderar el ideal de un orden burgués comunitario. Las menciones de Elisabeth acerca de la muerte del gorrión que le regalara a Elisabeth, de la presencia de Erich, así como la de la influencia que sobre ella ejerce su madre, que pasan desapercibidas para Reinhard, solo anticipan acontecimientos que, más allá del carácter extraviado del artista, se encuentran condicionados por el desarrollo histórico.

La introducción de la figura Erich en el relato da forma a la antítesis que recorre el camino de regreso del artista a su comunidad. La persistencia con que Reinhard mantiene su predisposición estética se contrapone al modelo de ciudadano que representa Erich, quien, a diferencia del artista romántico<sup>35</sup> al que sustituye (Reinhard solo reconoce este hecho al

---

<sup>35</sup> “Storm Porträtierung Reinhardts folgt dem Prototyp des Künftleraussenseiters, für den die Banalität des gesellschaftlichen Lebens und seiner Wirklichkeit gemessen an den ästhetischen Massstäben der Kunst defizitär erscheint. Gemeinsam ist diesen Künstlertypen die Verweigerung die Sozialgesellschaftlichen Ansprüche an die Integrität und Autonomie des Künstler und seiner Kunst, die Absage an Liebe, Gott, Heim und Heimat [...]” (Anton, 1994: 55). Acerca del vínculo que mantiene *Immensee* con la figura del artista

notar la presencia del pinzón dorado que reemplaza al gorrión que le había regalado a Elisabeth), logra superar su juvenil tendencia estética (el retrato de Elisabeth que pinta en ausencia de Reinhard) y orienta su atención al trabajo en las propiedades que hereda de su padre. El contraste entre el artista que en procura de su formación debe abandonar su comunidad y el ciudadano que abandona las tendencias artísticas en función de sus responsabilidades comunitarias, y que determinarán el fracaso social y amoroso de Reinhard como artista, configura una antítesis por medio de la cual Storm amplía la perspectiva de la novela corta: la antítesis entre la burguesía ilustrada (*Bildungsbürgertum*) y una nueva burguesía orientada a la ganancia (*Besitzbürgertum*).

El desarraigo propio del artista moderno es acentuado por las autoridades de la nueva comunidad a la que Elisabeth se subordina; en efecto, la pregunta que le dirige Erich al verlo (“Bist du es denn aber auch?”; Storm, 1987: 315), las declaraciones que realiza ante Elisabeth (“Er ist so lange draußen gewesen, wir wollen ihn wieder heimisch machen. Schau nur, wie fremd und vornehm er aussehen worden ist.” Storm, 1987: 318), así como la exclamación de la madre de Elisabeth (“‘Herr Werner’, sagte sie, als sie Reinhard erblickte, ‘ei, ein ebenso lieber als unerwarteter Gast’”; Storm, 1987: 318), refieren al carácter extraterritorial del artista ante el suelo firme que representa la comunidad:

Es war alles wohl bestellt: die Leute, welche auf dem Felde und bei den Kesseln arbeiteten, hatten alle ein gesundes und zufriedenes Aussehen. Zu Mittag kam die Familie im Gartensaal zusammen, und der Tag wurde dann, je nach der Muße der Wirte, mehr oder minder gemeinschaftlich verlebt (ibíd.: 318).

El contraste que la novela corta desarrolla entre la actividad expansiva que Erich despliega en procura del desarrollo de la comunidad, y la predisposición intimista de Reinhard, orientada al trabajo improductivo que representa la colección de rimas y canciones populares adquiere un valor simbólico que excede el antagonismo personal. La antítesis que componen los modelos burgueses contrapuestos hacen de *Immensee* una expresión literaria de la frustración política característica de los representantes del Realismo Poético ante el desarrollo político y económico de Alemania tras el quiebre de 1848. En el marco de la derrota social y política, la respuesta simbólica no se lleva a cabo a través de la

---

subjetivista puede rastrearse, por otro lado, en el análisis que Wagner realiza de la novela corta de Storm como reconfiguración del género íntimo de la novela epistolar de Goethe, *Werther* (cf. Wagner, 1998: 21).

configuración de narraciones en las que la presencia de los aspectos políticos cobran una relevancia ineludible, sino por medio de relatos en los que el elemento político queda supeditado a las relaciones humanas íntimas; en este sentido, la oposición entre una burguesía que funda su posición histórica en la formación cultural como cimiento de la vida social, y una burguesía que halla su justificación ideológica en la prosperidad económica, es tematizada por medio del destino de Elisabeth. Como en *Der arme Spielmann*, en *Immensee*, la incapacidad del artista de reponder a las exigencias sociales coloca al personaje femenino (en el que descansaba la esperanza de formar una familia) bajo la amenaza de caer víctima del orden social. El hecho de que en Elisabeth se pueda reconocer una víctima deja entrever el carácter dual de la mirada crítica con que (tanto en la novela de artista de Grillparzer como en la primera de Storm) el realismo burgués percibe el desarrollo histórico: por un lado, la que a partir de la mirada melancólica del artista se dirige a la concepción del progreso propia de la sociedad moderna, a la disolución de toda posibilidad de la forma comunitaria del arte; por otro, la dirigida al mismo poeta romántico, que, en tanto figura anacrónica, no comprende el desarrollo histórico, y persiste, con un impulso subjetivo, en un idealismo que se desarrolla de espaldas a la realidad concreta.

El paso que lleva a Erich, desde su inicial perspectiva artística, a constituirse en un representante de la *Besitzbürgertum*, da cuenta de una concepción histórica de acuerdo con la cual el progreso supone, por un lado, la continua transformación de los modos de reproducción social, tal como le expresa el mismo Erich a Reinhard: “Das ist die Spritfabrik [...], ich habe sie erst vor zwei Jahren angelegt. Die Wirtschaftsgebäude hat mein Vater selig neu aufsetzen lassen; das Wohnhaus ist schon von meinem Großvater gebaut worden. So kommt man immer ein bißchen weiter” (Storm, 1987: 316); por otro, la desatención de aquellas tradiciones populares que no responden a la lógica utilitaria. La disputa que mantiene con Reinhard en torno a las canciones populares habla de la unilateralidad con que uno y otro abordan la cuestión ante la ingenuidad de Elisabeth: la respuesta de Erich da cuenta de una estructura de sentimiento materialista que caracteriza al nuevo modelo de burgués que emerge con la *Besitzbürgertum* (“‘Ei’, sagte Erich, ‘das hört man den Dingern schon an; Schneidergesellen und Friseur und derlei luftiges Gesindel’”; Storm, 1987: 320), la alternativa que presenta Reinhard deja entrever el espíritu romántico que subyace a la concepción organicista de la poesía popular:

Sie werden gar nicht gemacht; sie wachsen, sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen. Unser eigenstes Tun und Leiden finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten (Storm, 1987: 320).

Si la lectura despectiva de Erich reduce la existencia de las canciones populares a un estadio preindustrial de la comunidad (con lo que se acentúa la preponderancia del presente por sobre las generaciones pasadas), la insistencia con que Reinhard niega la condición de producto de las canciones populares, así como la afirmación acerca del carácter natural que las define, enuncia una concepción para la cual el alcance de tales canciones (en virtud de una transmisión que se produce de generación en generación) excede la apariencia que condiciona el presente histórico, y alcanza, de esa manera, los propios pesares de los individuos. Así se advierte cómo el poder evocativo del arte, que subyace a una vida cotidiana determinada por la actividad productiva, promueve la disolución de las apariencias. Los versos que Reinhard lee en la mesa alrededor de la cual se reúne la familia (“Meine Mutter hat's gewollt, / Den andern ich nehmen sollt; / Was ich zuvor besessen, / Mein Herz sollt es vergessen; / Das hat es nicht gewollt”; Storm, 1987: 321) actúan como una fuerza centrífuga; la salida intempestiva de Elisabeth, la orden que su madre le dirige a Erich para que no la siga, y el alejamiento de Reinhard hacia el bosque evidencian la emergencia de una estructura profunda que el arte devela.

La escena del lirio rubrica la “situación” que desarrolla el capítulo “Immensee”. Como si solo a través de la evidencia que le ofrecen las situaciones poéticas alcanzara Reinhard la certeza acerca de su propia situación, el nenúfar que flota en el centro del lago transfigura la condición de Elisabeth, en tanto objeto de deseo al que tiende y debe renunciar, respecto de su condición de artista. Como dice Anton: “Die Symbolträchtige, märchenhaft und unwirklich anmutende Szene ist die Zusammenfassung all dessen, woran der Künstler und Romantiker Reinhard als Mensch in einem modernen Zeitalter scheitert” (Anton, 1998: 57). En tanto símbolo de la flor azul que impulsa al espíritu romántico (cf. Anton, 1998: 57), la resignación ante el lirio (es decir, a Elisabeth), alude no solo al fin del período romántico del arte, sino también al de la utopía.<sup>36</sup> Así como el anclaje en el firme suelo de la actividad

---

<sup>36</sup> “Die ‘blaue Blume’, Sinnbild für die poetische Sehnsucht nach dem Ideal, wird ersetzt durch eine Lilie, dem Sinnbild des Vergangenen und Toten. Das Symbol deutet hier also nicht mehr auf die Utopie eines ästhetischen Seins, sondern verweist im Gegenteil auf den Untergang und die Auflösung der romantischen Illusion” (Anton, 2004: 60).

industrial le ofrece al modelo de burgués que encarna Erich la evidencia de un progreso promisorio, la ausencia de un fundamento concreto que amenaza a Reinhard en su intento por alcanzar el objeto de deseo (el lirio, Elisabeth) le revela cómo su condición de artista lo obliga a permanecer en tránsito, alejado de la comunidad y separado de su objeto de deseo por una distancia infranqueable. El pasaje en que se concreta la separación de Reinhard y Elisabeth, en la que la aparición de la pequeña vagabunda alude a la situación desarrollada en el capítulo “Da stand das Kind am Wege”. La rememoración de los versos de la citarista gitana (“Sterben, ach, sterben / soll ich allein”) expresa no solo una reiteración del motivo de la renuncia al objeto de deseo y de la disposición hacia los desheredados, sino también la variación que promueve, en este caso, la identificación de Reinhard con el modelo de artista errático, y la certeza del carácter apátrida de su condición. El retorno a la habitación del anciano Reinhard con que la novela corta se cierra, así, también reproduce la dialéctica de la repetición y la variación, en la medida en que el espacio interior en el que se refugia el artista, más allá de la huida de la realidad, manifiesta la conciencia del fin de un modelo de artista, de la restricción a la que se ve sometida la praxis artística en los albores del *Gründerzeit*. Como dice Anton:

Reinhard's Rückkehr in seine einsame Dachkammer [...] und zu seinen poetischen Studien ist weniger als das typisch tragische Schicksal des Künstler, dem die integration in die Gesellschaft versagt bleibt, anzusehen, sondern vielmehr als innewohnende direkte Kritik an dem selbstverschuldeten Versagen eines haltlos romantischen Idealisten (Anton, 1998: 58-9).

### **3. *Eine Malerarbeit*: Renuncia y realización**

El tratamiento de la figura de artista en *Eine Malerarbeit* (1867) constituye una reconfiguración de la imagen de artista ofrecida en *Immensee*, y una modalidad de la nueva perspectiva que define su método de representación realista. El carácter poético de los “cuadros sentimentales” de su período temprano relega la acción narrativa a un plano alusivo, tal como se observa en la configuración del destino de artista de Reinhard en *Immensee*. En su primera novela corta de artista, la unidad de acción se encuentra diseminada en las diversas “situaciones” que componen los distintos capítulos; de tal modo, el núcleo narrativo se reconstruye en la misma narración a partir de la presentación

---

selectiva del pasado que se activa en el marco del recuerdo. Por otra parte, la acción narrativa que resulta de la sucesión de cuadros que se presentan en *Immensee* no expresa tanto la formación del artista Reinhard como la exposición de una disposición que ya en la niñez lo destina a ser lo que, en cierta medida, ya es. Este aspecto se ve intensificado por la estrecha vinculación, que alcanza grados de identificación, que el narrador innominado del marco mantiene con la intimidad del protagonista del relato enmarcado. La tendencia orientada hacia una representación realista de más amplio alcance, que caracteriza al segundo período de su producción narrativa (cf. Laage, 1987: 767), supone un distanciamiento del punto de vista intimista y lírico que se advierte en *Immensee*. El punto de viraje que se advierte en este período se encuentra atravesado por factores que exceden los motivos propiamente estéticos; entre ellos,

se encuentra la experiencia obtenida durante el trabajo como juez en Heiligenstadt y en Husum; gracias a él, Storm acrecentó su conciencia de que el criminal no se encuentra a menudo más corrompido que la turba que exige su castigo; el conocimiento de esta circunstancia no podía menos que confirmar en él la conciencia de que la sociedad contemporánea se aproximaba menos a los ideales de humanidad ilustrados que al comportamiento propio de los animales de presa (Vedda, 2007: 44).

La ocupación como juez, que le permite a Storm adoptar una nueva perspectiva respecto de las figuras marginadas de la sociedad incide en su concepción estética. En este sentido, el tratamiento de la figura de artista en tanto *outsider* que se configura en *Immensee* se intensifica en *Eine Malerarbeit* a partir de la puesta en escena de la imagen que del artista ofrece la sociedad contemporánea.

El desencanto de Storm ante un proceso histórico que no responde al ideario estético, ético y político que había alimentado sus expectativas refuerza el distanciamiento crítico respecto de la sociedad. Si el impulso sentimental respecto del arte popular alimentaba todavía en *Immensee* un modelo de artista que se oponía al desarrollo histórico, la paulatina prusianización de Alemania, que desde 1862 conduce el primer ministro Bismarck, impone una lógica orientada a la unificación de Alemania “desde arriba”. Georg Bollenbeck ha analizado los factores políticos que intervienen de cara a la distancia que Storm adopta ante la realidad política desde la década de 1860:

Über die Rolle Preussens macht er sich keine Illusionen, auch nicht über “seinen” Herzog oder den Adel. Ihm es auch weniger um die nationale Frage, sondern um ein selbständiges Schleswig-Holstein, innerhalb eines deutschen Vaterlandes. Und ihn begeistert mehr der soziale Kampf gegen den Adel als der nationale für das deutsche Wesen. So entsteht schon hier eine Inkongruenz zwischen dem objektiven historischen Prozess einer Reichseinigung

von oben und Storms, wenn auch vager, subjektiver Vorstellung einer demokratisch-nationalen Einigung von unten ohne den Adel (Bollenbeck, 1991: 212s.).

La incompatibilidad que Bollenbeck advierte entre el proyecto político de la unificación alemana y la representación de una unidad democrática nacional que se concibe “desde abajo”, como resultado de la vida cultural comunitaria, también se revela en la nueva *Besitzbürgertum*: “Gemeint ist damit zunächst ein neuer kulturell Stil, der Wandel des gebildeten und geschmacksicheren Bürgertums in eine Schicht ehreiziger Kaufleute und Fabrikanten, deren Vorliebe für dekoration, Renommage, Pracht und Kostümierung” (Bollenbeck, 1991: 271).

En *Eine Malerarbeit* se configuran los aspectos sociales, políticos y económicos mencionados a través del filtro que representa el tratamiento del carácter problemático de la figura de artista. La perspectiva desde la que Storm reelabora la figura de artista, en este sentido, supone tanto un distanciamiento respecto del carácter romántico que se advierte en Reinhard, como la postulación de un nuevo modelo de artista, en el que se percibe una reacción estética ante la realidad. Karl Ernst Laage ha destacado cómo *Eine Malerarbeit* representa una nueva perspectiva en los relatos de Storm (en lo que comprende como su segunda fase de producción: 1867- 1880):

An der [...] Novelle *Eine Malerarbeit* [...] lassen sich bereits Merkmale der neuen Entwicklung ablesen: die Stimmungsbilder fehlen fast ganz, und der Held ist keine “schöne Gestalt”, sondern ein verkrüppelter Maler, der seinem Leben aus eigener Kraft eine positive Wendung gibt. Er findet sich damit ab, dass die “langfingerige Affenhand des Buckligen” die Schönheit nicht berühren darf, und ringt sich zu einem tapferen Optimismus, zu kraftvollem Wirken in der Gegenwart durch (Laage, 1987: 767s).

Sin embargo, esta nueva orientación de la narrativa de Storm no supone una evolución lineal que, desde la predisposición lírica inicial, conduce a una representación objetiva.<sup>37</sup> La respuesta que la figura de Edde Brunken representa también se encuentra atravesada por motivos ideales. Con todo, “in *Eine Malerarbeit* erste Schritte auf dem Wege zu dem Durchbruch sichtbar werden, der dann 1871 in *Draußen im Heidedorf* glückte” (Laage, 1987: 779).

---

<sup>37</sup> “Dieser Übergang vom biedermeierlich anmutenden Miniaturstil der sommergeschichten zum objektivierenden Tatsachenstil seiner späten Novellistik setzt in der Heiligensädter Zeit ein. Allerdings sollte man sich den Übergang nicht als linearen Aufstieg vom “Stimmungsbildchen” zum “Gesellschaftspanorama” vorstellen [...] Auch Rückwendungen sind möglich” (Bollenbeck, 1991: 187).

### 3.1 El marco social: el registro no poético de la narración realista

La nueva perspectiva de la narrativa de Storm se manifiesta en la misma forma de las novelas cortas. El marco narrativo de *Eine Malerarbeit* presenta una complejidad formal que no se advierte en *Immensee*. La conversación que mantiene el estrecho círculo social reunido en torno a la chimenea no solo destaca el tema que estimula a los personajes (la historia del pintor Edde Brunke), y la posición del médico de cabecera Arnold como narrador del relato enmarcado; también resalta un recurso narrativo por medio del cual se evita introducir al narrador como una instancia trascendente, tal como sucede con el narrador omnisciente en el marco narrativo de *Immensee*:

Wir saßen am Kamin, Männer und Frauen, eine behagliche Plaudergesellschaft. Der Mensch gab wie immer den besten Unterhaltungsstoff, und endlich waren wir bei einem abwesenden Bekannten angelangt, der aus Mißfallen an seiner übrigens frei gewählten Gattin sein Familienleben fast eigensinnig zu zerstören schien. Es wurde hin und wider gesprochen und Partei genommen: »Mit der ist nicht zu leben«, riefen einige, »man kann's ihm nicht verdenken! (Storm, 1987: 9).

La referencia a la primera persona con que se abre la narración (“Wir sassen am Kamin [...]” –Storm, 1987: 9) presenta una instancia narrativa a la que la misma figura del narrador del relato enmarcado debe supeditarse. La narración del marco contiene al narrador del marco narrativo como integrante de la sociedad reunida en torno a la chimenea; pero su condición de narrador es, a su vez, puesta en perspectiva, en la misma medida en que solo la alcanza una vez que ha cumplido con la función de narratario que le permite referir el relato enmarcado. La narración del marco, así, aun cuando no se justifica a partir de una perspectiva trascendental, rememora el círculo social en el que se ha narrado la historia de Edde Brunken.

Así como el marco presenta a la sociedad reunida por medio de la participación activa de sus integrantes, el tema de la conversación y del relato al que da lugar se centra en la figura ausente del artista. Los diversos juicios que la evocación de su nombre promueve no logran superar la superficialidad con la que las habladurías sentencian a partir de apariencias que, o no surgen de experiencias propias (“Die meisten aus der Gesellschaft hatten wohl von ihm gehört, auch einzelne seiner Bilder gesehen, persönlich kannten sie ihn nicht”; Storm,



1987: 9), o a partir de recuerdos que se remontan a la niñez,<sup>38</sup> por lo que carecen de un fundamento concreto. La narración del médico Arnold, así, se contrapone al plano de las apariencias que prevalece en la conversación, en la misma medida en que por medio del relato desarticula la imagen social del artista, y expone los estadios a través de los cuales el personaje aludido logra superar sus limitaciones.

El proverbio que da lugar a la narración (“Man muß sein Leben aus dem Holze schnitzen, das man hat [...], und damit basta!”; Storm, 1987: 9) expresa tanto la apelación a un saber popular que procura atravesar la imagen estigmatizada del artista, como la oposición del narrador Arnold respecto del círculo social en el que se encuentra. Tanto la pregunta que motiva el proverbio (“Wenn's aber nichts taugt?”), como la respuesta que ofrece Arnold (“Und wenn es krumm und knorrig wäre”; Storm, 1987: 9) impulsan la narración que se oculta detrás de las consideraciones generales. Pues si el marco destaca la figura del médico y narrador Arnold por su tendencia a no dejarse llevar por los comentarios infundados que circulan entre los personajes del círculo social, es por el hecho de que su postura se sustenta en una narración. La contraposición que se establece entre la narración y las habladurías alude al modo en que el relato desarticula la imagen fetichizada que se construye socialmente a partir del intercambio de comentarios fragmentarios. La función desfetichizadora que cumple, en este contexto, la narración, acentúa la modalidad por medio de la cual el arte supera la cosificada apariencia social.<sup>39</sup>

Si la apariencia inmediata, en el marco de la conversación, presenta una imagen social estática desde la cual se construyen juicios de valor sin fundamento concreto; el arte de la narración, por su parte, restituye el estado de cosas a su esencia constitutiva: la de representar una relación social, entre hombres. Solo a partir de la conciencia del carácter

---

<sup>38</sup> “Ich habe ihn lange nicht gesehen, aber wir sind aus derselben Stadt gebürtig. Obgleich gänzlich verkrüppelt, hatte ich keinen tolleren Kameraden als ihn. Er war der Sohn eines Seekapitäns, und manches Mal bin ich mit dem kleinen Teufel auf seines Vaters Brigg umhergeklettert; ich seh ihn noch, wie er gleich einem Klümpchen Unglück oben in dem Takelwerke hing” (Storm, 1987: 10).

<sup>39</sup> Lukács, como se ha señalado en el apartado 4.2.1, ha destacado el carácter dúplice del proceso desfetichizador que el arte promueve: “Das für unsere Zwecke Entscheidende ist dabei, dass die defetischierende Erkenntnis etwas dem unmittelbaren Anschein nach Dinghaftes in das rückverwandelt, was es an sich ist: in eine Beziehung zwischen den Menschen. Die hier vollzogene, den wahren Tatbestand in seine Rechte zurückführende Bewegung ist also eine doppelte: ernstens ist sie die Entlarvung eines irreführenden Scheines, der, obwohl er gesellschaftlich notwendig entstanden ist [...], doch das wahre Wesen der Wirklichkeit entstellt. Zweitens ist diese Richtstellung zugleich die Rettung der Rolle des Mensch in der Geschichte” (Lukács, 1987: 1, 660).

social de las relaciones humanas puede producirse el complemento que resulta del movimiento desarticulador de la falsa apariencia: la salvación del papel que el hombre encarna en el proceso histórico. La configuración literaria de la función desfetichizadora del arte que se elabora en el marco de una novela corta de artista sugiere, entonces, tanto la desarticulación de una imagen cosificada de la figura de artista, como de la salvación de un modelo determinado de artista, en el marco del *Gründerzeit*. El carácter prosaico que este modelo adquiere en el Realismo Poético, y en particular en la narrativa de Storm, avala el comentario de Bollenbeck ya citado, de acuerdo con el cual los abordajes de la figura de artista en la narrativa de Storm no constituyen novelas cortas de artista en sentido estricto, sino relatos “in denen Bürger einen künstlerischen Beruf haben” (Bollenbeck, 1991: 156). La vinculación que el efecto desfetichizador de la narración establece entre los planos estético y ético, sin embargo, da lugar a un tratamiento de la praxis artística en el que la función social concreta de la figura de artista burgués debe hallar una justificación relativa a valores éticos. La imagen del artista no apto para el trato social que emerge de los comentarios de la pequeña sociedad clausura la perspectiva respecto de la persona de quien se hace objeto de la conversación; el relato de Arnold expone, no ya una imagen estática del artista, sino la historia de un desarrollo vital.

De esta manera, la oposición que el marco establece entre la figura de Arnold y el auditorio que compone el círculo social puede leerse también como la expresión de un modelo de narrador que debe cumplir también con la doble función de revelar el carácter social de las imágenes cosificadas, y restituir el rol activo del hombre en la historia. Prueba de ello resulta la advertencia de la anfitriona de la casa ante la sospecha de que detrás del relato se oculta una finalidad moral: “Doktor [...] ich merke schon, dahinter steckt wieder eine Geschichte, aber die *Contes moraux* sind aus der Mode gekommen” (Storm, 1987: 9). La referencia a los *Contes Moraux* de Marmontel (1763) como a una obra que ha pasado de moda refuerza la antítesis que componen el narrador y el auditorio. La respuesta de Arnold (“Sie wissen, wir Ärzte liegen oft im Streite mit dieser Göttin”; *ibíd.*) expresa no solo una distancia crítica de la impugnación social de las consideraciones estéticas vinculadas con la esfera de la ética, también la persistencia de un tipo de narración que se enfrenta a las demandas de un público condicionado por la inconstancia de la moda.

La narración del médico Arnold contrapone al modelo de artista genial típico de las novelas cortas de artista que menciona Bollenbeck, así como al modelo de artista y coleccionista romántico que en *Immensee* representa Reinhard, una nueva modalidad de modelo de artista en la concepción de Storm. Ya no se trata, como en las novelas cortas de artista de su período temprano, de configurar la imagen del artista en tanto *outsider*, condenado al aislamiento en función de la predisposición melancólica que lo inclina hacia un pasado superado históricamente, sino de ofrecer, tal como lo enuncia Laage, un modelo de artista que, en la medida en que reconoce sus límites, logra dominar su carácter y superar las tendencias sociales que lo conducen al aislamiento:

Deutlich unterscheidet sich der Maler Edde Brunken von den Künstlergestalten der Romantik. Brunken ist kein romantischer Träumer, der sich in unendliche Fernen verliert, sondern ein leidenschaftlicher Mensch, der sich der Schönheit dieser Erde zuwendet, seinen Blick in die Zukunft richtet und in einer ganz irdischen Auflage, in der Ausbildung junger Künstler, seine Erfüllung findet (Laage, 1987: 780).

La complejidad formal ya aludida de *Eine Malerarbeit* también se advierte en la descripción del marco social con que se abre el relato enmarcado, por cuanto se presenta como una instancia que establece una clara referencia al marco narrativo. El contexto social que abre la narración de Arnold, de esta manera, se encuentra al servicio de introducir una imagen condensada de la sociedad, ambiente en el cual tiene lugar el acontecimiento que anticipa la problemática a la que se ve sometido el artista:

Wir saßen eines Abends, eine bunte Gesellschaft von Künstlern, jungen Juristen und Regierungsbeamten in einem Kaffeehause, und wie gewöhnlich bildeten Politik und soziale Fragen das Thema des Gespräches. An meiner Seite saß der mir damals noch wenig bekannte kleine Maler, ihm gegenüber ein Regierungsassessor, ein junger Mann mit einer Brille und einem blonden Fuchskopf, den ich mitunter in dem gastfreien Hause meines Onkels gesehen hatte (Storm, 1987: 10).

Si el marco narrativo presenta una imagen de la sociedad que se reúne en un ámbito privado, el ambiente social que abre el relato enmarcado presenta, también una imagen de la sociedad, pero situada en el ámbito público (*Kaffeehause*). La complementación de los marcos narrativo y social da cuenta del modo en que la novela corta, considerada en sus diversos planos narrativos, presenta una gradación en torno a la centralidad de la vida social que, en función de los relatos, invierte el orden cronológico de los acontecimientos: la rememoración del individuo aislado (el narrador innominado y solitario que abre el marco narrativo) se dirige a un acontecimiento (la narración de Arnold) que ha tenido lugar en el

ámbito privado; la narración de Arnold, a su vez, también se remonta a acontecimientos que se desarrollan en el pasado (la historia del artista Edde Brunken), pero en el ámbito social. Así, la articulación de ambas instancias narrativas pareciera dar lugar a la rememoración, desde la situación inenarrable del individualismo extremo (pues nada se informa acerca del narrador del marco narrativo), de la vida social que tuvo lugar en el pasado, tal como se observa respecto de las cuestiones públicas y políticas a las que el médico Arnold alude en el relato enmarcado (“und wie gewöhnlich bildeten Politik und soziale Fragen das Thema des Gespráches”; Storm, 1987: 10).

La posición del narrador del relato enmarcado presenta otros rasgos. Arnold, el médico de cabecera, narra una historia en la que interviene de manera activa. La misma descripción que abre el relato ilustra la posición de centro mediador que ocupa en la tríada que completan, como polos antitéticos, el conocido artista Brunken y el joven asesor público. Distanciado tanto del carácter colérico del artista como del orgullo que caracteriza al joven funcionario público, en la figura de Arnold convergen la función desfetichizadora del narrador y la disposición ética que implica su profesión de médico. El hecho de que los acontecimientos lo lleven a entablar una amistad con el artista Brunken, y no con el joven asesor, alude al modo en que, en él, la tendencia estética se articula con la disposición ética, por cuanto su empatía se dirige a la figura del artista derrotado en el duelo, a la inminente víctima de un orden social que se rige por las apariencias.

### **3.2 El artista como monstruo**

La antítesis que componen el artista Brunken y el burócrata altanero (“Dieser schien auf die eifrigen Verhandlungen der andern nur wie auf eine Art Komödie herabzusehen, die ihn in einem müßigen Augenblicke unterhalten durfte”; *ibíd.*), como sucede con la figura de Arnold, conforma una alegoría de la posición social del arte en la sociedad alemana del *Gründerzeit*. La caracterización paroxística, propia de la forma novela corta, establece una vinculación entre el efecto desfetichizador del arte y la conformación de “tipos” literarios que dan lugar a la particularidad (*Besonderheit*) como categoría que circunscribe el espacio de acción de la obra de arte. La particularidad de la obra de arte, por medio de la cual se

supera la antítesis entre lo singular concreto, y lo abstracto universal, realiza la función desfetichizadora.

Así como la función desfetichizadora desarticula la imagen cosificada y revela las reales condiciones humanas de las relaciones sociales, la particularidad a la que da lugar la configuración de tipos no supone la reproducción de la vida inmediata de la vida cotidiana, sino su superación, en la medida en que la totalidad intensiva a la que da lugar solo se sostiene desde su lógica interna. Solo en este “espacio” autónomo que la obra de arte conforma resulta posible el análisis crítico que la obra promueve respecto de la realidad social, así como el reconocimiento de la posible perspectiva utópica de *Eine Malerarbeit*. Las declaraciones con que el narrador presenta al artista en sociedad se corresponden con esta caracterización. Si las afirmaciones referidas a la contradicción inherente de Edde Brunken, esto es, la coexistencia de un cuerpo contrahecho que limita su vocación estética y un temperamento colérico que lo impulsa a trasgredir las limitaciones (“Es war so recht ein Stückchen der erbarmungslosen Mutter Natur, ein solches Temperament auf dieses Körperchen zu pflöpfen”; Storm, 1987: 10), anuncian las discordancias que obstaculizan su desarrollo como artista y como ciudadano, también dan cuenta de la facultad por medio de la cual resulta posible la superación de las limitaciones a las que lo somete su condición: “Aber er besass jenen hülfreichen Freund, den Humor, mit dem er schliesslich Alles überwand” (ibíd.).

En este contexto, la anécdota acerca de la represión que las autoridades policiales ejercen sobre los artesanos resulta sintomática. El episodio ilustra, a través de la modalidad de la caracterización paroxística, los tipos que representan Brunken y el joven funcionario, frente a la realidad social. La estigmatización de los artesanos como individuos sospechosos, que el asesor justifica, no supera el plano de la apariencia, y, en ese sentido, justifica un orden social en el que la distinción se funda en el renombre y el prestigio (“Aber, soviel ich weiß, Herr Brunken’ – und er sprach den Namen, als fässe er ihn mit einer Zange an – ‘sind die Kunstmaler diesem Zwange nicht unterworfen’”; Storm, 1987: 11). La reacción de Brunken, por el contrario, da cuenta de una posición que, desde una perspectiva subjetiva y abstracta, rechaza el orden social. La defensa de los oprimidos que esgrime el artista no se funda en la distinción que sugiere el funcionario, sino en el desarrollo concreto que lo convirtió en un artista, y que lo vincula a los *outsiders*: “Wenn Sie damit mein Interesse

zur Sache bezeichnen wollen’, erwiderte er und seine Stimme wurde scharf, ‘so bin ich in der Lage, Ihnen mitzuteilen, daß ich ein ganzes Jahr als Stubenmalergeselle gewandert bin’’ (ibíd.). Las referencias a la exaltación con que pintor, de acuerdo con el relato del doctor, apela a la dignidad humana herida establece, por su parte, la distancia crítica que el narrador mantiene respecto del héroe de su relato (“Was half es ihm, daß er die Wahrheit sprach!”; ibíd.). El duelo al que la discusión da lugar radicaliza la oposición que componen, pero también expone el carácter tragicómico de la situación, en la medida en que el entredicho acerca de la dignidad humana culmina en un duelo. La resolución del conflicto con que se abre el relato enmarcado, así, alude a una concepción de la vida social que ya se había anticipado en relación con la articulación del marco y el relato enmarcado: los temas referidos a la política y a las cuestiones sociales conducen a una confrontación radical de los individuos, y en ese sentido, deben ser superadas. La posibilidad de que, trasplantado al círculo familiar de Arnold, la impaciente predisposición al trabajo que caracteriza al artista pueda reducirse a parámetros saludables, es considerada por el médico como condición del restablecimiento de la salud de Edde Brunken, siempre a una distancia respecto del carácter fetichizado de la vida social. La anécdota de la derrota del duelo da lugar al núcleo propiamente narrativo que representa la necesaria renuncia que debe experimentar el artista, a fin de alcanzar su realización personal y social. Este proceso se encuentra estructurado en dos partes definidas, dentro de cada una de las cuales los motivos, las condiciones y efectos que originan las obras de arte, cobra una relevancia sintomática.

La primera de las dos partes en las que se divide la historia de la formación de Brunken como representante del modelo de artista burgués postulado por Storm se ancla en su inclinación por la sobrina de Arnold, Gertrud, y todavía en la figura del joven funcionario, con lo cual se sugiere que Brunken, en cuanto artista, aún no ha logrado establecer una distancia entre la obra de arte a la que se ve impulsado a producir y el interés personal que condiciona la obra proyectada. La obra en la que Brunken trabaja en casa de los familiares de Arnold avala esta lectura. La misma predisposición anímica del artista que describe el narrador (“[...] sein Atem ging keuchend aus der Brust hervor, wie es in Aufregung oder Anstrengung bei ihm zu geschehen pflegte”; Storm, 1987: 12) connota la turbación de la subjetividad conformadora. El propio artista tematiza la falta de equilibrio que impulsa la búsqueda a la que se entrega su trabajo artístico:

Es ist gar keine Kunst [...] Keine Spur von Kunst, Arnold, eitel nichtswürdige Abschrift der Natur. Das kleine borstige Ungeheuer dort im Spiegel ist in seiner Art ebenso vollkommen, wie die Göttliche ohne Arme neben ihm. Mein Gehirn vermag weder hier noch dort etwas hinzuzutun (Storm, 1987: 13).

La indignamente vanidosa reproducción de la naturaleza que, desde el punto de vista del artista, representa el cuadro, sugiere la búsqueda de una representación artística que exceda los condicionamientos superficiales predominantes de la sociedad. La comparación y evaluación de la imagen de la Venus de Milo que el espejo le devuelve de sí mismo, constituye el punto de partida de una búsqueda orientada a superar los contrastes superficiales y a alcanzar una armonía que la realidad le niega. El hecho de que el cuadro represente, en un contexto que emula los jardines franceses, junto a la figura de la Venus, una imagen idealizada del propio artista,<sup>40</sup> deja entrever el extravío del que el propio Brunken es consciente: “Nur eine Studie zur Selbsterkenntnis” (ibíd.). Del mismo modo, la pareja representada en el trasfondo del cuadro, que se aleja tanto de la Venus de Milo como del artista que la contempla, expresan el modo en que la dedicación exclusivamente artística aleja al artista de la realidad.

La disonancia que el artista percibe en el ámbito social y en su obra se intensifica en su relación con Gertrud. El paseo por el bosque y la montaña se presenta como el espacio en el que las discordancias se agudizan. El hecho de que Brunken conozca la historia del monstruo y la rosa blanca (die Geschichte von dem Ungeheuer und der weißen Rose)<sup>41</sup> que los niños desean escuchar y que Gertrud la ignore da cuenta del contraste que conforman el artista y la modelo. La narración hace presente una materialidad sensible a partir de la cual la relación con la realidad concreta se torna conflictiva; tanto la pregunta de Gertrud (“Wie sah denn das Ungeheuer aus?”) como la respuesta de Brunken (“Ich weiß nicht; meine Mutter, die mir die Geschichte erzählte, hat es mir nie beschreiben wollen. Aber sahen Sie denn nie ein Ungeheuer, Fräulein Gertrud?”; Storm, 1987: 18) expresan la tensión que la misma narración establece con el entorno inmediato. En efecto, el cuento maravilloso que

---

<sup>40</sup> “Es war eine sonnige Parkpartie in altfranzösischem Gartenstil; auf dem freien Platze im Vordergrund erhob sich aus einem blühenden Rosengebüsch die Statue der Venus; ihr zu Füßen, zu ihr emporschauend, stand in zierlicher Rokokokleidung die Gestalt eines verkrüppelten Mannes, in der ich, unerachtet der struppige Vollbart hier rasiert und das Haar des unbedeckten Hauptes mit Puder bestreut war, sogleich den Maler selbst erkannte” (Storm, 1987: 13).

<sup>41</sup> “Ich [...] bin mit dieser Geschichte aufgewachsen, und da ich bekanntlich das normale Maß nicht zu erreichen vermochte, so bin ich niemals über sie hinausgekommen; derothalben glaube ich, sie gründlicher verstehen gelernt zu haben, als ihr anderen großen Menschenkinder” (ibíd.:17).

Brunken intenta narrarles a los niños en presencia de Gertrud activa relaciones entre el ámbito estético y el espacio social hasta entonces desapercibidas. La progresión narrativa de la historia del monstruo, bajo cuya apariencia se oculta el príncipe maldito, y la princesa sacrificada por su padre, despierta en Gertrud<sup>42</sup> y en los niños<sup>43</sup> la percepción de las relaciones que el relato establece con la realidad inmediata. La tensión que la narración revela mantiene con la realidad, sin embargo, revela uno de los planos de la desfeticización que promueve el arte: aquel que se refiere a la conciencia de los factores subjetivos que motivan a los individuos. La conciencia a la que accede el artista, en este marco, da cuenta de una discordancia que, lejos de fundarse en la realidad concreta, se refuerza por el mismo planteo: “Arnold [...] es ist ein schwer Exempel; meine Seele und meine Kunst verlangen nach der Schönheit, aber die langfingerige Affenhand des Buckligen darf sie nicht berühren” (ibíd.: 21). La desarticulación que su discurso produce en su individualidad, que considera, por un lado, su arte y su alma, y por otro, “los largos dedos de la pata de mono”, acentúa la disonancia que el artista intenta superar. La narración activa no solo la conciencia de Gertrud acerca de la inclinación de Brunken por ella, sino también la comprensión, por parte del artista, de representar el papel del monstruo, a través de la recepción de la historia que él mismo había comenzado a narrar (“die Kleine da hat mir das Ende meiner Ungeheuergeschichte erzählt”; Storm, 1987: 21). La huida furtiva que emprende Gertrud del círculo de influencia del monstruo que representa Brunken traslada la acción del cuento maravilloso a la misma realidad. El punto de viraje que la narración del cuento maravilloso introduce en la novela corta, y con la que finaliza la primera de las dos partes en que se divide el relato de formación del artista, precipita el curso de los acontecimientos: la unión de Gertrud con el funcionario y la distancia que el artista adoptará respecto del estrecho contexto social.

---

<sup>42</sup> ““O Gott”, rief sie, ohne von ihrem kindlichen Gebaren abzulassen, ‘er liebt mich; o, es ist ganz gewiß, daß er mich liebt!’ [...] Der Bucklige! [...]” (Storm. 1987: 20).

<sup>43</sup> “Die Kinder sahen alle auf Gertrud; denn, wie sie mir später vorplauderten, hatten sie gemeint, daß die Prinzessin mit jedem Zuge ihrer jungen Freundin ähnlicher würde” (ibíd.: 19).



### 3.3 La postulación un *ethos* propio: la superación del sacrificio

#### 3.3.1 La construcción de la patria

La continuidad que establece la segunda parte del relato enmarcado se realiza a través del salto de cuatro años que transcurre hasta el reencuentro del narrador con el artista. El tercer núcleo narrativo que se inicia tras los cuatro años manifiesta diferencias sustanciales respecto de los dos previos: la anécdota con la que se presenta al artista se ubica en el espacio público del café; el episodio del desengaño amoroso con Gertrud se localiza en el contexto íntimo de Arnold; en esta última parte, es el narrador el que se acerca al ambiente que ha forjado el artista Brunken. Por otra parte, la carga simbólica de los espacios se intensifica si se los considera como espacios de conflicto o de reconciliación, en la medida en que la estética de Storm, alimentada por la predisposición sentimental hacia un orden natural, supone una unidad armónica entre los espacios, los acontecimientos y los personajes. Mientras la desmesura de la sociedad (que conduce a Brunken al duelo con el funcionario) y la de la naturaleza salvaje (el paseo por el bosque en el que el artista cobra conciencia de su carácter monstruoso) se pueden considerar como espacios conflictivos; el jardín en el que Arnold lo encuentra luego de los cuatro años le presenta una imagen del artista diversa:

Er stand in der vollen Mittagssonne und beschattete die Augen mit der Hand; das mächtige Haupt war noch wie einst mit dem braunen struppigen Vollbart geziert; aber als wir die Tür des Gartengitters öffneten, sah ich, daß er frisch und kräftig ausschaute, wie ich ihn nie gekannt (Storm, 1987: 23).

El jardín constituye uno de los espacios simbólicos centrales dentro de la narrativa de Storm.<sup>44</sup> En tanto espacio natural adecuado por y para el hombre, el jardín se presenta como un espacio natural e íntimo que ofrece una protección de las amenazas externas que suponen la inconmensurabilidad de la naturaleza salvaje y la de la sociedad moderna. El entorno familiar del que Brunken se ha rodeado (su hermana Martha, su sobrina Marie y su “hijo adoptivo” Paul Werner) encuentra en el jardín un centro simbólico que alude a la pequeña patria. De esta manera, el jardín como espacio de reconciliación insinúa una

---

<sup>44</sup> “Unter dem Begriff ‘Raum’ werden [...] nicht nur Häuser, Strassen und Wohngegenden gezählt, sondern auch Landschaften mit ihren entsprechenden Naturerscheinungen” (Reiter, 2004: 112).

realización social, pues la constitución de una familia propia también sugiere un vínculo social que el artista ha logrado establecer con la comunidad. El hecho de que el camino que conduce al narrador Arnold hasta Brunken comience con indicaciones que le ofrece el posadero de la casa de huéspedes en la que se aloja, y que luego sea el “hijo adoptivo” de Brunken quien lo lleve hasta el jardín en el que lo encontrará, expresan el reconocimiento social que Brunken ha alcanzado. Esta nueva posición social del artista supone una superación de la predisposición subjetiva inicial, tal como se deja ver en el breve diálogo que mantiene con el posadero: “Ich machte große Augen. – Pflegesohn, Herr Wirt? – Ich spreche von dem Maler Brunken’ – Ohne Zweifel, mein Herr; erwiderte dieser, der Herr Professor sind mir wohl bekannt; sie haben zu Anfang ihres hiesigen Aufenthalts ein Vierteljahr in meinem Hotel zu Mittag gespeist.” (Storm, 1987: 22). Mientras la pregunta de Arnold expresa la sorpresa de que el artista tenga un hijo adoptivo, la respuesta del posadero corrige la designación con que el narrador alude a Brunken, al señalar que habla del profesor Brunken. Como vimos en ocasión del análisis del modelo de artista burgués que propone Keller,<sup>45</sup> la designación de Brunken como profesor extiende la condición de artista de Brunken a partir de una predisposición pedagógica, con lo que alude tanto a la superación del ensimismamiento del artista, como a la vinculación social activa que define su praxis artística. Del mismo modo, las declaraciones de su hijo adoptivo, que lo conduce definitivamente hasta Brunken, aluden al tiempo que el artista le ha dedicado a su propia formación: “Aus seinen Äußerungen mußte ich entnehmen, daß er dort seine eigentliche Heimat finde; denn er war auch jetzt nach einem dreijährigen Besuch der Akademie dahin zurückgekehrt” (ibíd.: 23). De esta manera, la realización personal y social de Edde Brunken como artista se realiza a través de la renuncia de los impulsos subjetivos, y supone la superación de una concepción según la cual el artista representa una figura problemática.

---

<sup>45</sup> “Das Ideal des Künstler-Bürgers manifestierte sich in der Folge in Gestalt des Gelehrten, der als Repräsentant dieses Begriffes in der Literatur des Realismus mehr und mehr zum Vorschein kam [...] Gelehrte, Professoren, Schullerer – sie sind die literarischen Figurationen des ‘verbürgerlichten’ Künstler – mideals dieser Literaturepoche” (Anton, 1998: 154).

### 3.3.2 La herencia como mutilación, el arte como realización

El salto temporal que divide la narración y abre su último tramo, también posee una significación para la forma de la novela corta. El vacío que representan los cuatro años que transcurren desde la huida de Brunken es el espacio que habrá de cubrirse con la introducción de un nuevo relato enmarcado, en el que el propio artista revela lo que, debido a la distancia entre el artista y el narrador, se mantiene hasta aquí oculto: el proceso que lo condujo a su nueva patria.

La mirada retrospectiva que se realiza en el relato del artista da cuenta del proceso por medio del cual Brunken se despoja de su exacerbado subjetivismo. Asimismo, la narración de su autosuperación se presenta como una alternativa del cuento maravilloso que le revela su condición de monstruo; la referencia a la fábula de Heinrich Campe sugiere que la formación ética concreta a la que se inclina no se encuentra de manera tan patente en el cuento maravilloso, que representa un mundo que difiere por completo del real y cotidiano:

Kennst du die Fabel aus Campes Kinderbibliothek: Es war einmal ein dicker fetter Mops? [...] Ich habe auch den Mond angebellt, oder, unbildlich gesprochen, ich habe mit dem Herrgott gescholten, daß er mich so ungeschickt nach seinem Ebenbild erschaffen. – Es war damals ein toller Lebensdrang in mir, und dazu dies Gemengsel von Gliedmaßen, vor dem die Mädels sich grauein, wie vor einer Kreuzspinne; Verehrtester, das ist keine Bagatelle! (Storm, 1987: 26).

La redención del monstruo no se realiza en el marco de un mundo encantado, sino a través de un trabajo sobre la propia naturaleza, sobre el reconocimiento del potencial que se oculta en las limitaciones. El hecho de que la salvación de Brunken se encuentre condicionada por el compromiso que adopta con la formación del pequeño Paul, quien intentó suicidarse momentos antes en el mismo aljibe en el que Brunken buscó su fin luego de provocar la huida de Gertrud, manifiesta cómo la mirada de Brunken, antes dirigida al cielo y al Creador de manera recriminatoria, se dirige a la realidad que lo rodea.<sup>46</sup> Solo así Brunken es capaz de advertir que el sentimiento de encontrarse mutilado lo une con el pequeño Paul, quien, forzado por su padre, ve obstruido el impulso que lo lleva a convertirse en artista. La herencia paterna del pequeño Paul (“der Sohn eines wohlhabenden Bauern”) es la que mutila una potencialidad que, a los ojos de su padre, hace de él un monstruo. La disputa que

<sup>46</sup> “– Was hatte denn mich an jenes Wässerchen hinaus gelockt? Die solide Desperation des armen Jungen versetzte mich in die tiefste Beschämung. So viel stand fest, ich mußte ihn kennenlernen; vielleicht daß ich ihm helfen konnte” (ibíd.: 29).

Brunken mantiene con el padre de Paul, así, conforma una nueva antítesis a la que debe enfrentarse, pero la reiteración del conflicto no produce una radicalización de los extremos como en su período anterior, sino una superación. Si desde la perspectiva del campesino Paul no tiene por qué dedicarse al arte en la misma medida en que su sana composición corpórea lo distingue de la apariencia de que presenta el artista Brunken, y en que el trabajo con el arte no supone la ganancia que el trabajo con el campo asegura, la postura de Brunken expresa una audacia inaudita. La estrategia de mostrarle el dinero que gana con su obra desarticula el argumento del campesino, sin llevar el conflicto al extremo que, en realidad, supone: “Hierauf folgte eine lange Auseinandersetzung zwischen uns; der Alte meinte, der Junge sei für den Acker da, und ich meinte, der Acker sei für den Jungen da [...]” (Storm, 1987: 32) El triunfo de Brunken lo inclina a la reconciliación concreta en el marco de la vida social.<sup>47</sup> La condición de padre adoptivo del pequeño Paul es aprobada por el propio campesino, a quien, por otra parte, reconcilia con el maestro de la comunidad. De esta manera, la realización de Brunken como artista implica la participación activa en la reconciliación social: “Und wirklich, die Versöhnung der beiden langjährigen Nachbarn war denn noch die Krone meines Werkes” (ibíd.:35).

La realización social como condición de la realización artística se desarrolla en la novela corta a partir del segundo cuadro, que cierra el relato enmarcado. Como en los conflictos que enfrenta a lo largo de la narración, en relación con el cuento maravilloso y la fábula, también respecto del segundo cuadro se advierte una lógica en la que repetición y variación confluyen. Arnold advierte tanto la semejanza como la variación:

Es war fast dasselbe, wie jene bittere Karikatur seines eigenen Lebens, an der ich ihn einst so eifrig hatte arbeiten sehen; derselbe sonnige Park und im Vordergrund, aus dem blühenden Rosengebüsch emporsteigend, die Statue der Venus; nur die Stellung der Figuren war eine andere (Storm, 1987: 38).

Efectivamente, Arnold logra reconocer no solo el cambio de disposición en el cuadro; la pareja que, embargada por un inofensivo olvido del mundo (“in harmloser Weltvergessenheit”), ahora se encuentra a los pies de la diosa Venus, no representa ya al objeto de su deseo, Gertrud y a su contrincante, el asesor, sino a su propia sobrina, acompañada de su hijo adoptivo. La posición del artista, que también ha variado, ya no lo

---

<sup>47</sup> “In der Novelle ‘Eine Malerarbeit’ hat Storm Hoffmanns Prinzip, ‘das Märchen in die Gegenwart, in das wirkliche Leben zu versetzen’, kosequent befolgt” (cf. Schuster, 1970: 212s.).

encuentra a los pies de la mutilada diosa pagana, sino en un segundo plano, atento en la contemplación que a sus ojos se ofrece. La afirmación del Arnold, quien reconoce en la obra la madurez del artista (“Da ist Friede”), es contrarrestada por el impulso utópico que recorre la novela corta en su totalidad, y que traza los límites indispensables al arte, a fin de que se torne posible: “Still, Arnold! Du siehst, ich habe noch immer meine Träume. Möge das Leben einst deutlicher reden als das Bild!” (Storm, 1987: 39).

#### **4. *Pole Poppenspäler*: La cultura burguesa como modelo de sociedad**

##### **4.1 La configuración del justo medio**

*Pole Poppenspäler* (1874), junto con *Immensee* y *Der Schimmelreiter*, es una de las narraciones más leídas y editadas de Theodor Storm (cf. Scherer, 2008: 51). Cada una de ellas parece ofrecer una condensación de los motivos conductores que atraviesan los distintos períodos de la producción de Storm: el matrimonio como núcleo de la vida social, la oposición entre la pequeña patria y el gran mundo, la posibilidad de vincular la obra en la que el individuo busca su realización con la vida social en la que se enmarca, así como la consideración, en términos más amplios, acerca de la relación entre el realismo, en tanto predisposición que orienta la interioridad hacia la adecuación con el mundo exterior, y las diversas manifestaciones del idealismo subjetivista.

La posición intermedia que ocupa *Pole Poppenspäler* puede considerarse como expresión de la búsqueda de un equilibrio entre los extremos que representan *Immensee* y *Der Schimmelreiter*. La novela corta de resignación que Storm configura en *Immensee* tematiza la incompatibilidad del arte y la vida social; la resignación con que Reinhard abandona la patria chica en proceso de disolución, y con ella a Elizabeth, lo convierte en un apátrida. La posibilidad de una vida plena de sentido supone el desarrollo de una interioridad que carece de incidencia social. En la antesala del *Gründerzeit*, la utopía de Reinhard alude más a una melancólica expresión idealista que a la representación de una alternativa concreta. En las antípodas del desarrollo narrativo de Storm, *Der Schimmelreiter* es la contracara de *Immensee*. Si en esta la elección entre obra o vida presupone la renuncia a uno de los elementos, en la figura de Hauke Haien se presenta la posibilidad de optar por la obra y la vida. La voluntad de poder, que redundaba en una incapacidad para la renuncia, es el impulso

que, al mismo tiempo, alimenta la realización de los propios ideales, y se establece como condición de la tragedia familiar.<sup>48</sup> A fuerza de imponer su propia concepción a una comunidad que se le resiste, Hauke piensa en la posteridad como un modo de trascender su propia existencia individual, no en términos de una ética comunitaria (cf. Bollenbeck, 1991: 333).

Las diferencias se extienden al plano formal de las narraciones. En la figura de Hauke Haien se expresan un desarrollo y condensación históricos que en *Immensee* se muestra de un modo germinal. El desarrollo histórico que hace de Erich, el antagonista del poeta expatriado Reinhard, un eslabón más en la cadena de producción que lo vincula a la tradición,<sup>49</sup> se concentra en la figura singular de Hauke. Esta distinción sugiere la posibilidad de un marco narrativo más amplio del que presupone la novela corta; así como *Der Schimmelreiter* configura el destino fantasmagórico que alcanza el individuo en su intento por trascender sus propios límites, también el despliegue narrativo sugiere la superación de la forma novela corta, y una inclinación hacia la novela (cf. Theisohn, 2008: 104ss.).<sup>50</sup>

En este sentido, en *Pole Poppenspüler* se percibe el intento por configurar el equilibrio entre vida social y praxis artística que se evoca como utopía en *Eine Malerarbeit* y que caracteriza al Realismo Poético. Si los extremos que componen Reinhard y Hauke Haien dan cuenta, respectivamente, del individuo condenado al tránsito, y de una individualidad que, en procura de su autoafirmación, impone sus ideales ante una comunidad que se le resiste, el modelo de artista burgués que encarna Paul Paulsen representa al individuo que,

---

<sup>48</sup> “Das Verhältnis der Ordnungsmächte Werk und Familie erweist sich hier als zwiespältig. Beide sind aufeinander angewiesen. Elke, die reiche Erbin macht durch Heirat Hauke zum Deichgrafen und verhilft ihm so zur Erfüllung der ihm bestimmten Aufgabe. Aber die Ehegemeinschaft leidet unter dem Werk, die Gatten haben keine Zeit füreinander [...] Bruch im Werk, Bruch in der Ehe [...]” (Lockemann, 1957: 180s.).

<sup>49</sup> “Das ist die Spritfabrik [...] ich habe sie erst vor zwei Jahren angelegt. Die Wirtschaftsgebäude hat mein Vater selig neu aufsetzen lassen; das Wohnhaus ist schon von meinem Großvater gebaut worden. So kommt man immer ein bißchen weiter” (Storm, 1987: 316).

<sup>50</sup> Así, Bollenbeck sostiene que el desarrollo del personaje de *Der Schimmelreiter* excede el método configurador de las novelas cortas precedentes de Storm: “So ist Hauke Haien zugleich eine historische und eine moderne Gestalt. Er steht im Mittelpunkt der Novelle –so sehr, dass seine Geschichte [...] sich beinahe romanhaft als Entwicklungsgeschichte entfaltet” (Bollenbeck, 1991: 332). Acerca del modo en que la ampliación formal repercute en las temáticas que ocupan al último Storm, Vedda sostiene: “Al configurar en términos de tragedia la ardua pugna entre la avasalladora razón instrumental del héroe y una naturaleza irracional que se resiste a ser sometida, Storm se revela como un conocedor temprano y sutil de la dialéctica de la ilustración” (Vedda, 2007: 23).

vinculado a su patria por la responsabilidad social, logra desarrollar una vida social activa plena de sentido. El sentido de responsabilidad social que lo caracteriza lo lleva, no solo a adecuarse a su entorno, sino también a contribuir a la superación de los conflictos sociales de la comunidad. De este modo, en *Pole Poppenspäler* se manifiestan los parámetros que delinearían la imagen ideal de una cultura burguesa que se ve a sí misma amenazada por el desarrollo histórico.

#### **4.2 La renovación del período artístico del Realismo Poético: la cultura burguesa y la redención de la cultura popular**

La posición de *Pole poppenspäler* entre los modelos extremos que configura en sus períodos temprano y tardío, sin embargo, no supone que su etapa intermedia responde a un modelo de sentido unívoco; en el período que va de 1867 a 1880 la narrativa de Storm constituye un campo de fuerzas en el que, a pesar de su propia especificidad literaria, el carácter lírico de su producción inicial coexiste con aquellos aspectos que apuntan a las novelas cortas de acción (*Handlungsnovelle*) que definen al viejo Storm. De hecho, la idealización de los valores que estructura la imagen ideal del matrimonio en el marco de la pequeña comunidad burguesa que presentan novelas cortas tan afines entre sí como *Viola Tricolor* o *Pole Poppenspäler* (ambas de 1874) se produce en paralelo con narraciones en las que la crítica social se constituye como garante de la validez estética de la representación literaria. Este nuevo estilo emergente alcanza una expresión plena en *Draußen im Heidedorf* (1972), novela corta en la que se reconoce a “un Storm totalmente nuevo”, según la expresión de Heyse (*apud.* Vedda, 2007: 14). La impugnación de la comunidad como marco en el cual el individuo es condenado a la condición de figura marginal, hace de *Draußen im Heidedorff* una modalidad de novela corta en la que los aspectos propios del relato adquieren una relevancia hasta entonces inédita en Storm. Este interés por la narrativa de carácter policial expresa el paulatino desengaño respecto del desarrollo social burgués que Storm experimenta, en gran medida, a causa de su trabajo como juez en Heiligenstadt desde 1856. Storm advierte que la burguesía ya no representa la clase emancipadora, sino el factor hegemónico de una sociedad que requiere de la exclusión para mantener un orden social. El contacto con el mundo de los excluidos amplía una perspectiva que hasta entonces Storm no había considerado en relación con el arte; pues si

el artista había sido configurado como un *outsider* en sus narraciones anteriores, ahora esa imagen se intensifica, al punto de vincular al artista con la figura del criminal.

El episodio del rescate del encarcelamiento de Tandler, que Scherer localiza en Heiligenstadt (cf. Scherer, 2008: 60) ofrece un testimonio acerca de esta tendencia, que se hace presente en una narración conciliadora como *Pole Poppenspüler*. La estigmatización a la que son sometidos los artistas itinerantes en la ciudad los convierte en sospechosos ante una sociedad que se rige por las apariencias. Nuevamente, como en ocasión del vínculo que une a Paul con el narrador anónimo, un orden preestablecido conduce al encuentro de los destinados a rescatar la comunidad. La melancólica disposición en la que se sume Paul en su estadía en la ciudad<sup>51</sup> es contrarrestada por la reaparición de Lisei, quien afuera, en la calle y a las puertas de la prisión, implora por su padre. Las razones que aduce para explicar la detención de su padre dan cuenta tanto de las circunstancias como de las condiciones en que viven Lisei y su padre: “Aus dem Tischkasten sollt dem Wirt ein Beutel mit Geld gestohlen sein, und mein unschuldigs Vaterl war doch allein in der Stube dort gewesen! Ach, wir haben kei Heimat, kei Freund, kei Ehr; es kennt uns niemand nit!” (Storm, 1987: 202). La condición del artista itinerante como *outsider*, con que se inicia el relato de Paulsen, se intensifica a lo largo de la narración hasta alcanzar, en el relato de Lisei, el perfil de sospechoso constante, apto para ser imputado como criminal ante cualquier crimen irresuelto.<sup>52</sup> La intervención de Paul en la liberación de Tandler no solo redime a los titiriteros; también Paul es rescatado, gracias a la responsabilidad y capacidad de compromiso que demuestra, del ensimismamiento melancólico. El reencuentro de Lisei y Paul genera la posibilidad de refundar la comunidad, una vez que el gran mundo se les presenta como una amenaza.

La convivencia de predisposiciones orientadas a la crítica social y a la reconciliación comunitaria que se advierte en este período justifica el análisis de Georg Bollenbeck, quien destaca que la línea narrativa orientada a la representación de la crisis social representada

---

<sup>51</sup> “Ich war ans Fenster getreten. Meine Gedanken gingen in die Heimat; nicht zu lieben Menschen, die hatte ich dort nicht mehr, das Abschiednehmen hatte ich jetzt gründlich gelernt. Meiner Mutter war mir noch vergönnt gewesen selbst die Augen zuzudrücken; vor einigen Wochen hatte ich nun auch den Vater verloren, und bei dem damals noch so langwierigen Reisen hatte ich ihn nicht einmal zu seiner Ruhestatt begleiten können” (Storm, 1987: 198).

<sup>52</sup> “Ihr habt recht gehabt, Paulsen [...], für diesmal ist's kein Spitzbube gewesen; den Richtigen haben sie soeben eingebracht; Euer Alter wird noch heut entlassen werden” (ibíd.: 206).



por *Draußen im Heidedorf* no supone un abandono de los motivos que estimulan los cuadros sentimentales de su producción temprana:

Aber schon die folgende Novelle wirkt heiter-versöhnlich. Mit ihr weicht er wieder in seine Lieblingszeit, ins späte 18. Jahrhundert, von dessen befriedeter Bürgerlichkeit er seine Jugend noch verschönt glaubt [...] Mit diesen Novellen weicht er offensichtlich in die Wunschbilder seiner Jugend aus. Ihre Welten geraten zu idyllisch, und die Verhältnisse zwischen den Menschen erscheinen allzu niedlich. Hier schreibt offensichtlich del alte Storm, nicht der neue (Bollenbeck, 1991: 307).

La prevalencia de la acción narrativa que Storm comienza a desarrollar en sus *Handlungsnovellen* se produce en concordancia con la configuración de novelas cortas estructuradas a partir de la postulación de valores comunitarios. *Pole Poppenspüler* se presenta como un modelo de narración en el que los elementos perturbadores son subsumidos a un orden social burgués anclado en la patria chica: la función del arte, el impulso subjetivo dominado por la fantasía romántica, el carácter itinerante del artista popular son elementos que la novela corta relativiza en el marco del *totum* social burgués. En estrecha relación con los motivos propios de la novela corta de formación (es decir, el recorrido por medio del cual Paul Paulsen supera su inicial fascinación por el mundo romántico de los artistas populares itinerantes, hasta alcanzar una concepción del arte que supone un compromiso activo con la comunidad), la novela corta tematiza la transición desde una concepción artística vinculada a la fantasía romántica, a un realismo vinculado a la praxis burguesa. Pero de un Realismo Poético que adquiere su entidad solo en la configuración literaria. La trasposición de los valores éticos en los que se funda la narrativa de Storm al plano biográfico debe considerarse como un desplazamiento de aquellos elementos que componen el ámbito autónomo de la producción estética al plano de la vida de los autores. Tal es el caso del ensayo de Lukács dedicado a Storm, “Bürgerlichkeit und l’art pour l’art”, en el cual intenta zanjar el hiato entre la predisposición estética y el estilo de vida burgués a partir de una imagen idealizada de los autores del Realismo Poético. Así, sostiene acerca de la figura de Storm:

Niemals war etwas problematisch in diesem Leben. Die grössten Schmerzen überfielen es und wollten es zertrümmern, aber immer gab es etwas Festes, das ihnen widerstand. Storm war nicht problematisch, und so konnte das Schicksal nur von aussen an ihn herantreten: war es ein Menschenschicksal, so konnte es bezwungen werden, war es aber mehr als das, so musste man Halt machen davor und es vorbeiziehen lassen, das Haupt resigniert gebeugt, mit einer gewährenden, gefassten Gebärde (Lukács, 1911: 130).

La caracterización apromblemática que Lukács elabora de la figura del poeta y escritor Storm expresa más la adjudicación del ideal burgués sobre el que descansa su narrativa, que la justa apreciación de una evolución artística cargada de momentos críticos, de perspectivas sociales defraudadas, y de un creciente desencanto respecto del desarrollo histórico alemán. Más acertado sería advertir cómo en la figura de Paul Paulsen, en la que convergen la disciplina de la vida activa y la sensibilidad estética, se puede reconocer la incommovible entereza de ánimo que Lukács le atribuye a Storm. En efecto, el carácter externo del destino que amenaza la integridad de la vida burguesa, en concordancia con la capacidad de renuncia que Lukács reconoce en Storm, se corresponde con *Pole Poppenspähler*; tal como sostiene Winfried Freund:

Storms Jugenderzählung ist eines der eher seltenen Beispiele einer glücklich endenden Novelle. Strukturell wird dies vor allem durch eine Erzählführung geleistet, die wirkungsvoll das novellistische Strukturmerkmal des Wendepunkts nutzt. Immer wieder drohen negative Ereignisse wie die mutwillige Beschädigung der Kasperlfigur, der scheinbar endgültige Abschied von Lisei, die Beschuldigung Tendlers, der Tod der Eltern, das misslungene Comeback des Puppenspielers sowie Missgunst und Aggressionen der Geschichte eine ungünstige Wendung zu geben. Immer wieder indes setzt sich das Positive am Ende durch (Freund, 2003: 44).

La solidez de la vida burguesa así configurada logra superar las discontinuidades que el plano de la apariencia presenta como rupturas definitivas. Con ello se declara una concepción de los valores comunitarios, y burgueses, capaces de absorber la alteridad, siempre y cuando (como se advierte en la cita de Lukács) guarde un núcleo humano. Así se advierte en ocasión del motivo que desencadena la narración de Paul Paulsen: la mención del apodo con que se lo designa despierta un impulso colérico que inmediatamente es relativizado: “‘Lass, lass’ sagte er besinnend; ‘es bedeutet ja eigentlich das Beste, was das Leben mir gegeben hat. – Ich will es dir erzählen [...]’” (Storm, 1987: 166). Solo en el marco de una concepción semejante resulta posible configurar la continuidad entre la cultura popular y la cultura burguesa que, en *Pole Poppenspähler*, implica la capacidad de contención de una burguesía modélica, en la que se concatenan generaciones y etapas históricas.

### 4.3. Un nuevo marco del recuerdo: el arte como programa pedagógico

#### 4.3.1 La evocación del último narrador de la cultura burguesa

La complejidad formal que distingue a *Pole Poppenspäler* tanto de sus anteriores novelas cortas de artista, como de sus narraciones posteriores<sup>53</sup> evidencia una evolución en lo que respecta a las posibilidades de representación. Si el narrador del marco de *Immensee* se presenta como una mera instancia narrativa que acompaña la interioridad de Reinhard, sin intervenir en los acontecimientos, y el narrador de *Eine Malerarbeit*, si bien justifica su presencia en la medida en que es el garante de la narración enmarcada, tampoco incide en el relato; el narrador de *Pole Poppenspäler* sugiere una perspectiva que intenta intensificar y sintetizar aquellas dos variables. Por un lado, el carácter innominado del narrador promueve la empatía a la que apunta el acompañamiento del narrador en *Immensee*; por otro, su presencia en el primer relato enmarcado le otorga una entidad que en *Eine Malerarbeit* solo se sugería a través de referencias pronominales. La identidad innominada de un narrador que a su vez interviene en la narración promueve la identificación del lector implícito, y guarda una relación con las condiciones de producción de la novela corta.

Elaborada a partir de una solicitud de Julius Lohmeyer, editor de la revista *Deutsche Jugend* (cf. Scherer, 2008: 48), la narración, destinada a un público juvenil, despierta en Storm una reflexión acerca de la figura del destinatario. En su carta a Georg Scherer del 8 de febrero de 1874, Storm sostiene:

Ich habe [...] selbstverständlich den Stoff, ohne Rücksicht, ob die Geschichte von Alten oder Jungen gelesen werden soll, lediglich seiner eigenen Natur gemäss behandelt. Das Gegenteil wäre ja ganz unkünstlerisch. [...] Wenn man für die Jugend schreibt, soll man nicht für die Jugend schreiben; es kommt lediglich darauf an, einen Stoff zu treffen, der auch, seiner Natur gemäß behandelt, sich doch in der Darstellung für die Jugend eignet.

La renuencia de Storm a conformar una narración que limite el plano de la recepción a un público juvenil, a parcelar la finalidad pedagógica de la narración, también expresa el ideal de contención y superación que recorre *Pole Poppenspäler*. El episodio en que Lisei, a instancias de la familia de Paul, lee la revista *Kinderfreunde* resulta significativo. La

<sup>53</sup> “Im Vergleich zur Rahmentchnik in *Immensee* ist die Konstruktion erheblich komplizierter und wird erst überboten durch die dreifache Verschachtelung im *Schimmelreiter*” (Scherer, 2008: 63).

publicación, editada por Christian Felix Weise (1726-1804) entre 1775 y 1782, se encontraba al servicio de la difusión de los valores ilustrados y filantrópicos sobre los que debería fundarse la sociedad burguesa. El hecho de que el episodio exponga el modo en que la formación de Lisei, por recomendación de la madre de Paul, alterna la lectura y las actividades prácticas (referidas al hogar), sugiere la posición relativa que, de acuerdo con la concepción de Storm, adquieren las narraciones infantiles.<sup>54</sup> Las narraciones dirigidas a un público infantil, tal como se observa en la propia novela corta, deben dar lugar al tratamiento de problemas de la vida práctica social. En *Pole Poppenspüler*, Storm intenta representar el íntegro proceso por medio del cual el mundo infantil (como el de la fantasía romántica) debe ser superado y subsumido en la vida social. Por otro lado, la relación que Storm reconoce entre la naturaleza de la materia literaria, la configuración artística de la narración y el plano de recepción, no restringe su campo de acción a un tipo de lector puntual, en la medida en que apunta a cada lector (“Wenn man für die Jugend schreibt, soll man nicht für die Jugend schreiben”). La función del narrador innominado, que consiste en introducir la historia de Paul Paulsen al lector refuerza la mediación entre el ámbito de la narración (el segundo relato enmarcado) y la realidad extraliteraria.

Sin embargo, la figura del narrador innominado, en la que convergen diversas voces de la narración (sobre todo la de Paul Paulsen, pero también la de Lisei, como se verá más adelante), así como las etapas históricas que el relato abarca, también representa un relativo punto final. La imposibilidad de recomponer el contexto social del marco, vacío que suscita la identificación con el presente histórico de la novela corta (1874) alude a la ausencia de un marco comunitario en el que se realiza el acto de narrar. La evocación de la tradicional vida comunitaria indica el fin de un recorrido, desde el cual, el individuo aislado impugna la imagen de un presente que debe reponer el lector:

Paulsen besaß mannigfache Kenntnisse und war dabei nicht nur von anerkannter Tüchtigkeit in seinem eignen Handwerk, sondern er hatte auch eine Einsicht in die künftige Entwicklung der Gewerke überhaupt, so daß bei manchem, was jetzt als neue Wahrheit verkündigt wird, mir plötzlich einfällt: das hat dein alter Paulsen ja schon vor vierzig Jahren gesagt [...] In den Gesprächen, die wir dabei führten, oder vielmehr, welche

<sup>54</sup> “Nicht nur am andern Vormittage, sondern auch an den folgenden Tagen kam das Lisei; denn sie hatte nicht abgelaßen, bis ihr gestattet worden, auch selbst an ihrem neuen Mäntelchen zu nähen. Zwar war's wohl mehr nur eine Scheinarbeit, die meine Mutter in ihre kleinen Hände legte; aber sie meinte doch, das Kind müßte recht ordentlich angehalten sein. Ein paarmal setzte ich mich daneben und las aus einem Bande von Weißens »Kinderfreunde« vor, den mein Vater einmal auf einer Auktion für mich gekauft hatte, zum Entzücken Liseis, der solche Unterhaltungsbücher noch unbekannt waren. ‘Das is g'schickt!’ oder ‘Ei du, was geit's für Sachan auf der Welt!’” (Storm, 1987: 193).

mein älterer Freund dabei mit mir führte, lernte ich Dinge kennen und auf Dinge meine Gedanken richten, von denen, so wichtig sie im Leben sind, ich später selbst in meinen Primaner-Schulbüchern keine Spur gefunden habe (Storm, 1987: 164s.).

La versatilidad de los conocimientos que el narrador del marco le atribuye a Paul Paulsen se encuentra condicionada por el vínculo que el artesano mantiene con la vida comunitaria, fundamento del desarrollo individual. En Paul Paulsen, la destreza en el oficio de la artesanía se corresponde con una comprensión panorámica del desarrollo histórico de la producción social, por medio de la cual todo elemento particular se justifica en función de la totalidad social a la que responde y por la que alcanza su perdurabilidad. De acuerdo con esta concepción de la responsabilidad social se materializa la crítica del desarrollo histórico desde la mirada del narrador anónimo: la proclamación de las nuevas verdades referidas a la producción social es presentada, o como mera repetición de verdades ya enunciadas cuarenta años antes, o como la declamación de postulados anacrónicos, en la medida en que, al no emerger de la vida comunitaria, no logran superar el plano de las apariencias: del mismo modo, la vinculación de los conocimientos de Paul con la vida práctica resaltan por contraste el carácter dogmático e idealista de la educación formal.

En este marco del recuerdo, el último representante de una burguesía idealizada invoca la figura del narrador de la comunidad; así la narración introduce un modelo de narrador que difiere de la perspectiva aislada, propia de la privatización de la vida social, que encarna el narrador anónimo. El recuerdo individual de una vida comunitaria pretérita no puede sino realizarse a través de la mediación de otra figura individual, el modelo a través del cual se corporeiza la comunidad.

#### **4.3.2 Narración y comunidad**

La focalización de la figura de Paul Paulsen como narrador de la comunidad actualiza un modelo ideal de formación según el cual el estilo de vida burgués se transmite de generación en generación. El hecho de que esta imagen sea invocada por un narrador aislado coloca en perspectiva un desarrollo histórico que conduce al punto final del que parte el relato: el *Gründerzeit*. En este contexto se enmarca el primer marco narrativo, a partir del cual la novela corta se constituye como una respuesta simbólica a las transformaciones sociales a las que da lugar la Fundación del Imperio. La acción simbólica

que representa el primer relato enmarcado, entonces, se encuentra estrechamente vinculada con una de las variables fundamentales de la estética del Realismo Poético: se trata de una configuración que no se limita a reflejar condiciones históricas concretas; más bien, la representación del horizonte de expectativas supone una respuesta crítica, conforme a un ideario estético, a la realidad:

In *Pole Poppenspüler* bestätigt das schöne Ende die pädagogische Ausrichtung der Erzählens. Die Mitteilung einer ‘Erfahrung, die von Mund zu Mund geht’, durch einen ‘Mann, der dem Hörer Rat weiss’, erteilt einem jungen Zuhörer Lebensgeshilfe [...] Dabei handelt es sich hier um ein dezidiert männliches Erzählprogramm, das die (durchaus milde) Autorität der Vaterwelt bestätigt (Scherer, 2008: 63).

El programa pedagógico masculino al que se refiere Scherer apunta a rescatar el núcleo humano que la narración identifica con un estilo de vida burgués y comunitario. De acuerdo a esta imagen, el modo en que la comunidad burguesa forma a las jóvenes generaciones requiere de una afinidad preestablecida. Solo a partir de este orden subyacente la dinámica comunitaria puede realizarse sin caer en una concepción de clase ideológicamente unilateral y excluyente; así, el narrador anónimo recuerda la incidencia que la comunidad ejerce sobre su formación: “Auf die Bitte meines Vaters, der für alles, was er mich unternehmen sah, eine gewisse Gründlichkeit forderte, verstand er sich dazu, mir die für meine kleinen Arbeiten erforderlichen Handgriffe beizubringen” (Storm, 1987: 164). La descentralización de la figura paterna anuncia una modalidad de vida social que recorre toda la narración, y que, de manera complementaria a los conocimientos prácticos socializados, destaca el carácter pedagógico del mismo acto de narrar.

Las referencias de la cita de Scherer al ensayo de Walter Benjamin *Der Erzähler* (1936) evidencian el modo en que la novela corta se hace eco de una demanda social que alcanzaría amplias repercusiones a inicios del siglo XX (como ya observamos en torno al ensayo de Lukács sobre Storm). Alexander Honold (2014) ha interpretado el ensayo de Benjamin como el intento por rastrear, en los autores de la segunda mitad del siglo XIX, la prehistoria de la crisis del acto narrativo que se corresponde al debate en torno a la crisis de la novela de la segunda década del siglo XX. Las tentativas de Benjamin, en esta línea, “buscan en la prosa literaria de estos autores las formas y las condiciones de cultura narrativa cotidiana, primaria y literaria; por ejemplo, el vínculo con una región, un dialecto, con el mundo experiencial de lo artesanal” (Honold, 2014: 795). En este marco teórico, se

torna comprensible la aplicación de los criterios tradicionales de la narración que enunció Benjamin por parte de Scherer, en el análisis de una novela corta de artista como *Pole Poppenspäler*, en la que la idealización de la comunidad preindustrial forja una imagen de la cultura burguesa que solo alcanza su expresión en la representación simbólica. La adecuación que la novela corta manifiesta, de acuerdo a Scherer, con la transmisión oral de la experiencia y la presencia comunitaria que conlleva la presencia del consejo (*Rat*) como elemento central de la narración, propuestas por Benjamin, podrían extenderse a otros aspectos de *Pole Poppenspäler*. La descripción del modelo ideal de narrador que surge de los tipos fundamentales que el ensayo presenta también encuentra en *Pole Poppenspäler* un antecedente. En Paul Paulsen se conjugan las dos caracterizaciones de narrador que se proponen en el ensayo de Benjamin. A diferencia de *Immensee*, el héroe que abandona temporariamente su comunidad para realizar su viaje de estudios no extravía su camino hacia la patria; a través del compromiso social, Paul (“[...] auch deputierter Bürger unserer Stadt”; Storm, 1897: 164) logra salvaguardar su comunidad a partir de un retorno que no supone la suspensión de la historia, sino la refundación de una comunidad amenazada por los cambios históricos. El doble movimiento que representa el retorno del individuo a su comunidad, y la participación activa en su reconfiguración le permite vincular los acontecimientos que narra con el presente de la narración (como se observa en la respuesta que le ofrece a Tendler cuando este le pregunta por la posada Schneider: “‘Ihr seid grad davor’, sagte ich und wies auf das alte Haus mit der viereckig geschorenen Linde, das, wie du weißt, noch jetzt hier gegenüber liegt”; ibíd.: 167). Del mismo modo, relaciona el espacio vital que representa la comunidad con la proyección histórica (como el mismo Paul declara: “In diesem Haus und Garten bin ich aufgewachsen, meine braven Eltern wohnten hier, und hoffentlich wird einst mein Sohn hier wohnen!”; ibíd.: 166s.), y la experiencia personal con el decurso de la comunidad.

#### **4.4. Una perspectiva histórica del Realismo Poético**

También en lo que respecta a la función del arte el narrador anónimo representa el punto final de un recorrido histórico que abarca generaciones. Winfried Freund (2003) ha destacado el modo en que la narración articula tres generaciones: la representada por el

titiritero Joseph Tendler, su mujer, y los padres de Paul; la intermedia, compuesta sobre todo por Paul y Lisei; y la joven generación, encarnada por el narrador, en su función de narratario del relato de Paul. Pero el recorrido histórico que supone la interrelación de las generaciones posee, en la narración, un punto de partida específico en la figura histórica del artista popular Geißelbrecht (1762-1826), quien en la novela corta es presentado como el padre de la mujer de Joseph Tendler. El juego de sustituciones hereditarias a partir del cual los eslabones se vinculan indica la heterogeneidad que subyace a la comunidad: Joseph Tendler hereda de su suegro, por medio de su matrimonio, los materiales y la condición de titiritero; su hija, Lisei, alcanza la estabilidad burguesa a través de su unión con Paul, mientras que el narrador anónimo (quien sustituye a Joseph, el hijo de Paul y Lisei)<sup>55</sup>, como oyente de la historia de Paul, recibe las enseñanzas de la narración, que narra desde su aislamiento.

En términos de la historia de la literatura alemana, el proceso por medio del cual se realiza la transición hereditaria es el que conduce del romanticismo, de una impronta netamente sentimental y autorreferencial, a un realismo en cuyo marco el individuo alcanza una realización social. Así se expresa en la misma narración respecto de las ocupaciones de cada uno de los representantes de cada generación: si Joseph Tendler, en tanto artista (*Künstler*), ostenta las características típicas del héroe problemático, en la figura de Paul Paulsen se alude a una superación, por medio de la cual la predisposición estética se subsume a una orientación práctica que se expresa en su condición de tornero artesano (*Kunstdrechsler*), mientras que en el oficio de tornero (*Drechsler*) con que el mismo narrador innominado se define se ha borrado toda huella artística. La prevalencia de las actividades referidas a la vida práctica, sin embargo, no supone la anulación de la función social del arte, sino su transfiguración histórica: ya no se trata de un arte popular, alrededor del cual la comunidad se congrega, sino de una narración en la que se evoca aquel carácter popular; no en vano Paul refiere al narrador anónimo y al lector implícito la distancia que separa la representación viva del arte popular de la edición en libro: “Und nun spielte das Stück sich weiter, wie es in deinem Lesebuch gedruckt steht” (Storm, 1987: 174). Las

---

<sup>55</sup> “Sie hatten außer einem Sohne, der damals in der Fremde war, keine Kinder, und vielleicht war ich den beiden zum Teil deshalb so willkommen, zumal Frau Paulsen mir wiederholt versicherte, ich habe grad ein so lustigs Naserl wie ihr Joseph” (Storm, 1987: 165)



alusiones históricas que la narración ofrece<sup>56</sup> permiten relacionar la gradación referida a la condición de cada uno de los representantes con una periodización histórica y literaria alemana:

An repräsentativen Einzelfiguren dreier Generationen führt die Novelle romantischen Illusionszauber, restaurative Ernüchterung und realistische Lebensgestaltung vor. Storms *Pole Poppenspüler* bildet in einem sorgfältig gefügten personalen Spektrum die wichtigsten Stationen des bürgerlichen Bewusstseins im 19. Jahrhundert ab (Freund, 2003: 52).

Tal como en la figura de Paul Paulsen se articulan los distintos períodos que atraviesa la comunidad, su relato, como expresión del programa narrativo del Realismo Poético, expone la prehistoria literaria del Realismo Poético, que se presenta como justo medio entre los extremos que representan el encantamiento del período romántico<sup>57</sup> del mundo como el posterior desencantamiento de la Restauración.

#### 4.5. La superación del encantamiento del mundo: la ingenuidad del arte burgués

La superación de las ilusiones románticas a la que alude la narración de Paul Paulsen se basa en la experiencia personal del protagonista. La novedad que representa la llegada de los artistas populares estimula la imaginación del pequeño Paul (acostumbrado a la visita de músicos, domadores de animales salvajes y bailarines) de un modo tal que las impresiones que se forja se le figuran realidades tangibles. Ante los efectos de tal cristalización (Stendhal),<sup>58</sup> el mismo Paul cae presa de un estado de entusiasmo que altera los parámetros de la comunidad a la que pertenece; así, al día siguiente, al encontrarlos nuevamente y al notar que Tandler lo señala, el narrador afirma:

---

<sup>56</sup> “Ausgehend vom Jahr 1874 als Gegenwartsebene erinnert sich der Rahmen-Erzähler an seine Jugend-Episode vor vierzig Jahren: Paulsen erzählt folglich seine Kinder- und Sozialisationsgeschichte um 1834. Diese Geschichte spielt etwa im Jahr 1802, geht man mit dem Verweis auf den zurückliegenden Kosakenwinter nach den Freiheitskriegen von 1814 für das Treffen in Heiligenstadt aus (‘Es war um zwölf Jahre später’). Lisei (‘ein etwa neujähriges Mädchen’) und Paul sin also um 1792 geboren. Genauigkeit der Daten kommt es hier aber gar nicht an: Wichtiger ist vielmehr, dass Storm vor allem bewusst epochale Akzente über drei Generationen hinweg setzt, nämlich von der Jahrhundertwende über die Befriedungskriege zum Vormärz bis hin Gründung des Deutschen Reichs [...]” (Scherer, 2008: 60).

<sup>57</sup> “Mit seiner Kunst weist er [Storm, M.S.] zurück in die Zeit der Romantik, die das Puppenspiel im besonderen Maße ästhetisch reflektierte und ihm ein höheres literarisches Niveau zu geben versuchte. Bekannte romantische Dichter wie Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff und Ludwig Uhland schrieben Texte für das Figurentheater, in dem man die Möglichkeit sah, das Leben zu poetisieren” (Freund, 2003: 47).

Was er zu ihr sprach, habe ich nicht verstehen können; aber es mag wohl ungefähr gelautet haben: ‘Schau dir ihn an, Lisei! Kennst ihn noch, den Bubn von gestern? – Der arme Narr, da muß er nun gleich mit dem Ranzen in die Schule traben! – Was du für ein glückliches Diendl bist, die du allweg nur mit unserem Braunen landab, landauf zu fahren brauchst!’ (Storm, 1987: 168).

Bajo los efectos de tal idealización de la vida itinerante de los titiriteros, Paul deja de lado las responsabilidades cotidianas (la vida escolar), y le adjudica a la vida de los titiriteros el carácter maravilloso que reconoce en el arte de encantamiento que practican los artistas populares sobre el escenario. El contraste entre el carácter poético de la vida de los titiriteros y la vida cotidiana signada por la prosa de la vida burguesa perturba la percepción de Paul hasta tal punto, que este cree reconocer indicios del mundo maravilloso en la misma vida cotidiana. Así, al espiar por la ventana de la casa donde se hospedan los artistas, Paul distingue, en la oscuridad del cuarto, en Kasperl un algo indeterminado, “[...] etwas wie Gold oder Silber”.<sup>59</sup> Del mismo modo, sus encuentros con Lisei son interpretados en esta clave: “Als ich endlich umkehrte, sah ich ein rotes Kleidchen mir entgegenkommen; und wirklich, es war die kleine Puppenspielerin; trotz ihres verschossenen Anzugs schien sie mir von einem Märchenglanz umgeben” (Storm, 1987: 170). La representación de la obra de títeres no hace más que intensificar el encantamiento por medio del cual la vida cotidiana resulta menospreciada:

[...] es war ein unheimliches Leben in diesen kleinen Figuren, das gleichwohl meine Augen wie magnetisch auf sich zog [...] Da war unter den Dienern auf der Burg einer im gelben Nankinganzug, der hieß Kasperl. Wenn dieser Bursche nicht lebendig war, so war noch niemals etwas lebendig gewesen (ibíd.: 175).

Los elementos propios del cuento de hadas que se pueden reconocer en el proceso de enajenación de Paul, no obstante, no redundan en un rechazo de la estética romántica. Prueba de ello resultan las manifestaciones subconscientes en las que Kasperl se presenta. Las disculpas que le pide en el primer sueño pueden leerse como la manifestación subconsciente de la desatención que Paul demuestra en sus responsabilidades cotidianas. El diálogo que imagina mantiene con el muñeco tras bambalinas, por su parte, se centra en la

<sup>59</sup> “Auch in den vorhin undurchdringlich dunkeln Bodenraum konnte ich jetzt hineinsehen. Ganz deutlich erblickte ich in einem dämmerigen Winkel den Mann an einem Tische sitzen; in seiner Hand blinkte etwas wie Gold oder Silber” (Storm, 1987: 169).

paciencia que le reclama ante el deseo de Paul de manipularlo; por último, la acusación que le dirige Kasperl en el último sueño también es un indicador del profundo sentimiento de culpa que lo invade. En todos los casos, las manifestaciones de Kasperl indican la desmesura en que la fascinación por el mundo del arte lo sume.

Si en la percepción de Paul la realidad se ve alterada por la incidencia de la fantasía, la condición de artista de Tendler, su dedicación exclusiva al arte de las marionetas, también lo muestra como un personaje cuya lectura de la realidad se encuentra distorsionada. La concepción artística de Tendler le impide desenvolverse con solvencia en la vida práctica; su mismo nombre, Tendler, alude al carácter lúdico y superficial (*tändeln*: jugar) que lo define (cf. Freund, 2003: 47). Extraño ante una sociedad en permanente proceso de mercantilización, Tendler solo puede proyectar sus intervenciones en la vida práctica a través de la representación de un arte que tiende al anacronismo, pues la función social del arte de Tendler se detiene en este plano simbólico. La justificación de Tendler, ante el reclamo de su mujer por el carácter blasfemo de Fausto, refiere a esta concepción del arte: “Das Stück gibt doch allfort eine gute Cassa; und ich mein', es ist doch auch a Lehr und Beispiel für die vielen Gottlosen in der Welt!” (Storm, 1987: 186).

La correspondencia que el mundo artístico de los títeres establece entre Paul y Tendler, y por medio del cual se ilustra la transición generacional, se torna concreta a través de la presencia de Kasperl, el objeto simbólico que cohesiona las diversas etapas literarias que abarca la narración. Como dice Scherer:

Die ‘kleine Kunstfigur’ ist [...] in der Tat, wie Storm gegenüber Heyse betonte, der Falke dieser Novelle, denn sie ist die zentrale Allegorie einer vergangenen Poesie der Herzens (also der Jugend, der Romantik) in der gegenwärtigen Prosa der Verhältnisse (also der Erwachsenenwelt, des Realismus). Schliesslich verbindet sie ja auch die beiden Teile der Novelle, nämlich die ernüchternde Erwachsenengeschichte mit der idyllischen Kindergeschichte und den nur dort vorkommenden romantischen Motiven des Wunderbaren, die einmal mehr Storms Faszination für Kinderpaare zeigen. Damit verknüpft Storm nicht zuletzt poetologische Ansätze aus der Goethezeit über die Übergangsphase um 1830 (Biedermeier/Vormärz) hinweg mit der “heutigen” Novellen-Poetik nach Maßgabe seiner “Zurückgezogenen Vorrede” um” (Scherer, 2008: 62).

Las representaciones a las que asiste Paul, y en las que Kasperl representa un rol determinante, también cumplen una doble función: pues refieren a obras típicas de las compañías teatrales itinerantes de la primera mitad del siglo XIX, pero también a la reelaboración romántica de obras medievales. El hecho de que las obras representadas en el teatro de marionetas (“Pfalzgraf Siegfried und die heilige Genoveva, Puppenspiel mit

Gesang in vier Aufzügen” y “Doktor Fausts Höllenfahrt”) sirvan de base a las reconfiguraciones de Tieck (“Leben und Tod des heiligen Genoveva”) y de Goethe (*Faust*) dan cuenta del modo en que la modernidad del período de Goethe se construye a partir de una interpretación y reelaboración de materias medievales. En la figura Kasperl se condensan las connotaciones histórico-literarias de este proceso:

Im Feld der romantischen Kunstästhetik thematisiert der Automat die transzendierende Macht der Kunst und des Künstler, durch einen genialen, übermenschlichen Schöpfungsakt totes Material zu beleben, und erhebt damit den Künstler gleichsam auf die Stufe eines Halbgottes. Jedoch ist ebenso mit dem Thema von Schein und Sein der Kunst ihre negative Seite verbunden, d.h. die illusorische Wirkung des Automaten auf den naiven und unschuldigen Zuschauer. Die Gefahr des Realitäts- oder gar Lebensverlustes durch die kunstscheinhaftigkeit geht daher einher mit der Darstellung der poetisch-idealistischen Kunstwelt (Anton, 1998: 66).

En el marco de la novela corta, la carga simbólica que Kasperl adquiere en la narración es lo que permite confrontar la interacción de los personajes. Si, por un lado, la impaciencia de Paul (que lo lleva hasta la sala donde se representarán las obras de títeres con ocho horas de antelación) es lo que promueve la violencia que ejerce sobre Kasperl; por otro, la incapacidad de Tendler para repararlo expresa la unilateralidad de un comportamiento que, devenido exclusivamente en artístico, no logra reconfigurar sus propios materiales. El entrecruzamiento del voluntarismo de Paul y la actitud contemplativa de Tendler, de esta manera, expresa el encuentro histórico de dos tendencias contrapuestas: mientras en Paul se trata del inicio de un recorrido, en Tendler expresa un paulatino alejamiento de los fundamentos de su arte, lo cual le impide recomponer el muñeco:

[...] ich bin kein Mechanicus, den Titel hab ich nur so mit den Puppen übernommen [...] Aber mein Schwiegervater selig – Sie haben gewiß von ihm gehört –, das war halt einer, und mein Reserl hat noch allweg ihr kleins Gaudi, daß sie die Tochter vom berühmten Puppenspieler Geißelbrecht ist. Der hat auch die Mechanik in dem Kasperl da g'macht; ich hab ihm derzeit nur 's G'sichtl ausgeschnitten (Storm, 1987: 191).

El padre de Paul es la antítesis del titiritero Tendler. Su condición de mecánico, como Geißelbrecht, refuerza la oposición. La intervención del mecánico en la reparación del muñeco Kasperl recompone un equilibrio que el desarrollo histórico ha desmembrado. El padre de Paul expresa la certidumbre acerca de la necesidad de desarrollar las facultades humanas en función de las necesidades prácticas: “Ei nun, Herr Tendler [...] das ist ja auch schon eine Kunst” (ibíd.).

#### 4.6. La medida del mundo adulto como ideal del Realismo Poético

En la valoración de las costumbres y hábitos que subyacen a la dedicación artística de los titiriteros se hace evidente el carácter cotidiano sobre el que se construye el ideal burgués que atraviesa la novela corta:

Es sind reputierliche Leute, die Tendlers [...] der Schneiderwirt drüben hat ihnen auch heute ein ordentliches Stübchen eingeräumt; sie zahlen jeden Morgen ihre Zeche; nur, meinte der Alte, sei es leider blitzwenig, was sie draufgehen ließen. – Und das [...] gefällt mir besser als dem Herbergsvater; sie mögen an den Notpfennig denken, was sonst nicht die Art solcher Leute ist (Storm, 1987: 194).

En este reconocimiento se puede advertir que la antítesis que componen Tandler y el padre de Paul no constituye un hiato insalvable, ya que en las costumbres de los artistas populares se tornan evidentes cualidades que este intenta consolidar en su propio hijo, que resultan cruciales para el ideario estético del Realismo Burgués: la capacidad para distinguir y articular la lógica del mundo del arte de las responsabilidades de la vida cotidiana y la necesidad de un estilo de vida basado en la medida.

Ya la propia representación de los espacios alude al justo medio que se propone como campo de acción propio del ideal burgués. El hogar, como centro simbólico de la vida comunitaria, se encuentra rodeado, como la misma comunidad, por amenazas que provienen del mundo exterior: “Neben unserer Haustür stand damals eine kleine weiße Bank mit grünen Stäben in den Rück- und Seitenlehnen, von der man nach der einen Seite die lange Straße hinab bis an die Kirche, nach der andern aus der Stadt hinaus bis in die Felder sehen konnte” (ibíd.: 167). A la amenaza que representan las grandes ciudades, de este modo, se agrega aquella fuerza desestabilizadora de la vida comunitaria que representa el pensamiento religioso. Así como el hogar se encuentra a salvo entre la desmesura material del gran mundo y el carácter espiritual del mundo trascendente, también los personajes se encuentran condicionados por la posición que ocupan entre uno y otro. La flexibilidad pedagógica que demuestra la madre de Paul ante la formación de Lisei contrasta con la severa religiosidad que define a la madre de Lisei, así como la practicidad del mecánico Paulsen compensa la inaptitud de Tandler para reparar a Kasperl.

De acuerdo con las estructuras antitéticas que presenta la novela corta, la síntesis superadora solo puede alcanzarse bajo la influencia de Paul Paulsen, quien logra reunir los mundos, hasta entonces distantes, del modelo burgués práctico y del artista anclado en la vida popular de la comunidad. La refundación de la comunidad, que solo se torna posible sobre la base de la comunión de aquel germen humano y burgués preexistente, le otorga un carácter simbólico y prefigurador al episodio del accidente con Kasperl. Según Freund: “damit aber tritt er aus der Welt der reinen Poesie in das wirkliche Leben ein. Die Kunst ist nicht ästhetischer Selbstzweck, sondern Anstoß zu ethischer Besinnung und zu einer verantwortungsvollen Lebensführung” (Freund, 2003: 49). Esta lección es la que se reactiva cuando, doce años más tarde, Paul se responsabiliza por la desconocida que se encuentra ante la cárcel; a partir de esa disposición ética se produce el reencuentro con Lisei.

El matrimonio que conforman Paul y Lisei expresa la síntesis superadora de tendencias que se habían distanciado de su origen común comunitario. En su condición de *Kunstdrechsler*, Paul reúne la disposición práctica del trabajo y la sensibilidad de la producción creativa, ambas al servicio de la comunidad, tal como lo expresa el cargo de diputado de la ciudad que ocupa. También en el caso de Lisei se advierte el proceso por medio del cual abandona la condición de *outsider* y se establece en terreno burgués. Pero la felicidad a la que acceden con la refundación de la comunidad<sup>60</sup> supone la capacidad de renuncia ante las fuerzas que exceden el justo medio. Solo ante los destinos que, como se mencionó en referencia al ensayo de Lukács, no presentan un núcleo humano la intervención pedagógica del modelo burgués guarda su prudente distancia. La decisión de no asistir al intento de Tandler por refundar el teatro de marionetas revela un sentido del realismo del que carece el titiritero:

Es war aber damals in unserer Stadt nicht mehr die harmlose schaulustige Jugend aus meinen Kinderjahren; die Zeiten des Kosakenwinters lagen dazwischen, und namentlich war unter den Handwerkslehrlingen eine arge Zügellosigkeit eingerissen; die früheren Liebhaber unter den Honoratioren aber hatten ihre Gedanken jetzt auf andere Dinge. Dennoch wäre vielleicht alles gutgegangen, wenn nur der schwarze Schmidt und seine Jungen nicht gewesen wären (Storm, 1987: 213).

---

<sup>60</sup> “[...] Als das Jahr weiterrückte, fand Vater Joseph eine andere Beschäftigung; er nahm den Garten unter seine Obhut, er pflanzte und erntete, und am Sonntage wandelte er, sauber angetan, zwischen den Rabatten auf und ab, putzte an den Rosenbüschen oder band Nelken und Levkojen an feine selbstgeschnitzte Stäbchen. So lebten wir einig und zufrieden; mein Geschäft hob sich mehr und mehr. Über meine Heirat hatte unsere gute Stadt sich ein paar Wochen lebhaft ausgesprochen; da aber fast alle über die Unvernunft meiner Handlungsweise einig waren und dem Gespräche so die gedeihliche Nahrung des Widerspruches vorenthalten blieb, so hatte es sich bald selber ausgehungert” (Storm, 1987: 211).

La presencia de “Schmidt y sus muchachos” también muestra una impronta que excede la medida humana; en la caracterización paroxística que se hace ellos se alude a un proceso industrial que los aleja del carácter eminentemente humano de la producción artesanal sobre el que se basa la vida comunitaria. Si el medido estilo de vida del titiritero merece la aprobación del padre de Paul, aun ante las claras diferencias que lo separaban de Tandler, el modelo que representan los Schmidt carece por completo de matices positivos.<sup>61</sup> Representan el germen de la condición extraterritorial que la medida del Realismo Poético de Storm no puede configurar sino como el elemento que debe ser excluido. Si en el caso de la detención de Tandler, el reconocimiento de las virtudes burguesas lo hacen digno de la intervención de Paul, la caracterización de los Schmidt no apunta sino a delinear un límite en la representación. La estrecha vinculación que la narración de Paul establece entre las causas y las consecuencias del destino del modelo que corporeiza Schmidt refuerza la pertenencia de Paul a las relaciones comunitarias sobre las que se construye la novela corta.<sup>62</sup> La comunidad, así amenazada por factores internos (la melancolía en la que cae el artista popular Tandler, de la que no logra sustraerlo el trabajo con el jardín) y externos (el proceso de industrialización, representado por la presencia de los Schmidt) conforma el amplio escenario en el que se representa el carácter grotesco del intento por reestablecer un teatro popular.

Con la nueva representación del teatro de marionetas se narra la interrupción del plano utópico y el fin del arte popular. Así, la entrega de las marionetas a la subasta pública

---

<sup>61</sup> “Ich fragte Paulsen, wer das sei, denn ich hatte niemals von einem solchen Menschen in unserer Stadt gehört [...] ‘Das glaub ich wohl [...] der schwarze Schmidt ist schon vor Jahren im Armenhaus verstorben; damals aber war er Meister gleich mir; nicht ungeschickt, aber lüderlich in seiner Arbeit wie im Leben; der sparsame Verdienst des Tages wurde abends in Trunk und Kartenspiel vertan. Schon gegen meinen Vater hatte er einen Haß gehabt, nicht allein, weil dessen Kundschaft die seinige bei weitem überstieg, sondern schon aus der Jugend her, wo er dessen Nebenlehrling gewesen und wegen eines schlechten Streiches gegen ihn vom Meister fortgejagt worden war. Seit dem Sommer hatte er Gelegenheit gefunden, diese Abneigung in erhöhtem Maße auch auf mich auszudehnen; denn bei der damals hier neu errichteten Kattunfabrik war, trotz seiner eifrigen Bemühung um dieselbe, die Arbeit an den Maschinen allein mir übertragen worden, infolgedessen er und seine beiden Söhne, die bei dem Vater in Arbeit standen und diesen an wüstem Treiben womöglich überboten, schon nicht verfehlt hatten, mir ihren Verdruß durch allerlei Neckereien kundzugeben. Ich hatte indessen jetzt keine Gedanken an diese Menschen” (Storm, 1987: 213s).

<sup>62</sup> “An jene Vorgänge aber werde ich noch jetzt Jahr um Jahr durch den ältesten Sohn des schwarzen Schmidt erinnert. Er ist einer jener ewig wandernden Handwerksgesellen geworden, die, verlumpt und verkommen, ihr elendes Leben von den Geschenken fristen, die nach Zunftgebrauch auf ihre Ansprache die Handwerksmeister ihnen zu verabreichen haben. Auch an meinem Hause geht er nie vorbei.” (ibid.: 219)

manifiesta la manera en que, a cambio de dinero, los elementos que conformaban aquel teatro popular, comunitario se disgregan, desplazándose, en fragmentos, al ámbito privado. Con el entierro del titiritero Tendler, Storm configura la salida del escenario histórico de una concepción romántica del arte. El carácter prosaico de la nueva vida burguesa, orientado a una ganancia desprovista de valores éticos comunitarios, se expone como la contracara de una concepción del arte fundada sobre parámetros anacrónicos. Así se advierte en las exclamaciones de los miembros de la comunidad en el entierro de Tendler: “Hurra! Kasper is dod! Lott is dod. Die Kamedie ist zu End!” (Storm, 1987: 215). Las referencias religiosas referidas a la resurrección, que el pastor enuncia en el entierro de Tendler (y Kasperl), articulan su sentido trascendente (“Von der Erden bist du genommen! [...] Und zur Erde wieder sollst du werden! [...] Und von der Erden sollst du auferstehen!; ibíd.: 218) con una concepción del sentido histórico de acuerdo con el cual, tal como se deja ver en *Pole Poppenspähler*, el retorno no supone la repetición de lo una vez sido, sino la reconfiguración superadora del pasado. Tampoco los posteriores intentos de Storm referidos a la configuración de los destinos de la figura del artista propondrán un retorno al modelo de burgués aquí representado.

##### **5. Entre el realismo y el mito: *Ein stiller Musikant* y *Psyche***

Las novelas cortas *Ein stiller Musikant* y *Psyche*, publicadas en 1875, representan variaciones respecto del ideal comunitario que corporeiza *Pole Poppenspähler*. Si en esta última se da forma a una imagen que responde, en términos literarios, al parámetro ideológico del Realismo Poético de Storm, las narraciones inmediatamente posteriores en las que se ocupa de la figura del artista tienden a focalizar motivos puntuales de la posición, condición y producción sociales referidas a la praxis artística que dan lugar a la configuración de posibles alternativas literarias. En todo caso, la persistencia del trabajo con novelas cortas de artista refleja una preocupación vinculada al desarrollo histórico que excede la mirada retrospectiva desde la que el narrador de *Pole Poppenspähler* evalúa la tradición histórica y literaria que conduce a la consolidación del *Gründerzeit*. En carta a Pietsch, del 30 de abril de 1875, Storm declara: “In Westermanns Monatsheften wird nächstens ‘Ein stiller Musikant’ von mir erscheinen; der Rundschau schickte ich vorige Woche eine ‘Psyche’. Mir ist mitunter, als hätt ich erst jetzt erreicht, die Poesie zu



kommandieren”. La ironía con la que el mismo Storm se expresa respecto de su ocupación con la novela corta de artista en este período da cuenta de un interés más profundo. Así como el interés de Storm por los relatos de temática policial, que se inicia en su período intermedio y que predomina en su producción tardía, excede el tratamiento de cuestiones estrictamente genéricas, el trabajo intensivo con los destinos de las figuras de artista que conforman *Ein stiller Musikant* y *Psyche* expresan un interés reflexivo sobre las condiciones de producción artística en el contexto del *Gründerzeit*, así como una reacción ante la formación social en la que se manifiesta la modernidad en Alemania.

La alternativa crítica que ambas narraciones desarrollan respecto del ideal propuesto en *Pole Poppenspüler* se puede apreciar en las mismas precondiciones sociales de las que ambas narraciones parten. La ausencia de la figura materna en *Ein stiller Musikant*, así como la del padre en *Psyche*, expresa una modificación formal a partir de la cual ambas novelas cortas despliegan, a un mismo tiempo, la crítica del contexto histórico al que pertenecen, y la función compensatoria que cumplen. Si en *Pole Poppenspüler* la constelación de figuras maternas y paternas configura una red comunitaria que contiene el desarrollo formativo del artesano Paul Paulsen y de su discípulo, el narrador innominado, en las narraciones que nos ocupan, las ausencias que definen al núcleo social que simboliza el grupo familiar, libera al individuo del marco social, con lo cual la misma perspectiva de la narración se desplaza hacia un plano psicológico desde el que se ilumina la peculiar posición social del artista.

### **5.1. El marco del artista infantil: entre lo social y lo estético.**

El carácter singular que la figura del artista presenta en *Ein stiller Musikant* se percibe en el contexto social que subyace al marco narrativo. El inicio *in medias res* del relato, que surge como respuesta a una pregunta implícita (“Ja, der alte Musikmeister! – Christian Valentin hieß er”; Storm, 1987: 280), intenta, al mismo tiempo, responder al interrogante que corporeiza el artista Christian Valentin. A través de este recurso, el relato destaca la historia de Valentin de una corriente social más amplia, de tal manera que la rememoración de la figura del artista constituye un paréntesis, una interrupción singular en el curso vital del narrador: “Andere Gestalten drängten sich herbei, hinter denen allmählich die des stillen

Musikanten ganz verschwunden war” (ibíd.: 306). Así como en la conversación emerge y se diluye de manera ocasional, la misma figura de Christian Valentin se manifiesta en la ciudad, y en el relato del narrador, como un enigma que se mueve entre nieblas. Con el ingreso de Valentin al campo de interés del narrador, la novela corta sugiere la tradicional oposición que enfrenta la sólida vida social burguesa a la inestabilidad propia de la vida del artista: “Zuweilen in der Dämmerstunde, wenn ich vor meinem Ofenfeuer träume, wandelt auch seine hagere Gestalt [...] an mir vorüber” (ibíd., 280). La misma compasión que despierta en el narrador el paso solitario de la figura crepuscular de Valentin refuerza la antítesis, en la medida en que responde a una discrepancia entre estilos de vida enfrentados: el del individuo inmerso en la vida social y el del artista aislado.<sup>63</sup> El casual encuentro en la librería, que expresa el punto de contacto de los extremos que representan narrador y artista (“[...] wir waren beide Büchersammler, wenn auch jeder in seiner eigenen Art”; ibíd.), también sugiere dos modalidades contrapuestas respecto de la relación con el pasado. El narrador solo advertirá hacia el final de su relato, en ocasión del sencillo e infantil poema de Valentin, el modo en que se expresa la personalidad del artista: “Der ganze Valentin war darin” (ibíd., 305). Esto también se manifiesta en la conversación que mantienen sobre Hauff. La moderación con que el narrador pronuncia su gusto por el autor de la novela histórica *Lichtenstein* contrasta con la desmesurada admiración de Christian Valentin; en ella se advierten también las limitaciones que hacen de Valentin un personaje cargado de contradicciones: la sonrisa infantil que exhibe ante la apelación del narrador se corresponde, como expresión corporal, con la actitud infantil que lo lleva a leer la misma obra una y otra vez. El carácter infantil, así, no expresa lo que se manifiesta en el plano de la apariencia que presenta el viejo maestro de música. Del mismo modo, la entusiasta exigencia de colocar una estatua en honor a Hauff, da cuenta de un carácter para el cual la admiración desmesurada por las figuras que considera geniales supone una desvalorización de la propia personalidad: “Nun freilich, mein Geschmack mag wohl eben nicht der höchste sein” (ibíd.: 281). Si la preferencia por los libros antiguos en el narrador expresa una inclinación por el coleccionismo, en función de la cual la relación que mantiene con los

---

<sup>63</sup> “[...] und wenn er dann gleich all dem anderen Besuch, den ich schweigend und ungesehen hier empfangen, allmählich wieder meinem Blick entwindet, zurückwandelnd in den dichten Nebel, aus dem er kurz zuvor emporgetaucht ist, so zittert oft etwas in meinem Herzen, als müßte ich die Arme nach ihm ausstrecken, um ihn zu halten und ihm ein Wort der Liebe auf seinem einsamen Wege mitzugeben” (Storm, 1987: 280).

objetos contiene la distancia histórica que media entre el coleccionista y los objetos, la predisposición estética de Valentin delata una contradicción que le es inherente: “Sein Geschmack war keineswegs ein niedriger; aber wie er in der Musik bei seinem Haydn und seinem Mozart blieb, so waren es in der Poesie die klaren Frühlingslieder Uhlands oder auch wohl die friedhofstillen Dichtungen Höltys, die ich aufgeschlagen auf seinem Tische zu finden pflegte” (ibíd.). En la pluralidad de gustos, así como en la relación inmediata que establece con cada uno de los modelos que admira, más que un interés histórico por períodos artísticos del pasado, se manifiesta una pertenencia vital a estos períodos, que condiciona la hibridez que define su peculiar carácter epigonal. Las declaraciones de Valentin revelan, por otra parte, una percepción distorsionada de su propia posición social. La resignada complacencia con que acepta los bajos ingresos que percibe por el dictado de las clases de música que imparte entre las familias de funcionarios sin recursos (“[...] es ist schon recht für einen alten Junggesellen”; ibíd.), no se condice con el entusiasmo de la protesta por el modesto homenaje que representa, desde su perspectiva, el busto dedicado a Hauff.

Con el movimiento que conduce a la vivienda del artista, la novela corta ofrece un cuadro de la interioridad del artista, gracias al cual se anticipan aspectos que se desarrollarán en el relato enmarcado. Así, el tono romántico de los paisajes naturales de Karl Friedrich Lessing, así como el perfil de la imagen de su madre sobre el piano, conforman una constelación en la que convergen la nostalgia del hombre moderno por la naturaleza y la del niño por la madre perdida. Las imágenes de los cuadros representan una naturaleza perdida; la silueta del rostro, a la madre ausente. La incidencia que las ausencias ejercen sobre la personalidad de Valentin se hace presente en sus mismas expresiones: la alusión a la risa de la madre, que el artista consigna como índice de la vitalidad perdida, resulta significativa, en la medida en que el mismo narrador destaca la risa tímida e infantil que distingue a Christian Valentin; la presencia de las partituras que Valentin lee, pero no ejecuta, traslada la inadecuación que estructura su personalidad a su misma praxis artística.

El desbalance entre la imagen ideal que condiciona sus expectativas y la realización práctica es esbozada en el mismo discurso del artista, tal como se advierte en la distinción que establece entre las composiciones que utiliza en sus clases y aquellas que contempla: “[...] man muß so etwas haben bei dem steten Elementarunterricht; – es ist riesig, wie *ein*

Mensch das alles so hat schreiben können!” (ibíd.: 282). Bajo la impresión de representar una versión degradada de los modelos que reprimen su propia personalidad, Christian Valentin se confronta, de esta manera, con la genialidad de las figuras artísticas que admira, con la risa de la madre que añora, con un arte que no puede interpretar. La nota que el narrador encuentra colgada de la puerta del artista, con compases del *Ave Verum* de Mozart, cierra el marco narrativo con una carga simbólica que solo el relato enmarcado desarrolla. El componente religioso que introduce la mención del *Ave Verum*, y que el artista sobrelleva, como una cruz, en su nombre y en la cabeza que carga sobre sus hombros (ibíd.: 283), sugiere, como la transubstanciación a la que el himno refiere, la necesidad del sacrificio que da lugar a lo nuevo. La figura de artista que representa Christian Valentin, de esta manera, traduce la iconografía cristiana del sacrificio del hijo de Dios, de la Divinidad que se ha vuelto terrena, a un plano realista, en términos de un mandato social del que el mismo artista es relativamente consciente.

### 5.1.1 Entre la vocación y el mandato social: el silencio del artista malogrado

Las similitudes que *Ein stiller Musikant* guarda con la novela corta de Grillparzer *Der arme Spielmann* exceden la afinidad del título y los recursos formales a través de los cuales se estructuran ambas narraciones. También el tratamiento de la figura del artista, como sostiene Laage, expone una correlación:

Tatsächlich erzählen beide von Musikern, die an einer “Kopfschwäche” (Storm) bzw. an einem “langsamen Kopf” (Grillparzer) leiden und deren Väter auf diese Schwäche “ungeduldig” und “heftig” reagieren; beide Musiker suchen “mit Fleiss den Mangel an Talenten zu ersetzen” (Grillparzer); beide sind Sommerlinge, die sich aus der Welt zurückgezogen haben und mit einer bescheidenen Existenz zufrieden sind; beide haben auf die Liebe verzichtet und finden schliesslich in der Unterrichtung eines Kindes der ehemaligen Geliebten eine gewisse Erfüllung ihres Daseins (Laage, 1987: 877).

La lista de puntos convergentes podría ampliarse: el motivo de la risa como símbolo de la inadecuación en la figura de ambos artistas, el carácter innominado de los narradores del marco y la función de guías e intérpretes que adoptan en ambas narraciones, establecen una correspondencia perceptible. Más relevante, sin embargo, es destacar las diferencias que las distinguen. Si la figura del narrador en *Ein stiller Musikant* se asemeja al narrador, también innominado de *Der arme Spielmann*, la motivación que impulsa a uno y otro a descifrar el enigma da cuenta de un programa artístico diverso. Si el narrador de Grillparzer indaga en

la vida de Jakob a fin de configurar una obra futura, respecto de la cual la novela corta constituye una documentación realista, el narrador de Storm no se ve impulsado por motivos estéticos. El relato enmarcado constituye la clave del enigma que Christian Valentin representa para el modelo de burgués que personifica el narrador. Incapacitado para expresarse a través de su arte, el silencio del artista es compensado por la voz narrativa que adopta ante el narrador del marco, quien (a través de la distancia crítica que mantiene respecto de su “caso” Valentin) se posiciona como un moderado analista psicológico.

La acción “terapéutica” del narrador intenta sacar a la luz lo que hasta entonces se movía, a sus ojos, entre nieblas. En la medida en que la figura de Valentin constituye “un destino humano” (Lukács)<sup>64</sup> para la percepción de Storm, este puede ser afrontado. Así lo expresa el mismo artista, al descartar toda concepción trascendental del efecto de la música: “Das war nicht die Gewalt der Musik [...]; es war mein armer schwacher Kopf [...]” (ibíd.: 285). La sospecha del narrador (“[...] ich hörte ihn seufzen, als wenn er eine Trauer niederkämpfe”; ibíd.) anticipa una estructura profunda que emerge, de inmediato, en la misma narración: “Mein Vater” (ibíd.).

El relato de la relación que Valentin mantiene con el padre retrotrae la compleja antítesis entre arte y vida al ámbito familiar y privado del artista. La casa paterna es representada como el espacio en el que se origina su inclinación por la música, aun cuando por el mismo relato no se determine si se funda en el mandato social que emana de su padre (“Freilich [...] weshalb wäre ich denn sonst ein Musiker geworden!”; ibíd.: 285) o si constituye una verdadera vocación (“[...] es mag auch wohl mein wirklicher Beruf gewesen sein [...]”; ibíd.). La indeterminación entre vocación y mandato social se representa a través de la ambientación en el ámbito privado de la casa paterna, que así se expone como el espacio psicológico que media entre la estructura social y la esfera estética. De acuerdo con los condicionamientos psicológicos que la novela corta despliega, la antítesis que Christian Valentin conforma con su padre prefigura tanto la ineptitud del artista para adecuarse a la vida social activa, como el intento por compensar las limitaciones que reconoce en su padre, como su condición de profesor atestigua. La figura de autoridad que su padre representa muestra precisamente las cualidades que el mismo Valentin se niega a sí mismo:

---

<sup>64</sup> “[...]war es ein Menschenschicksal, so konnte es bezwungen werden, war es aber mehr als das, so musste man Halt machen davor und es vorbeiziehen lassen [...]” (Lukács, 1911: 130)

una posición social establecida como abogado, una fortaleza de voluntad que torna su carácter práctico y eficiente, pero impulsivo y una precisa capacidad para administrar el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio (que le permite desarrollar la música como un pasatiempo). Estas cualidades que hacen del padre un factor dominante acentúan la débil constitución mental que Valentin se achaca. La ausencia de la madre, así como del resto de la familia (puesto que sus hermanas han alcanzado una emancipación respecto de la casa paterna gracias al matrimonio), aísla a Valentin e intensifica el contraste. La música constituye, entonces, para el joven Christian, la posibilidad de establecer un contacto con el padre y, a través de él, con la sociedad. Por ello la antítesis no enfrenta el arte a la vida, sino a dos tipos de personalidad, históricamente condicionados: a la concepción idealista y epigonal de Valentin se le opone, bajo la figura de la autoridad paterna, una personalidad como la del padre, en la que se reconocen los aspectos propios de la burocratización de la vida, para quien el despliegue de las facultades subjetivas y la adecuación social solo requieren de la voluntad (“Siehst du [...]; wenn du nur willst!”; *ibíd.*: 287). Así lo dejan entrever, una vez más, las propias declaraciones del artista, en ocasión del descubrimiento del libro contable que su padre lleva de los días que comparte con su hijo.<sup>65</sup> La incapacidad de Valentin para comprender los libros contables de su padre, sin embargo, no lo convierte en el modelo de artista genial que, despojado de del carácter burgués, confronta con una vida cotidiana prosaica; si el padre puede distinguir entre los planos de la vida y del arte, en ambas instancias mantiene una rigurosidad que obstaculiza toda relación personal, humana. La negación de la figura paterna que se manifiesta en el hecho de que Valentin adopte como profesión de vida lo que para su padre constituía un pasatiempo sugiere la crítica velada: “Es wäre vielleicht besser von einem Anderen geschehen” (*ibíd.*: 285). El lamento de Valentin expresa la perspectiva según la cual la alternativa a lo existente solo persiste, como en el perfil de su madre que el narrador advierte sobre el piano, en la imagen de lo que pudo ser. La contraposición y complementación de la presencia fáctica del padre y de la presencia simbólica de la madre, da lugar, de esta manera, al carácter melancólico de una personalidad en la que el débil impulso utópico confluye con la autodegradación.

---

<sup>65</sup> “Noch eines muß ich sagen! Später, in seinem Nachlaß, fand ich ein Sparkassenbuch auf meinen Namen und über eine große Summe; die erste Post derselben war, wie das Datum auswies, an jenem unglücklich-glücklichen Tage von ihm belegt worden” (Storm, 1987: 289).

### 5.1.2 La sociedad como amenaza: la utopía del melancólico

“Wer weiß! Vielleicht kann noch ein junges Leben von diesen letzten Anstrengungen einer Greisin profitieren; denn’ – und er klopfte mit dem Finger gegen seine Stirn – ‘hier hab' ich alles wohl verwahrt’” (ibíd: 284). En el débil componente utópico que introduce el modalizador “quizás” en el discurso de Valentin se expresa su carácter melancólico. Por otra parte, la potencia que reconoce en sí mismo, al indicar que “todo” se encuentra contenido en su interior, anuncia tanto la posibilidad de auxiliar a las jóvenes generaciones como de desvelar las causas que de manera subconsciente operan en su discurso. Pues la desatención del mundo externo que subyace a la inhibición referida a la productividad social, así como la autoestima debilitada por la expectativa constante del castigo, dejan entrever que la crítica no se refiere exclusivamente a sí mismo. En el ensayo dedicado al análisis de la melancolía, Freud (1915) destaca la dinámica por la cual el discurso del melancólico contiene la crítica social: “Hört man die mannigfachen Selbstanklagen des Melancholikers geduldig an, so kann man sich endlich des Eindruckes nicht erwehren, daß die stärksten unter ihnen zur eigenen Person oft sehr wenig passen, aber mit geringfügigen Modifikationen einer anderen Person anzupassen sind, die der Kranke liebt, geliebt hat oder lieben sollte” (Freud, 1946b: 434). La tendencia a compensar las carencias que reconoce en su padre, así como la ausencia de la madre repercuten en la reproducción de una estructura psicológica desgarrada a lo largo de la novela corta. La bipartición que sufre el melancólico supone la contradicción interna en la que una parte del yo se contrapone a la otra, y, desde una perspectiva crítica, la hace su objeto; la conciencia moral (cf. Freud, 1946b: 435), así condicionada, es la que permite, a un tiempo, la recusación del yo denigrado y la protesta el ideal denigrado que representa: “[...] sie hörten nicht! Das lag an mir; am Mozart konnte es nicht liegen!” (Storm, 1987: 297). Como se advierte en la admiración que le despierta la obra de Hauff, en la consideración de los ingresos que recibe por su trabajo, en la comparación con su padre, en la improductividad que se expresa en la lectura silenciosa de las obras de los genios, el mismo narrador percibe cómo, bajo la influencia del alcohol, emerge la estructura profunda de un discurso que encarna la degradación de los modelos que intenta salvar.

En la antítesis que componen las figuras femeninas de Katerina y Ana se reproduce la búsqueda infructuosa con que Valentin se entrega a la música. Más allá de los dos modelos de artistas que encarnan, Katerina y Ana personifican también dos funciones del principio femenino que Valentin debe sustituir: la reposición de la figura materna y la proyección de la mujer amada. Pues, así como “Signora Katerina” es una versión degradada de la figura maternal que Valentin forja, en Ana se puede reconocer la proyección del plano utópico, pero irrealizable. Si la falta de talento complementa la relación artística entre Katerina y a Valentin, el carácter artificial, pretencioso aunque indisciplinado y protector que el mismo Valentin reconoce en Katerina repercute en su propia condición degradada, tal como se advierte en el tratamiento, propio de una mascota, que la “Signora” le dispensa. El carácter ingenuo de Ana, que se manifiesta en la distancia que mantiene respecto de su propia figura paterna, el librero, y en el don natural para el canto que Valentin le adjudica, se contrapone al de Katerina, como las promesas incumplidas de esta última con las expectativas de un matrimonio venturoso, y propio de un cuento de hadas, de la joven Ana.

La percepción del don natural de Ana para el canto, sugerida en su preferencia de canciones populares (“Gott weiß, woher ihre jungen Ohren das alles aufgefangen hatten!”; *ibíd.*: 292) guarda una estrecha relación con la imagen utópica que el melancólico Valentin identifica con la naturaleza. En esta identificación se advierte una vez más cómo el carácter melancólico que distingue a Christian Valentin halla una vía de escape de la sociedad en el ambiente natural, en el que cree encontrar un contexto adecuado a su condición. La descripción del jardín de la casa paterna, por oposición a la violencia que el padre ejerce sobre el artista, configura un espacio idílico en el que se anticipa el escape de la sala de concierto y de la sociedad en el final del relato. David Artiss señala las resonancias literarias que se dejan ver en la configuración de la naturaleza que se ofrece en la novela corta, así como la función que adopta en la narrativa de Storm:

The passage is almost pure *Taugenichts*, both in content and style [...] In Storm’s hieroglyphic language this recurring “set-piece” passage of *Stimmung* offers an interlude – a veering away from reality into a dream-state, a temporary rest in the flow of narration, often revealing the secret, youthful aspirations of a lead character, and pointing to a longing for the ideal, the invisible and (perhaps) unattainable (Artiss, 1978: 101)

Solo en la vinculación del arte con el ámbito natural percibe Valentin la posibilidad de realización utópica a la que tiende. Las imágenes utópicas que la narración ofrece evidencia



la debilidad constitutiva que las define; así, el cuadro familiar que le ofrecen Katerina, Ana y el perro (“[...] das war ein Publikum, wie ich es brauchen konnte”; *ibíd.*: 296) conforma un ámbito de intimidad acorde al carácter melancólico de Valentin. La misma figura de Ana, asimismo, que ejerce una influencia protectora en el artista ante la amenaza que representa la sociedad, le permite proyectar la imagen de una comunidad de iguales, en la cree, por fin, advertir una adecuación entre la realidad anímica del artista y el auditorio, entre el pensamiento y la ejecución, entre el individuo y la sociedad:

[...] aber die vielen Gesichter, die mich alle anstarrten, übten eine Art von Schrecken auf mich aus. Da zum Glück entdeckte ich auch Ännchens braune Augen, die groß und freudig zu mir; und im selben Augenblicke hatte das vielköpfige Ungeheuer sich in ein mir hold geneigtes Wesen umgewandelt [...] Ich glaube wirklich, ich habe damals gut gespielt; denn mich erfüllte nichts als die Schönheit des Werkes und der begeisterte Drang, die Freude des Verständnisses auch anderen mitzuteilen (*ibíd.*: 297).

Pero la homogeneidad de la comunidad solo anticipa la catástrofe que se anuncia en la alusión simbólica al organista que arriba a la ciudad. La presencia innominada del músico condiciona el retorno de lo reprimido, con lo que Valentin se retrotrae a la atmósfera traumática de la casa paterna. Así como bajo el dominio del padre el jardín abandonado de la casa le servía de guarida, la huida que emprende lo conduce a través de las calles de la ciudad, fuera de la sociedad, hasta la colina desde la cual le resulta posible acceder a una vista panorámica de la sociedad que lo repele. Desde esa perspectiva, Valentin logra descifrar el mandato social que condiciona su concepción del arte. Si en el *locus amoenus* que representa el jardín de la casa paterna Valentin reforzaba la opresión a la que se veía sometido, el diálogo simbólico que ahora mantiene con el arroyo (que en su alusión a los versos de Müller y a la música de Schubert refiere a una concepción romántica del arte), y la conversación que mantiene con Ana, suponen una despedida en más de un sentido: no solo se deja atrás la posibilidad de fundar con Ana una familia; el mandato paterno, así como la expectativa de realizar una comunidad alrededor de su concepción del arte también son desvelados en su mismo discurso como una exigencia social que resulta ajena a su interioridad: “[...] ich bin nicht krank geworden; das war eine von den Lügen, welche die Not oder die Scham uns auf die Lippen treibt. Ich hatte nur etwas übernommen, wozu mir Gott die Fähigkeit versagt hat” (*ibíd.*: 300).

El cuadro que se le presenta al narrador luego de la interrupción del relato da cuenta, a partir de un juego de repeticiones y variaciones, de la transformación que la misma

narración ha ejercido en Valentin. Así, el narrador refiere el modo en que Valentin, en sus clases, compensa y corrige las carencias que definían a su padre como profesor; del mismo modo, la nota que encuentra adherida a su puerta, con versos del poema “Nach der Krankheit”, de Matthias Claudius, ya no expresa una presión para el artista, sino una alusión a la recuperación de Maria y a la suya propia. También la relación que mantiene con Marie, la hija de Ana, enuncia el juego de repetición y variación en el que confluyen la renuncia y la superación. La sugerencia a partir de la cual (en una conversación animada por la medida del café y ya no por el alcohol) se compara a Marie con las violetas silvestres del jardín, insinúa el modo en que el artista y padre de familia malogrado encuentra, en sus mismas limitaciones, la posibilidad de cultivar la utopía. Según Börner:

[...] während Ännchen in ihrer Entwicklung von der *Muse* zu Frau den Emanzipationsprozess des gebeutelten Möchtegern-Künstler zu einem gestandenen Bürger-Künstler illustriert, deckt Marie dessen psychologische Integrität als Fassade auf: Unfähig, die einem Bürger geziemende Familie zu gründen, kehrt Christian Valentin schliesslich zu seiner einstigen Muse zurück, um nun an deren eigener Lebenserfüllung, personifiziert durch die begabte Tochter, zu partizipieren (Börner, 2009: 273).

En el destino de Ana y de Valentin se expresa, de esta manera, la posición que adquieren las ilusiones románticas de una generación en la realidad social del *Gründerzeit*, marco en el cual no hay lugar para los príncipes con los que soñaba la joven, ni para la genialidad a la que aspiraba el artista. De la misma manera que Ana, tras su unión en matrimonio con un maestro de escuela, se convierte en esposa y madre, Valentin cultiva y conduce en Marie la vitalidad de una predisposición artística a la que el narrador hace referencia en el apéndice que constituye el cierre de la novela corta. La experiencia estética que supone para el narrador la representación del *Don Giovanni* de Mozart, en la que cree reconocer la sencillez a través de la cual el arte resuelve los pesares de la Tierra (cf. Storm, 1987: 307), expresa la utópica *vox humana* latente de la novela corta. El desvelamiento del misterio que representa la figura del artista revela, a su vez, la superación histórica de la circularidad que el trauma social impone a los individuos. Solo así el artista malogrado alcanza un grado de realización en el marco de una sociedad que lo segrega.

## 5.2 *Psyche*: la formación como metamorfosis

### 5.2.1 La crisis como anticipación de la obra de arte

La configuración del desarrollo de Franz como artista implica una variación respecto del destino de Christian Valentin. Si la presión social (representada en *Ein stiller Musikant* por la figura del padre, la presencia del público, y la autoridad del genio) desplaza a Christian de la escena y de la vida práctica, en *Psyche* las mismas implicancias de la praxis artística son las que le permiten a Franz superar las barreras que obturan su desarrollo y alcanzar la metamorfosis que lo realiza como artista. El desarrollo personal implica una complementación armónica de las esferas sociales y artísticas, cuya consumación se concreta a través de la vida matrimonial y la realización de la obra. Como se observó en *Eine Malerarbeit* y en *Pole Poppenspäler*, esta doble perspectiva produce en la forma narrativa una cesura, analizada por Mareike Börner) que responde a una dualidad que se intenta superar:

Als Problematisierung von Kunst und Leben ist die Novelle sowohl auf ästhetischer als auch psychologischer Ebene rezipiert worden; und wie diese beiden Instanzen einander durchdringen sollen, so arbeiten auch die diversen Interpretationen mit korrelierenden Thesen: Einmal dient die Geschichte der Liebenden als stereotyp angelegte Reflexion einer Kunstprogrammatik, während ein anderes Mal solche Kunstprogrammatik die Folie einer wiederum individual-psychologischen (Künstler-) Entwicklung bilden soll (Börner, 2009: 359).

El tratamiento de la relación entre el arte y la vida se configura también en *Psyche*, a través de la articulación de las instancias artística y psicológica, pero sin apelar a los condicionamientos sociales que personifican las figuras paternas, como componentes solidarios de la comunidad, en *Pole Poppenspäler*; como autoridad opresiva, en *Ein stiller Musikant*. La ausencia de la figura paterna es la que torna necesaria la presencia del confidente como componente de una relación horizontal. La relación entre Franz y su amigo Ernst da cuenta de una de las variantes que adopta la antítesis arte/vida. Frente al sedentarismo, vinculado a la vida social, que el actuario Ernst representa (tanto por su permanencia en la ciudad costera del Norte, en la que ejerce su profesión, como por sus informes acerca de las reuniones sociales a las que asiste, y por la continuidad de la tradición familiar), el artista se encuentra en permanente tránsito. La mención del viaje de

estudios que realiza por Italia y Grecia, de la visita a su amigo en la ciudad del Norte, así como de la extrañeza que experimenta ante el retorno al hogar, la capital del Norte alemana, refuerzan la inestabilidad de una condición que afecta su propia praxis. La inestabilidad de su condición conduce a Franz a considerar el vínculo filial que lo une a su madre (símbolo del origen) como una carga que afecta su propia predisposición artística. De esta manera, la relación con su arte se le presenta como un deber ser que, lejos de propiciar su desarrollo, oprime su potencial, tal como lo expresa para justificar su pronta partida a su amigo: “Ich muß, Ernst! Ich habe meiner Mutter versprochen, spätestens morgen wieder bei ihr zu sein; und überdies – du weißt ja, meine Brunhild beunruhigt mich” (Storm, 1987: 319). El sentimiento de deber con que Franz se refiere a la presencia de la madre se encuentra relacionado con la preocupación que le produce su obra en proceso. En la ironía con que se hace referencia a Hécuba, en ocasión del persistente y obstinado trabajo con la valquiria Brunhild, se muestra la conciencia del artista de estar representando un papel que no se corresponde con su interioridad. La ingenuidad de la reacción de Ernst ante las dubitativas respuestas de Franz para justificar su trabajo con la valquiria (“[...] du wirst einen Kommentar in den Sockel deiner Statue einmeißeln müssen! [...]”; *ibíd.*: 320) revela, por otro lado, la manera en que la inadecuación entre el deber ser y la predisposición interior perturba el sentido de una obra que no guarda relación con su propio presente: “Warum in so entlegene Zeiten greifen? Als wenn nicht jede Gegenwart ihren eigenen Reichtum hätte!” (*ibíd.*). Si la crítica de Ernst apunta a la selección de un material que se corresponda con la actualidad, la perspectiva de Franz responde a una concepción estética de acuerdo con la cual los ideales del arte clásico y las exigencias históricas del presente se armonizan en la obra:

Warum? – Erneste! Du sprichst ja fast wie, ich weiß nicht, welcher große Kritikus über Immermanns Tristan und Isolde. Was geht den Künstler die Zeit, ja was geht der Stoff ihn an? – Freilich, aus dem Himmel, der über uns Lebenden ist, muß der zündende Blitz fallen; aber was er beleuchtet, das wird lebendig für den, der sehen kann, und läge es versteinert in dem tiefsten Grabe der Vergangenheit (*ibíd.*).

En el mismo ideal se pronuncia la inestabilidad referida a los modelos artísticos corporeizados por la valquiria y los dioses antiguos, entre los que se encuentra en permanente tensión: “[...] ich war zu kurz noch in der Heimat; die furchtbare Walküre des Nordens verschwindet mir noch immer vor dem heiteren Gedränge der antiken Götterwelt

[...]” (ibíd.: 320). Esta percepción del ideal clásico, que Franz exhibe como un valor que extrae de su estadía en Italia y Grecia, y proyecta sobre la realidad inmediata que lo rodea, intensifica el carácter extraterritorial que lo define, como lo muestra su identificación con Odiseo: “[...] selbst aus diesen grünen Wellen der Nordsee taucht mir das Bild der Leukothea empor, der rettenden Freundin des Odysseus [...]” (ibíd.: 320).

### 5.2.2 Orden y caos: la actualización del mito

La mención del mar como el espacio de donde puede emerger la posible salvación del peregrino refuerza, de acuerdo con el ideario narrativo de Storm, la falta de dominio de sí que caracteriza a Franz. *Leitmotiv* recurrente de la narrativa de Storm, el mar es representado como el espacio de lo caótico, de la irracionalidad, de la fuerza inabarcable que desborda las formas.<sup>66</sup> Sin embargo, la actualización del mito que la novela corta desarrolla hace de la amenaza del mar la condición de la redención. La presencia de María también se encuentra atravesada por una antítesis que la mantiene en suspenso entre la niñez por la que se siente apelada y una madurez que paulatinamente la impulsa a abandonar el firme terreno familiar, tal como se refiere en la narración a partir de la oposición entre la narración del relato del pasado familiar, vinculado al cuento de hadas (“wie die Prinzeß im Kinderdöntje”; ibíd.: 317), y el impulso que lleva a María al mar embravecido. Como en el caso de Franz, también en María el estado de transición que de la niñez conduce a la madurez se manifiesta en su propio discurso: “O, du betrügerische Kathi [...] nun merk' ich's erst, du wolltest mich hier festerzählen, bis deine große Tombakuhr auf eins marschierte und ich dann zu Mama nach Hause müßte!” (ibíd.: 318). Si el relato transporta a María a un pasado limitado por el jardín de casa familiar, en donde las aventuras se desarrollan bajo la atenta mirada de los mayores, el impulso de María la lleva a adentrarse en el mar.

---

<sup>66</sup> De acuerdo al análisis de Christine Reiter (2004) la presencia del mar en los relatos de Storm se encuentra vinculada al estilo realista que Storm consolida en su período tardío, en el que el mar, como en *Der Schimmelreiter*, cumple una función esencial en la acción narrativa, mientras que en novelas cortas como *Psyche*, su presencia se limita a acompañar la acción: “In Theodor Storms späteren Novellen bilden nicht mehr so sehr der häusliche Garten oder die Heide- und Wallandschaft das räumliche Gestaltungselement, sondern hier rückt zunehmend das Meer als Naturraum in den Vordergrund [...] Im späteren Werk kommt dem Meer dann immer stärker eine handlungstragende Funktion zu; es fungiert ‘als lebendige Naturgewalt, gegen die sich der Mensch vergebens aufzulehnen versucht’ [...]” (Reiter, 2004: 131).

El encuentro de Franz y María en el mar activa un proceso que se encontraba latente.<sup>67</sup> El hecho de que Franz deba arrojarse al mar para salvar a la joven no solo contradice aparentemente la expectativa del artista de ser salvado por Leukothea; el pasaje alude a la actualización del mito que la novela corta tematiza. Esta doble funcionalidad de la novela corta se advierte en las referencias a las figuras y motivos de la mitología griega que Franz y Ernst llevan cabo (los nadadores como tritones, las olas como Oceánidas), pero se extiende a la misma narración, en la medida en que el mismo narrador anticipa con su descripción el futuro grupo escultórico que ocupará al artista:

Da tauchte die Gestalt des Schwimmers mit der breiten Brust aus den schäumenden Wogen auf, und bald darauf sah man ihn langsam, aber sicher an dem abschüssigen Ufer emporsteigen. In seinen Armen, an seiner Brust ruhte ein junger Körper, gleichweit entfernt von der Fülle des Weibes wie von der Hagerkeit des Kindes; ein Bild der Psyche, wenn es jemals eins gegeben hatte. Aber der kleine Kopf war zurückgesunken; leblos hing der eine Arm herab. – Aus der Mittagshöhe des Himmels fiel der volle Sonnenschein auf die beiden schimmernden Gestalten (ibíd.: 323).

El mismo narrador expresa en términos literarios el ideal proyectado del artista plástico Franz, de aunar en la obra la luz que proviene de un plano superior con los elementos que emergen liberados de la influencia del mar.<sup>68</sup> De esta manera, se coloca en una relación equivalente a la del narrador del mito que sirve de hipotexto, *El asno de oro*. La anciana narradora del relato “Amor y Psyche” realiza su descripción de acuerdo a los límites de los medios de representación: “Pero la menor era tan privilegiada, tan deslumbrante su belleza, que no podría describirse ni ponderarse suficientemente con la pobreza del idioma del hombre” (Apuleyo, 2000: 129). De manera similar, el narrador omnisciente del relato de Storm expone la frontera ante la cual el lenguaje discursivo se detiene: “Man hätte wünschen mögen, daß nicht eben der Künstler der noch Schöneren von ihnen gewesen wäre, oder lieber noch, daß außer ihnen noch ein anderes Künstlerauge hätte zugegen sein können, um sich zu künftigen Werken an der Schönheit dieser jugendlichen Gestalten zu ersättigen” (Storm, 1987: 321). Los límites del lenguaje para abordar la figura del artista aislado son superados por la imagen y la experiencia de la futura obra de arte. Como una operación a través de la cual el orden emerge del caos del mar, los personajes adquieren, a

---

<sup>67</sup> “Wie drüben die Augen des schönen Mädchens in ihrer kindlichen Liebe, so glänzten jetzt die Augen des jungen Künstlers in Begeisterung” (Storm, 1987: 320).

<sup>68</sup> “Das Meer als Urquell allen Lebens repräsentiert in Mythologie und Kunst das mütterliche Prinzip schlechthin” (Neumann, 2002: 116).

partir de su encuentro, un sentido que solo se consuma en la obra de arte, y que incide en la propia forma de la novela corta:

Denn es geht in der zweiten Hälfte um eine Künstlergeschichte, die von der Verarbeitung/Sublimierung der Erlebnisses beim jungen Bildhauer durch künstlerische Kreativität handelt, indem er seine Erinnerung im Werk “Die Rettung der Psyche” fixiert, objektiviert und gleichzeitig ästhetisch transfiguriert (Wetzel, 2010: 130).

### 5.2.3 La obra de arte como superación del mito

Así como la primera mitad de la novela corta expone la crisis artística de Franz y el acontecimiento que motiva su transformación, en su segunda mitad la narración despliega la elaboración y consumación de la metamorfosis que atraviesa el joven artista. La reelaboración del mito de Psyche, ya referido por el narrador, adquiere un sentido vital en función de la productividad artística. De hecho, el pasaje que introduce la conformación de “La salvación de Psyche” alude a la articulación, ya mencionada por el propio artista, de una lejanía atávica y la interioridad del artista. La rememoración de la versión del mito de Psiche, elaborada por Apuleyo, que el mismo artista actualiza, le permite acceder a una instancia de sentido hasta entonces oculta. Tal como en Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*, representa el proceso de composición de Mozart a través de la rememoración de un recuerdo activado por la experiencia del naranjo, las relaciones que el recuerdo establece entre la experiencia personal y la estructura mítica en *Psyche* dan lugar a una obra de arte cuyo sentido saca a la luz lo que se encuentra vedado incluso para el mismo artista: “[...] unwillkürlich hatten seine Hände einen auf der Modellerscheibe liegenden Klumpen weichen Tons ergriffen; dann bald auch eins der Modellierhölzchen, die dicht danebenlagen” (Storm, 1987: 333). La elipsis del impulso instintivo que el recuerdo pone en práctica sugiere el modo en que la creación de la obra compromete al hombre entero, más allá de las intenciones conscientes: “Und seine Hände hatten nicht gerastet; schon war aus dem ungestalten Tonklumpen ein zarter Mädchenkopf erkennbar [...] Ohr und Auge waren versunken in die eigene Schöpfung, die er aus dem Chaos an das Licht emportrug” (ibíd.). La conversación que Franz mantiene con el pintor acerca de su escultura resulta relevante como evidencia de la intervención de los impulsos subconscientes en la configuración artística. Si las habladurías no logran alcanzar la interioridad del artista, los comentarios acerca de la elección del material que realiza su colega afectan al artista: “An

einen alten Stromgott hatte er weder bei der Entstehung noch bei der dann rasch erfolgten Ausführung seines Werkes gedacht; die jugendliche Gestalt desselben war ihm der gegebene Stoff gewesen” (ibíd.: 336).

Pero la intervención de la estructura mítica no se limita a la descripción del proceso creativo. Si el componente mítico constituye un elemento inherente a la configuración artística, un material a partir del cual es posible arrojar luz sobre la opacidad de la vida cotidiana, la influencia que el mito ejerce sobre la misma sociedad, por el contrario, no favorece el desvelamiento de lo oculto, sino la repetición de lo siempre igual. Los requerimientos de privacidad que la pareja impone a los personajes que les sirven de auxiliares (Ernst y Kathi) cumplen una doble función: por un lado, protegen la vergüenza de los jóvenes ante la pasión que los une y los conduce en su metamorfosis interna; por otro, manifiestan una crítica vedada a la opinión pública. Las dos cartas que Ernst le envía a Franz son relevantes, ya que expresan la distancia que ambos protagonistas mantienen ante las habladurías (y que Ernst se jacta de salvaguardar), al mismo tiempo que coloca al propio Ernst como mediador entre la privacidad de la pareja y la superficialidad de la opinión pública, tal como lo revela su informe acerca de la vida social de la joven. El cuadro que Ernst ofrece también ofrece una mirada crítica del entorno social del que forma parte (“Auch auf dem gestrigen Balle blieb alles dunkel; nichts als der gewöhnliche Erdenstaub [...]”; ibíd.: 330), pero del cual, sin embargo, se distingue.<sup>69</sup> La referencia a Ovidio introduce a la misma opinión pública en los parámetros míticos que la novela corta desarrolla. Las especulaciones acerca del origen y motivación de la obra de los representantes de la crítica del arte exhiben una incapacidad para contemplar la obra como una totalidad autosuficiente: o se refieren a cuestiones vinculadas a experiencias personales que trascienden la escultura, o se detienen en tecnicismos que fragmentan su unidad de sentido.

La obra de arte parece resguardarse de abordajes que violentan su propio lenguaje, pues si bien la lógica interna de la obra no responde a los criterios de interpretación con que el gusto social fortalece una estructura de sentimientos ya establecida, sí exhibe una relación

---

<sup>69</sup> “Geredet wird viel darüber. Einige meinen, sie sei schon in der Wiege irgendeinem in unbekannter Abwesenheit lebenden Vetter verlobt worden, der weder das Tanzen noch das Schwimmen leiden könne, und der nun plötzlich seine Rechte geltend mache; andere sagen einfach, sie sei – verliebt. Nur für mich liegt alles in deutlicher Folge wie unter einem durchsichtigen Schleier” (Storm, 1987: 330s.).



con el plano vital de una subjetividad artística. En el impulso que lleva a Franz a retornar a la obra, se percibe, más allá de la intención consciente de retirar la obra de la exposición, la necesidad de recuperar un sentido hasta entonces inadvertido que solo la obra puede ofrecer. Y si bien el discurso racionalista de Ernst, de acuerdo con el cual la obra de arte representa una instancia previa a la realización de los deseos que motivaron su conformación,<sup>70</sup> ofrece una perspectiva lineal que en la novela corta no se cumple, el reencuentro desarticula la resistencia con que el artista intenta mantener la creación artística a resguardo de la vida. Rose ha destacado cómo la relación del artista con su obra constituye un elemento ambivalente: “Yet even then, as a last concession to his former self, he prefers to keep her fairy-tale name ‘Psyche’. He is not the only artist who even in manhood continues to be somewhat youthful and delightfully immature. A partial retention of adolescence seems to be an indispensable foundation of artistic creativeness” (Rose, 1943: 148).

La influencia que la obra ejerce sobre los personajes a los que apela modifica su propia realidad. Como en el caso de *Eugenia* de Keller, la obra de arte es presentada como aquella instancia que permite el desvelamiento de lo hasta entonces oculto, como el umbral hacia una nueva realidad. Como si la obra de arte permitiera el despliegue de una percepción limitada, los participantes de la experiencia estética acceden a una realidad que excede tanto la superficialidad de los comentarios críticos, como la vana solemnidad del mito en el contexto del museo. La escena de salvación que se repite en la sala de exposición introduce una variación del mito sobre el que se construye la novela corta: ya no se trata del caótico ambiente natural, sino de un contexto estético: “Statt der Natur, die hier so früh schon ihre Herrlichkeit zurücknahm, hatte die Kunst ihre Schätze ausgebreitet. Es war das Jahr der Kunstausstellung” (Storm, 1987: 333). Solo por medio de la obra de arte se consuma en Maria lo que Christian Valentin no logra con Ana: la metamorfosis que convierte a la intangible musa inspiradora de la obra de arte en una mujer apta para la vida social. Al mismo tiempo, promueve la misma redención del artista, quien logra superar su peregrinaje, y el carácter sentimental de su praxis artística, tal como la perspectiva del

---

<sup>70</sup> “Seitdem Dein Marmorbild die Stille Deiner Werkstatt verlassen hat und aller Welt zur Schau steht, ist es nicht mehr sie; es ist, wie anderes, nur noch eine Schöpfung Deiner Kunst. Nun streckst Du nach der Lebendigen Deine Arme aus; der Verlauf ist so natürlich, daß jeder Arzt ihn Dir vorausgesagt hätte” (ibíd.: 337).

matrimonio sugiere. La resolución narrativa, a través de la alusión a la vida matrimonial, configura una superación de la estructura mítica por la que los personajes pierden el sentido histórico de su propia vida, lo cual los condena a la repetición de lo siempre igual. Según Börner: “In jedem Fall aber steht am Ende der Geschichte das strukturell vorbereite *happy end* als Synthese, in der Kunst und Leben, Liebe und Sex, Man und Weib gleichermassen vereint scheinen” (Börner, 2009: 359). De este modo, la postulación del ideal estético que impulsa la crisis del joven artista se realiza en la vida misma, a través de la superación de las oposiciones que promueve la obra de arte. Así, la consumación de la obra es lo que posibilita la liberación del catolicismo de María en la figura pagana de Psyche, así como la redención del proyecto de la valquiria solo se realiza a través de la estabilidad que otorga la vida matrimonial.

El *happy end* con que la narración se cierra sobre sí misma, constituye una alternativa literaria ante el mito. Por un lado, la unión de los jóvenes no se realiza como un trascender el mundo histórico, como se expresa en el mito de Psyche con el ingreso al Olimpo; por otro, tampoco condena a los individuos a la circularidad ascendente del retorno a la forma originaria que experimenta Lucio, el narrador del ciclo mitológico, finalmente abocado al culto divino. El registro del paso de las estaciones en la novela corta refuerza esta tendencia: la circularidad del ciclo natural que abarca el tiempo narrado de la novela corta, que comienza y culmina en verano, no supone el retorno de lo mismo, sino la perspectiva de un desarrollo histórico, que bajo el imperturbable “Sonne Homers”, despliega su “Menschenschicksal” (Storm, 1987: 345).

## **6. *Aquis Submersus*: el pecado originario del arte burgués**

### **6.1 *Chroniknovellen*: el cruce de épocas**

La relación entre el plano psicológico y la praxis artística que Storm desarrolla en *Ein stiller Musikant* y *Psyche* encuentra, en la primera de sus *Chroniknovellen*, *Aquis Submersus* (1876) una ampliación histórica. Si bien también aquí la acción narrativa se ve impulsada por motivos psicológicos, la materia histórica sobre la que se construye promueve en la representación una extensión narrativa respecto de los modelos que corporeizan las novelas cortas de artista anteriores. Aunque en las dos novelas cortas

precedentes la ausencia de referencias históricas explícitas refuerza la vinculación que mantienen con el contexto del *Gründerzeit*, el desplazamiento histórico que caracteriza a *Aquis Submersus* sugiere, por el contrario, la necesidad de introducir elementos mediadores entre un pasado en apariencia cerrado sobre sí mismo y un presente inconcluso, en constante proceso. Como punto inicial de la serie de *Chroniknovellen* posteriores de Storm (en las que, como en *Chronik des Grieshuus*, o *Der Schimmelreiter*, se advierte un acercamiento a la forma novela), *Aquis Submersus* amplía el tratamiento íntimo que define a sus anteriores narraciones, sin abandonar la focalización que la forma más rigurosa de la prosa requiere: “Eher könnte man von gemischten Konflikten sprechen, von Novellen mit einer psychischen und einer historischen Dimension, die sich nicht in grossen Entscheidungs- und Handlungssituationen entfalten, sondern familiär-intim” (Bollenbeck, 1991: 323). La complementación de circunstancias sociales históricamente condicionadas y de los motivos psicológicos individuales que impulsan la acción narrativa, en las figuras del narrador del marco y del artista Johannes, sirve precisamente a esta focalización, pero al mismo tiempo establece una afinidad entre los períodos del marco y del relato incluido. La analogía entre la “Guerra de los polacos” del siglo XVII, bajo cuyos efectos se desarrolla el relato enmarcado, y condiciones históricas que representan la subordinación de Holstein a la órbita de Prusia, y la consiguiente Guerra franco-prusiana de 1870, antesala del núcleo histórico del *Gründerzeit*, alude a la interna articulación formal de la novela corta que, asimismo, remite a una articulación histórica de más amplio alcance:

Damit hatten sich in Storms Augen die Machtverhältnisse, gegen die sich der Aufstand von 1848 gerichtet hatte, in einer noch repressiveren Form wiederhergestellt [...]; die Skepsis gegenüber der noch immer ausstehenden Demokratisierung zwang ihn zu grundlegenden Auseinandersetzungen mit der Adelherrschaft und den ihr entgegengestellt bürgerlichen Werten in ihrer historischen Entwicklung (Detering, 2008: 70).

El escepticismo ante lo que percibe como la repetición de las circunstancias de 1848, lo lleva a extender su mirada más allá del *Gründerzeit*. La amplitud narrativa e histórica de *Aquis Submersus* supone, de este modo, también una ampliación formal respecto de los marcos del recuerdo que caracterizan a narraciones como *Immensee* o *Pole Poppenspüler*; aquí el marco del recuerdo se da cita con un legado histórico que excede la experiencia personal. *Aquis Submersus* establece vínculos entre períodos históricamente distantes a partir de disposiciones subjetivas: “Es ist eine rätselhafte vom Gefühl getragene Beziehung

zwischen einst und jetzt, in der er in melancholischen Erinnerungen schweigt. Hier kommt besonders gut die außergewöhnlichst vom Zeitverhältnis des Erinnerns bestimmte Novellistik Storms zum Ausdruck” (Nergis, 2013: 71). Es la perspectiva melancólica del narrador del marco la que, a través de la afinidad que el siglo XVII mantiene con el *Gründerzeit*, le permite a la novela corta desplegar la crítica del presente, a través del contraste que mantiene con el período heroico de una burguesía cargada de ilusiones emancipatorias.<sup>71</sup>

## 6.2 La mirada retrospectiva del narrador: melancolía, pesimismo y crítica social

Si la configuración conciliadora que predomina en la alusión utópica de narraciones como *Eine Malerarbeit* y *Psyche* permite anclar, sin referencias históricas explícitas, la acción narrativa en el contexto de producción, la desencantada concepción de la historia que define al Storm tardío encuentra en la amplitud y encuadre históricos un parámetro formal adecuado a la búsqueda que representa *Aquis Submersus*. Tal como se anuncia en la inscripción que leen ambos narradores, y que recorre la narración a la manera de un *Leitmotiv* actualizado (“Gleich so wie Rauch und Staub verschwindt, / Also sind auch die Menschenkind”; Storm, 1987: 384), la búsqueda que representa la *Chroniknovelle* se encuentra atravesada por la melancolía ante el carácter efímero e inviable de las tentativas humanas por incidir en el desarrollo histórico. En este sentido, el reconocimiento súbito, por parte del narrador del marco, de la inscripción que llama la atención, de manera constante, de Johannes,<sup>72</sup> introduce en la estructura de la novela corta una continuidad que, ruina tras ruina, vincula períodos históricos distantes. La presencia de las ruinas alude a un pesimismo que, si bien subyace a las *Chroniknovellen*, no supone la concepción de un pasado histórico como una totalidad autónoma respecto del presente, sino, y en más de un sentido, como la prefiguración de un futuro que se puede leer en las versiones del pasado, como la inscripción del relato que se duplica en el marco: “In den Chroniknovellen

<sup>71</sup> “Mit dem 17. Jahrhundert nimmt der Text die Epoche des Aufstiegs der bürgerlichen Klasse als Voraussetzung seiner eigenen Gegenwart in den Blick” (Detering, 2008: 73).

<sup>72</sup> “Wenn ich daran vorbeiging, mußte ich allzeit meine Augen dahin wenden, und auf meinen einsamen Wanderungen ist dann selbiger Spruch oft lange mein Begleiter geblieben. Da sie im letzten Herbste das alte Haus abbrechen, habe ich aus den Trümmern diesen Stein erstanden, und ist er heute gleicherweise ob der Thüre meines Hauses eingemauert worden, wo er nach mir noch manchen, der vorübergeht, an die Nichtigkeit des Irdischen erinnern möge” (Storm, 1987: 431).

entzündet sich die Phantasie an sichtbaren Überresten der Vergangenheit, die in die Gegenwart hineinragen, so das alte Kirchenbild in *Aquis Submersus*, das verfallene Hofbauernhaus in *Renate* [...] ein paar Graniquader in *Zur Chronik von Grieshuus*” (Bollenbeck, 1991: 322). Las ruinas que el paso de la guerra ha dejado junto al camino que lleva a Johannes, luego de su formación en Holanda, de regreso a Holstein,<sup>73</sup> no solo activan el recuerdo de las expectativas que anidaban en su primera juventud, también enmarcan históricamente los acontecimientos que relata en su manuscrito e inciden en un marco narrativo en el que no se presentan referencias históricas precisas. La lectura del manuscrito escrito por Johannes, en el siglo XVII, le otorga, sin embargo, una perspectiva histórica al “paraíso terrenal” (cf. Storm, 1987: 379) que recuerda el narrador innominado. Como si al artista le fuera negada la posibilidad de desarrollar su arte de espaldas a la realidad social, las expectativas de Johannes de desplegar su praxis artística en su comunidad se ven atravesadas por las condiciones históricas, en función de las cuales sus perspectivas se ven aplazadas. La alternancia con que el relato de Johannes oscila entre las ilusiones subjetivas y las condiciones objetivas expresa la realización de lo que la inscripción promete a cada lector, y que alcanza al mismo protagonista, cuyo ánimo se oscila entre la fantasía y el horror (cf. ibíd.: 422). Así, las proyecciones subjetivas que impulsan la impaciencia de Johannes (“Meine Gedanken aber eilten mir voraus”; ibíd.: 386) se ven contrarrestadas por la realidad (“Es ist doch anders kommen”; ibíd.: 421), al punto de alcanzar un clímax en la confirmación de lo que anuncia la inscripción: “Es ist Alles doch umsonst gewesen” (ibíd.: 430). La falta de expectativas constituye el presupuesto del narrador del marco y lector del relato enmarcado, quien sí puede darle la espalda a su época, pero para acceder a una comprensión de su propio contexto: “Ich aber las und hatte im Lesen bald alles um mich her vergessen” (ibíd.: 386). En este punto la perspectiva histórica relativiza la analogía entre los períodos históricos, ya que las figuras de artista de una y otra época no suponen tanto un correlato como una evolución histórica.

---

<sup>73</sup> “[...] derweilen ich in der Fremde mich der Kunst beflissen, war daheim die Kriegsgreuel über das Land gekommen; so zwar, daß die Truppen, die gegen den kriegswüthigen Schweden dem Könige zum Beistand hergezogen, fast ärger als die Feinde selbst gehauset, ja selbst der Diener Gottes mehrere in jämmerlichen Tod gebracht. Durch den plötzlichen Hintritt des Schwedischen Carolus war nun zwar Friede; aber die grausamen Stapfen des Krieges lagen überall; manch Bauern- oder Käthnerhaus, wo man mich als Knaben mit einem Trunke süßer Milch bewirthe, hatte ich auf meiner Morgenwanderung niedergesenget am Wege liegen sehen und manches Feld in ödem Unkraut, darauf sonst um diese Zeit der Roggen seine grünen Spitzen trieb” (ibíd.: 387).

El origen de la clase burguesa consciente de sí misma que encarna Johannes, y la dinámica social que modifica las condiciones (y la constitución de la figura de artista) representan a los ojos de Storm una evolución negativa.

La permanencia del arte, sin embargo, es la que garantiza la perspectiva histórica que alcanza el narrador. Así como las ruinas impulsan la imaginación histórica de las *Chroniknovellen*, la obra de arte de Johannes contiene en sí el decurso histórico ejerce sobre toda manifestación humana. La imagen del niño muerto y del lirio blanco, la inscripción C.P.A.S que despierta su curiosidad, la falta de datos acerca del artista, así como la historia a la que alude, son elementos cohesivos que vinculan al narrador del marco de un modo aparentemente indeterminado con un pasado remoto: “Auf dem Rahmen lasen wir die Jahreszahl 1666; das war lange her” (Storm, 1987: 381).

También la predisposición del narrador se encuentra condicionada por motivos inconscientes, para los que el mismo narrador no encuentra explicación; así se advierte en la espontaneidad con que su mirada se dirige a la iglesia (ibíd.: 378), símbolo del enigma que representa su propia juventud, dominada por un impulso “soñador” (ibíd.: 379); en la “atracción” que lo lleva a su interior (ibíd.: 380), donde se ve asaltado por el poderoso atractivo de “lo misterioso” (ibíd.: 381) que supone el cuadro del niño muerto; en los pensamientos referidos a un pasado remoto, que, lejos de ser elaborados voluntariamente, lo toman por asalto (ibíd.: 382); en el impulso que lo lleva, casi sin querer, a ingresar en la panadería en cuya puerta redescubre la inscripción (ibíd.: 384); en todas estas circunstancias se puede advertir la fuerza latente que recorre el relato de Johannes. La silenciosa apelación del pasado se expresa en la interpretación que el mismo narrador esboza ante las circunstancias que conducen al relato de Johannes: “[...] schon der ungeheure Schlüssel [...] wenn wir ihn glücklich dem alten Küster abgewonnen hatten, die Pforte zu manchen wunderbaren Dingen, aus denen eine längst vergangene Zeit hier wie mit finstern, dort mit kindlich frommen Augen, aber immer in geheimnisvollem Schweigen zu uns Lebenden aufblickte” (ibíd.: 380). La carga simbólica que recae sobre la llave como clave de acceso a un pasado que, por su carácter misterioso e indeterminado, solo puede ser descrito como maravilloso, anuncia la decodificación de ese pasado que se realiza a través del arte, la verdadera llave que conduce a la comprensión de un pasado propio. Por ello la dirección que toma el impulso del narrador no conduce al plano trascendental, impropio de

la vida cotidiana, que sugiere la dimensión sobrehumana del crucifijo (“ein schrecklich übermenschlicher Crucifixus”; *ibíd.*: 381) desde el centro de la iglesia, sino a la imagen que refiere a la historia del pequeño Johannes. El hecho de que la obra de arte, en la que se representa al niño muerto, contrarreste la inclinación consolatoria fantástica a la que puede conducir la contemplación del motivo religioso,<sup>74</sup> revela el núcleo realista de la comprensión intuitiva del narrador. El arte es el vehículo que comunica al narrador del marco y Johannes, el narrador del relato incluido. Y la historia que subyace a la imagen representada expresa el proceso contradictorio que da lugar a la forma estética que representan tanto el cuadro del siglo XVII como la misma novela corta del Realismo Poético. Así como el proceso histórico forma parte constitutiva de la obra de arte, la permanencia de la obra (la búsqueda que promueve) expresa la reacción ante el contexto de la que surge. En este sentido, la culpa originaria del artista burgués se encuentra estrechamente relacionada con la tendencia libertadora inherente al arte, en el marco de una sociedad atravesada por contradicciones que Storm ya no considera residuales, sino constitutivas.

### **6.3 El artista burgués en su período heroico: compromiso, secularización y responsabilidad estética**

El carácter problemático del artista burgués es representado, a través de la extrañación que supone el distanciamiento histórico, por el modelo originario que encarna Johannes. La lectura del manuscrito, que desplaza la acción del siglo XIX al XVII, sugiere la reciprocidad del marco y del relato incluido. Así como el interés del narrador del marco por la historia que se oculta tras el cuadro indaga sobre los presupuestos de un presente inconcluso, la crítica desplegada en el relato de Johannes extiende su radio de acción a condiciones sociales que refieren a disputas estéticas y sociales propias del *Gründerzeit*. Así, los efectos de la “Guerra de los Polacos” en el desarrollo social de Holstein, alude al modo en que el reordenamiento bélico de Europa repercute de manera disolvente en la estructura social de las comunidades periféricas. La focalización en el seno de la pequeña

---

<sup>74</sup> “[...] tröstlich damit kontrastierte nur das holde Antlitz der am Kreuze hingsunkenen Maria; ja, sie hätte leicht mein Knabenherz mit einer phantastischen Neigung bestriicken können, wenn nicht ein anderes mit noch stärkerem Reize des Geheimnisvollen mich immer wieder von ihr abgezogen hätte” (Storm, 1987: 381).

comunidad desarrolla la antítesis que el relato enmarcado despliega entre la antigua *Bildungsbürgertum* y la nueva *Besitzbürgertum*, como marco social de la trágica historia de amor de Katharina y Johannes. El modelo de la *Bildungsbürgertum* que configura la novela corta expresa la germinal, y malograda, alianza entre una débil aristocracia y una burguesía emergente, como marco adecuado para la formación cultural del individuo moderno que personifica Johannes. La precaria unidad sobre la que se funda, sin embargo, resulta quebrantada por el mismo desarrollo social. Si con la muerte del padre, de origen burgués, la protección de Johannes queda a cargo del aristócrata y mecenas Gerhardus, la desaparición de este último lo coloca en una situación de desamparo trascendental (Lukács), característico del héroe problemático. Sin los parámetros de acción que supone la presencia de las figuras paternas, Johannes ya no encuentra en la vieja casa señorial un sustituto del hogar, sino un campo de caza en el que todo individuo es considerado una amenaza y posible presa. El nuevo orden social que supone el ascenso de la *Besitzbürgertum*, para la cual los valores culturales son subordinados a la voluntad de poder de la nueva generación que regenta Wulf, corporeiza un modelo de sociedad para el cual el germen de futuro contenido en la coalición entre aristócratas y burgueses carece de valor. Manifestaciones del modo en que la antigua alianza entre estamentos deviene en una abierta contraposición de clases son la sustitución del labrador por el lobo, a la que refiere el sumiso Dieterich (294); la transición que supone la supresión del modelo formativo que se representa en Gerhardus y la regresión social que se anuncia en el propio nombre de Wulf; el reemplazo de los libros por las armas que decoran las paredes de la antigua habitación de Gerhardus (424), así como el paso del amparo que representaba el mecenazgo bajo la tutela de Gerhardus, a la concepción del trabajo que se desprende de Wulf, quien no ve en los resultados del arte más que el fruto de la inversión de la familia (396).

En este marco Johannes se erige como un exponente del ideario de Storm. La unilateralidad que exhiben los juicios estéticos de la aristocracia se contraponen a la transfiguración de la realidad que exhibe el arte de Johannes, y que comparte Katharina. Las reacciones de Kurt von der Risch y de la tía Ursel ante el mismo cuadro dan cuenta del modo en que representan variantes de una concepción naturalista del arte, de acuerdo con la cual la forma artística es despojada de sus límites y derechos estéticos. Así, mientras la exigencia de Kurt ante el recato de la representación (“[...] er [...] meinete aber auch, weshalb das



Fräulein sich so sehr vermummt und nicht vielmehr ihr seidig Haar in freien Locken auf den Nacken habe wallen lassen”; *ibíd.*: 405) encuentra una respuesta ética por parte de la misma de la obra (“Ihr wisset wohl nicht mehr, dass das mein Vater war”; *ibíd.*), la reprensión moralista de la tía Ursel (“Hat denn das Fräulein Ihn so angesehen, als wie sie da im Bilde sitzt?”; *ibíd.*: 409) halla una reacción estrictamente estética por parte del artista: “[...] es sei ja eben die Kunst der edlen Malerei, nicht bloss die Abschrift des Gesichts zu geben” (*ibíd.*: 409).

La transfiguración estética que Johannes realiza en su arte pictórico, sin embargo, no extiende su influencia más allá de la obra de arte, pues los cambios sociales inciden en la misma praxis del artista moderno, tal como se advierte en la incapacidad de Johannes por representar la nueva y plural realidad que (retomando el motivo que Hoffmann desarrolla en *Des Vettters Eckfenster*, de 1822) le ofrece la plaza del mercado desde la ventana.<sup>75</sup> A diferencia de lo que sucede en la novela corta de Hoffmann, Johannes no representa al artista contemplativo que, desde su perspectiva, accede a la vista panorámica del nuevo orden social, sino a un modelo de artista que se encuentra apelado por la dinámica social: “Da hörte ich draussen unter dem Fenster von einer harten Stimme meine Namen nennen” (Storm, 1987: 433s.). La condición de artista extraterritorial en la que lo sumerge el fin del mecenazgo, condiciona las esperanzas de Johannes de forjar un hogar, junto a Katharina, a través de la mercantilización de su arte, en Holanda (*ibíd.*: 427). Las referencias al escaso valor otorgado a su trabajo en la casa señorial, sin embargo, expresan, una vez más, la manera en que las expectativas que deposita en Holanda, chocan con la estrechez de la realidad social alemana, que Storm desplaza al siglo XVII: “[...] meine Person aber schein ihm ganz nicht gegenwärtig oder doch nur gleich einer Maschine, wodurch ein Bild sich auf die Leinwand malete” (*ibíd.*: 406). La negación de la personalidad del artista, la reducción a la condición de una máquina, no se limita a la percepción del *Junker Kurt*, sino a una imagen del artista que comparte la sociedad en su conjunto, tal como se advierte en los pedidos de la viuda del fabricante de aguardiente (*ibíd.*: 431), del alcalde (*ibíd.*: 432), así como en el encargo del pastor (*ibíd.*: 434); de este modo, el arte se ve reducido a la función de responder a la demanda social que tiende a reproducir, de manera aislada, el

---

<sup>75</sup> “[...] dies alles mochte wohl ein Bild für eines Malers Auge geben, zumal wenn selbiger, wie ich, bei den Holländern in die Schule gegangen war; aber die Schwere meines Gemüthes machte das bunte Bild mir trübe” (Storm, 1987: 433).

orden aristocrático, burgués, político y religioso imperante. La predisposición espontánea de Johannes a representar lo que el desarrollo histórico deja atrás (el dibujo de Gerhardus), lo que se encuentra en peligro (la casa de su mecenas que debe abandonar), amenazado (el retrato de Katharina), o irremediabilmente perdido (el cuadro del pequeño Johannes), revela una inclinación que hace del artista un protector de lo perecedero, cualidad que se extiende al narrador del marco y al arte de la narración que desarrolla.

#### **6.4 El lugar del arte realista: espacios y ámbitos de la representación**

Esta tendencia a rescatar en la obra de arte lo que se encuentra en peligro de extinción guarda una estrecha relación con la representación espacial que ofrece la novela corta. Como dice Klein: “Der erste Teil spielt im Herrenhof, der zweite im Dorf mit dem tödlichen Wasser der Priestkoppel. Im Hintergrund murmelt das Meer sein ‘Aquis Submersus’” (Klein, 1959: 251). Los tres espacios mencionados por Klein poseen una significación crucial respecto de los principios estéticos del Realismo Poético de Storm. Así como el compromiso ético que subyace a la concepción estética de Johannes lo obliga a defender la autonomía estética ante la degradación del arte que representa su antagonista (tanto en lo que respecta al arte como a Katharina) Kurt von der Risch, en cuya concepción estética también se expresan la degradación y humillación de los artistas y de toda relación humana,<sup>76</sup> en la segunda mitad de la narración debe defender el carácter secular del realismo ante el pastor, para quien el intento por perpetuar la imagen de lo perecedero supone una recaída en el pecado de orgullo por parte del arte pictórico. En la antítesis que componen Johannes y el pastor expresa otra variante de las barreras que obstaculizan el desarrollo de un arte poético burgués. El informe que Johannes ofrece acerca de la escasa calidad de las obras que se exhiben en la nave de la iglesia (“[...] jedennoch war es Alles eben Pfennigmalerei [...]”) y la mirada estética que reconoce la violencia que se aplica

---

<sup>76</sup> Como se muestra en los pasajes referidos por Dieterich (“Ihr möget glauben, er hat treffliche Pistolen! Auf der Geigen wiess er nicht so gut zu spielen” –Storm, 1987: 401), pero sobre todo en la descripción del propio Johannes, en la que se percibe el modo en que se articulan la sensualidad desmedida, la degradación humana, y la mercantilización del arte: “[...] bei den Musikanten [...] stund der junker vor der Risch; er hate seinen Mantel übre dem einen Arm, an dem andern hing ihm eine derbe Dirme. Aber das Stücklein schien ihm nicht zu gefallen; denn er riss dem Fiedler seine Geigen aus den Händen, warf eine Hand von Münzen auf seine Tonne und verlangte, dass sie ihm deb neumodischen Zweitritt aufspielen sollten” (Storm, 1987: 412).

sobre la materia (“Als wir in das Schiff der Kirche eingetreten waren, betrachtete ich mir die alten Bildnisse und sahe einen Kopf darunter, der wohl eines guten Pinsels werth gewesen wäre”; Storm, 1987: 437) da cuenta de la manera en que la obra misma representa un original al que, si bien transfigura, debe atenerse. La radicalidad con que el pastor impugna el arte pictórico (“[...] die Kunst hat allezeit mit der Welt gebuhlt!”; *ibíd.*), que, por el contrario, parte de un principio trascendente unilateral (de acuerdo con el cual la pretensión de representar lo precedero supone una recaída en el pecado de orgullo), expone la contradicción ante la que cede su propia soberbia, en función de la demanda social a la que debe adaptarse: “Es ist nicht meines Sinnes, daß der Schein des Staubes dauere, wenn der Odem Gottes ihn verlassen; aber ich habe der Gemeine Wunsch nicht widerstreben mögen; nur, Meister, machet es kurz; ich habe besseren Gebrauch für meine Zeit” (*ibíd.*). El “espectáculo sanguinario” que el pastor le ofrece a la comunidad como elemento de cohesión social se encuentra dirigido, a diferencia de la representación pictórica, a suprimir la individualidad de los condenados como advertencia destinada al disciplinamiento social (cf. Storm, 1987: 441s.).

Pero la postulación de límites inherentes a la praxis estética que lo enfrenta a la aristocracia y al clero, también lo enfrenta a la ausencia de forma que el mar, como fuerza elemental, representa. La omnipresencia latente del mar alude a la significación que el Realismo Poético ostenta como ideal, pues así como las formaciones sociales arbitrarias se oponen al carácter “orgánico” de un arte que solo puede desarrollarse en un suelo apto, el mar se enfrenta a la estética de Johannes. Como en el final de la primera parte del relato incluido, el carácter simbólico del mar repercute en la crítica social que emerge del ideal malogrado, y en la tragedia que desencadena. Vedda ha resaltado la significación del mar en el período tardío de Storm:

[...] el mar representa lo elemental: la naturaleza que se rehúsa a someterse a los imperativos de la medida y el cálculo, con los cuales querría dominarla el hombre racionalista. Este último, en Storm, alberga el propósito de sojuzgar tanto la naturaleza indómita como las pasiones, la naturaleza interna del hombre; pero los efectos de su acción son invariablemente destructores, para ellos mismos y para quienes los rodean (Vedda, 2011: 14s.).

En Johannes se percibe una variación respecto de la prevalencia de los impulsos elementales a los que alude la presencia del mar, y en función de las condiciones sociales a las que debe enfrentarse. Si bien no resulta posible advertir en Johannes a un exponente del hombre racionalista, la imposibilidad de alcanzar un marco adecuado a sus pretensiones

artísticas, sentimentales y sociales lo convierte en presa de fuerzas elementales. Así, en Johannes se asiste al compromiso del artista que pone en peligro su propio futuro, tal como se expresa en el final de la primera parte del relato de Johannes, en la confrontación que mantiene con Wulf, y en el episodio en que fuerza a Katharina, del desenlace. En el origen ideal del artista burgués, de acuerdo con la concepción de Storm, se encuentra el autodomínio que exhibe, por ejemplo, la comunidad en la que se forma un Paul Paulsen; en *Aquis Submersus*, en la extrañación que supone la forma *Chroniknovelle*, se representa la realidad transfigurada y por ello realista.

La tríada que configuran la casa señorial, la iglesia, y el mar si bien se corresponde con el ideario ilustrado de Storm,<sup>77</sup> no agota las interrelaciones de espacios y ámbitos simbólicos que la novela corta ofrece. Así como, en el marco de la pequeña comunidad, el ideal que corporeiza Johannes se contrapone tanto a los extremos que representan el devenir de la aristocrática casa señorial y la iglesia de la aldea que rige el pastor, como a la indiferenciada irracionalidad que representa el mar, una lectura de la amplitud de la novela corta permite advertir la constelación que componen la comunidad Holstein en disolución, y las ciudades de Hamburgo y Ámsterdam. Las ciudades alemana y holandesa componen una antítesis que delimita la localización de la utopía que atraviesa la novela corta. Si la “famosa ciudad” (“berühmten Stadt”) de Hamburgo, dominada por “todos los ruidos” (“allen Lärmen”) que puede llamar la atención de los curiosos (410), no se corresponde con la concepción social que Johannes proyecta, la ciudad de Ámsterdam, por el contrario, se constituye como el espacio de la utopía artística y social: “[...] drüben in Holland, dort gilt ein tüchtiger Maler wohl einen deutschen Edelmann” (Storm, 1987: 418).<sup>78</sup>

## 6.5 La rememoración de lo perdido: la permanencia de lo precedero

La representación artística como un ideal que no encuentra correspondencia en las grandes ciudades, en la pequeña patria, en la iglesia de aldea o en la naturaleza, prefigura la

<sup>77</sup> Tal como se advierte en la carta a Brinkamn, del 18 de enero de 1864, en la que se declara enemigo del trono y del altar [“Thron und Altar”]: “der Adel (wie die Kirche) ist das Gift in den Adern der Nation”.

<sup>78</sup> “Die bürgerlichen Tugenden, die Johannes im Kontrast zu seiner Adelskritik entfaltet, umfassen individuelle Leistung (des Künstlers, der es im demokratischeren Holland selbst zu fürstlichen Ehren bringen kann wie Van Dick); freie und individuelle, nicht ständisch, sondern emotional begründete Freundschafts- und Liebesbeziehungen [...]” (Detering, 2008: 74).

inviabilidad de la utopía. Las impresiones que el arte despierta tanto en el narrador del marco como en Johannes, y las reflexiones del mismo artista respecto del proceso configurador de su praxis, son elementos que asisten a esta interpretación. El tratamiento de lo fantástico, que en la novela corta se representa en la percepción del cuadro de la antepasada en el salón de retratos, en el carácter tenebroso de la figura de la tía Ursel, y por la superstición que subyace a la quema de la bruja, dirigida por el pastor, refiere a un estadio intermedio que se vincula con la representación artística, en la medida en que se encuentra más allá de una racionalidad para la cual la individualidad es suprimida en función de un orden social inhumano, y la comprensión psicológica de los motores del comportamiento subjetivo. Pero el carácter preconceptual del arte responde a un orden diverso del que se erige desde la racionalidad, lo fantástico y la superstición.

La consideración que hace del arte un pasatiempo y del artista una máquina de representar la realidad confronta con una praxis que excede el plano de la conciencia, y que, en función de esa cualidad, expone no solo las contradicciones sociales de las que surge, también las expectativas subjetivas a las que apunta. La descripción que Johannes presenta del proceso de composición del retrato de Katharina expresa una de las variantes del modo en que la obra emerge como por sí misma:

[...] und dabei blühete aus dem dunkel Grund des Bildes immer süßer das holde Antlitz auf; mir schien's, als sei es kaum mein eigenes Werk. Mitunter war's, als schaue mich etwas heiss aus ihrem Augen zurück; und dennoch floss es durch den Pinsel heimlich auf die Leinwand, so dass mir selber kaum bewusst ein sinnberückend Bild entstand, wie nie zuvor und nie nachher ein solches aus meiner Hand gegangen ist (Storm, 1987: 406).

Así como la obra ilumina lo que hasta entonces se encontraba oscurecido por la realidad, también arroja luz sobre el modo en que en la obra se manifiesta la resistencia subjetiva ante las condiciones que superan la comprensión del mismo artista. La sorpresa de Johannes al percibir la sustitución de Lázaro por Gerhardus (cf. *ibid.*: 433) deja entrever, más que la añoranza por su antiguo protector, el deseo inconsciente de una resurrección inviable. Pero el carácter activo de la representación artística se muestra de una manera más explícita en ocasión del trabajo con el cadáver del pequeño Johannes. La sospecha de que en los ojos muertos del niño pervive la maldición de la antigua antepasada es contrarrestada y conjurada por la misma representación. La representación del niño con los ojos cerrados, que busca sustraer a la víctima de la maldición, refleja el modo en que la obra de arte, de acuerdo con el Realismo Poético, transfigura el carácter enigmático de la realidad.

Pero en el cuadro que llama la atención del narrador del marco el niño se encuentra en brazos de Gerhardus. La vinculación que la obra establece entre elementos que no coinciden en la historia, solo a través de la narración de Johannes se torna visible. La obra de arte representa lo que historia ha negado. De un modo similar, en la narración de Johannes se reúnen el modelo originario de artista burgués y su correlato moderno. Como sostiene Neumann: “Die Idee der Wiederkehr des Immergleichen spiegelt sich in der Konvergenz zwischen Rahmenerzähler und Binnenerzähler. Beide sind auf der Suche nach der Wahrheit” (Neumann, 2002: 49). La tragedia de Johannes, que lo expulsa de la pequeña comunidad y lo conduce a la ciudad, se presenta como el presupuesto del artista moderno, condenado a la extraterritorialidad. Sin embargo, el acto narrativo del cronista, aun en el marco de la sobriedad con que interviene en el manuscrito de Johannes, rescata del olvido la identidad de la ocasión perdida. La permanencia del arte, que descansa en una autonomía que la sustrae de la intervención directa de la realidad, manifiesta la necesidad de una transformación social y política sin la cual el arte burgués no puede desarrollar sus potencialidades. La posta que retoma el narrador del marco realiza la dialéctica que, a través de la articulación del olvido y del recuerdo, vincula la autonomía del arte con las condiciones históricas de las que surge, y que la obstruye; así, la verdad histórica que la obra expresa también vincula el carácter irredento de las utopías pasadas.



## Capítulo V

### Conrad Ferdinand Meyer. La revalidación de la figura del artista

#### 1. La narración histórica en el *Gründerzeit*

El carácter exclusivamente histórico que presenta la obra narrativa de Conrad Ferdinand Meyer representa un estadio particular de la evolución de la narración histórica europea. Si, tal como sostiene György Lukács en *Der historische Roman*, con el realismo de mediados del siglo XIX, más específicamente con la obra realista de Balzac, concluye el ciclo de la novela histórica clásica inaugurado por Walter Scott, ello se debe al modo en que se desarrollan las tendencias narrativas respecto del proceso histórico. Así, el surgimiento de la novela histórica, que se encuentra condicionado por las variables sociohistóricas que se abren a partir de la experiencia de las masas respecto de la Revolución Francesa,<sup>1</sup> constituye un camino que lleva a la comprensión del propio presente histórico como un estadio, precisamente, histórico, esto es, susceptible de transformaciones sociales. Este recorrido, en el cual se advierte cómo la novela histórica se erige como precondition para la conquista de la concepción histórica del presente, desemboca en una configuración realista de la historia. Erich Auerbach ha resaltado los presupuestos históricos que se encuentran a la base de la producción realista de Balzac, al advertir:

[...] so bedeutet das erstens, das sei seine erfindende, künstlerisch formende Tätigkeit als eine geschichtsinterpretierende, ja sogar geschichtsphilosophische auffasst [...]; zweitens, das sei die Gegenwart als Geschichte auffasst; es ist das Gegenwärtige als ein aus der Geschichte Geschehendes. In der Tat sind seine Menschen und Atmosphären, so gegenwärtig sie sind, stets als aus den geschichtlichen Ereignissen und Kräften entrossene Phänomene vorgestellt (Auerbach, 1946: 426).

La conquista del presente histórico supone, en este sentido, una cima del desarrollo de la representación literaria, la consumación de las tendencias que dieron origen a la narración histórica: “So kehrt mit Balzac der historische Roman, der bei Scott aus dem englischen Gesellschaftsroman entstand, wieder zur Darstellung der zeitgenössischen Gesellschaft zurück” (Lukács, 1955b: 83).

---

<sup>1</sup> “Erst die französische Revolution, die Revolutionskriege, Napoleons Aufstieg und Sturz haben die Geschichte zum Massenerlebnis gemacht, und zwar im europäischen Maßstabe [...]. Und der rasche Wechsel gibt diesen Umwälzungen einen qualitativ besonderen Charakter, löscht für die Massen den Eindruck des ‘Naturereignisses’ [...]” (Lukács, 1955b: 15).



Sin embargo, la comprensión literaria del presente que había surgido a partir del “poder evocador de la forma artística” (Lukács), es decir, de la cualidad específica que adquiere en su propio proceso histórico, y que permite establecer los vínculos que la ligan al contexto, no supone una equiparación del proceso y de su representación literaria realista, sino la clausura del período clásico de la novela histórica. Las tendencias que inauguran el realismo en la narrativa histórica alcanzan, en la segunda mitad del siglo XIX, una perspectiva diversa; la narración histórica, por un lado, intentará mantener los rasgos realistas en la representación, y en este sentido la crítica a la representación romántica se verá agudizada y problematizada; por otro, lejos de configurar la historia como prehistoria del presente, se caracterizará por un posicionamiento crítico, en ocasiones un claro rechazo, de su propio presente histórico.

Esta perspectiva crítica que se abre a partir de la segunda mitad del siglo XIX muestra una radicalización del realismo burgués europeo que, en cuanto tal, manifiesta un viraje respecto del posicionamiento ante el presente histórico: la novela de actualidad que, desde la perspectiva de Auerbach, alcanza su cima en el ciclo narrativo de Balzac, no supone, de acuerdo con su método de configuración, una aceptación de la sociedad que se representa. El “triunfo del realismo” que se expresa en la obra de Balzac manifiesta la compleja relación dialéctica que se establece entre literatura y realidad social, entre las concepciones políticas del escritor y la voz que ofrece la propia obra, de acuerdo con sus cualidades inherentes. A partir de la aparente contradicción que se realiza en la obra literaria, se torna evidente la manera en que el método de configuración, en el realismo burgués, no responde a los presupuestos ideológicos de los autores, sino que, de acuerdo con su compleja unidad, con la cohesión que vincula elementos aparentemente discordantes de la obra, ofrece una imagen de la realidad en la que las simpatías personales quedan superadas. La narración histórica de la segunda mitad del siglo XIX, por el contrario, encontrará en el rechazo de la sociedad contemporánea un presupuesto de la configuración literaria. El rechazo del presente histórico, que en el contexto del realismo burgués constituye la antesala de la representación realista, se erige en el propio terreno sobre el que se abona la producción literaria.

Jean-Paul Sartre (1948) ha destacado cómo el propio desarrollo histórico produce una reacción por parte de los artistas que los lleva a rechazar todo vínculo con la historia, todo

condicionamiento social. La identificación que un autor del siglo XVII o XVIII podía establecer con un sector de la sociedad para justificar su función como artista se diluye a mediados del siglo XIX; desde 1850, la contradicción que pone a la ideología burguesa frente a las exigencias artísticas impide una identificación por parte del artista (cf. Sartre, 1948: 125s.).

Este proceso histórico, por un lado, produce la unificación radical de su público, por otro lleva al autor a escribir por principio *contra todos sus lectores* (ibíd.). El hiato que abre entre el autor y su público, entre el artista y la sociedad, que es sostenido por el propio artista como evidencia del rechazo de la incipiente sociedad de masas, renueva una casta de entendidos a partir de la cual se levanta el culto de la praxis literaria como una actividad que no guarda ninguna relación con su presente histórico:

La solitude de l'artiste est truquée doublement: elle dissimule non seulement un rapport réel au grand public mais encoré la reconstitution d'un public de spécialistes. Puisqu'on abandonne au bourgeois le gouvernement des hommes et des biens, le spirituel se sépare à nouveau du temporel, on voit renaître une sorte de cléricature [...] à mesure qu'il se détourne de la vie, l'art redevient sacré (ibíd.: 131s.).

En consonancia con este carácter sagrado que el arte adquiere en el transcurso del proceso histórico, la narración histórica se reconfigura. Así, Gustave Flaubert, por ejemplo, en ocasión del trabajo con su novela *Salammbô*, manifiesta una postura diametralmente opuesta a la descrita por Balzac en torno a la configuración del presente histórico. En su carta a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie del 23 de enero de 1858 expresa:

Le livre que j'écris maintenant sera tellement loin des mœurs modernes qu'aucune ressemblance entre mes héros et les lecteurs n'étant possible, il intéressera fort peu. On n'y verra aucune observation, rien de ce qu'on aime généralement. Ce sera de l'Art, de l'Art pur et pas aucune autre chose.

La proyección de una obra que, en función de su alejamiento de “las costumbres modernas”, impida la vinculación entre sus héroes y sus lectores, presupone el rechazo de un presente concebido como vulgar, como ya le anunciaba en su carta del 18 de marzo de 1857 a la misma destinataria: “[...] j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne, où ma plume s'est trop trompée et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir.

Una postura similar se puede rastrear en la producción histórica de Conrad Ferdinand Meyer. En efecto, también en este se advierte un posicionamiento similar al que muestra Flaubert respecto de su presente:

Am liebsten vertiefe ich mich in vergangenen Zeiten, deren Irrthümer [...] ich leise ironisiere und die mir erlauben, das Ewig-Menschliche künstlerischer zu behandeln, als die brutale Actualität zeitgenössischer Stoffe mir nicht gestatten würde (Meyer, cit. en Bettelheim, 1920: 12)

El distanciamiento respecto de la vida social que articula el contexto de producción de autores como Flaubert y Meyer repercute en la configuración histórico-literaria. Si el método del período histórico clásico suponía el reconocimiento de la vinculación de los héroes con su entorno social (aun cuando la estructura de sentimientos de los autores no permite una lectura que se adecue a sus obras),<sup>2</sup> en las novelas cortas históricas del período de la segunda mitad del siglo XIX el vínculo orgánico entre individuo y comunidad se disuelve, y con él, todo posible sentido del curso histórico:

Ihre Helden sind einseitstehende ‘einsame Menschen’. Sie haben entweder zu den grossen Ereignissen, die sich um sie herum abspielen, überhaupt keine Beziehung (Flauberts *Salambô*) oder bewegen sich einsam und unverstanden als ‘Rätsel’ inmitten dieser Ereignisse wie die Helden Conrad Ferdinand Meyers. Wenn einmal ein solcher Schriftsteller die Heldentat eines Menschen aus dem Volke beschreibt, so zeigt er gerade dadurch sein tiefes Unverständnis für das Volksleben, seinen Unglauben an dessen lebendige Kräfte (Lukács, 1955b: 117)

Una concepción semejante conlleva implicaciones que afectan al método de configuración. Si el método realista, más allá de las contradicciones sociales actuales, concretas y prosaicas que toma como material, establece una unidad en la configuración de la obra concebida como totalidad, el método histórico que Meyer lleva adelante expone los desgarramientos sociales propios de su vínculo con la realidad, aun cuando su interés se encuentre concentrado en destacar el carácter concluso, y por lo tanto artístico, que el material histórico ofrece. Leo Löwenthal advierte que las narraciones de Conrad Ferdinand Meyer parecieran “inhaltlich und formal auf den ersten Blick ausserhalb gesellschaftlichen Beziehungen zu stehen” (Löwenthal, 1990: 397). En efecto, la materia histórica de la que surge la totalidad de la obra narrativa de Meyer pareciera garantizar una cualidad artística

---

<sup>2</sup> “Die grossen Klassiker des historischen Romans, Walter Scott und Manzoni, Pusckin und Leo Tolstoi, sind zumeist keineswegs Demokraten im heutigen politischen Sinne des Wortes gewesen. Was sie jedoch künstlerisch gestaltet haben, ist die dichterische Verherrlichung der wirklichen Demokratie, der wirklichen Volkstümlichkeit. Ihre Romane zeigen, wie die menschliche Werte, die menschliche Grösse organisch aus den Volksleben herauswachsen und ihre Gefelpunkte erreichen, ohne sich von diesem Volksleben abzulösen. Es kommt hier sehr wenig darauf an, wie weit die einzelnen dieser Klassiker des historischen Romans persönlich Anhänger einer demokratischen Revolution gewesen sind oder sogar –bewusstermassen– ihre Gegner. Denn ihre literarischen Gestaltungen zeigen immerwieder, wie die grossen Krisen des Volkslebens, die Revolutionen, die verborgenen und schlummernden Fähigkeiten und Energien der Menschen des Volkes auferwecken und zum Wachstum bringen” (Lukács, 1955b: 116s.).

que los procesos de la incipiente industrialización, masificación e mercantilización de las relaciones sociales del presente obstaculizan. Aun así, su obra expone las complejas relaciones que se establecen entre el proceso social del que surge la obra y aquellos componentes, propios de la obra literaria, que exceden el marco temporal y transitorio que representan las relaciones sociales particulares, entre historia y mito:

Die Bedeutung gefundener Stoffe für die weitere poetische Arbeit erwächst aus den Erfahrungen des Suchens und Reagierens, aber auch aus der Art der Stoffe selbst, ob sie nämlich 'mythischer' oder 'geschichtlicher' Natur sind. Diese Unterscheidung verrät eine neuzeitliche Perspektive, unter der die Grenzen zwischen mythischen, sagenhaften (legendären), fiktionalen, zeitgenössischen und geschichtlichen Stoffen bereits selbstverständlich sind. Strukturellfunktional gesehen, kann der mythische Stoff durchaus die Rolle des geschichtlichen übernehmen, wie auch die geschichtliche Stoff Wirkfaktoren des mythischen vermittelt (Aust, 1994: 4).

La búsqueda de materiales adecuados para el tratamiento literario puede, entonces, por un lado, ocultar una tendencia latente hacia el mito; por otro, establecer una mediación entre el desarrollo histórico y el mito, de manera tal que ambos polos vean relativizada su fuerza activa ante la presencia de su contrapeso. La inclinación por lo “eternamente humano” a la que apela Meyer, de este modo, puede leerse como uno de los aspectos a partir de los cuales se determina su concepción esteticista de la historia.

El carácter concluso que Aust reconoce en los acontecimientos históricos parece dotar a la historia de cualidades afines a las formas artísticas, ya que en ellos el punto de vista estético reconoce un mundo que se explica por sí mismo, un mundo autónomo, reubicado a una distancia que permitiría una contemplación estética de acuerdo con los parámetros de la concepción clásica del arte. La huida del presente concreto y el anclaje histórico en tiempos pretéritos pueden leerse, entonces, como un factor complementario que condiciona una producción literaria en la que lo eternamente humano se encuentra entrelazado con los condicionamientos históricos. Si el presente histórico, con su “brutal actualidad contemporánea”, se constituye como el espacio dentro del cual las posibilidades de la configuración artística resultan obstaculizadas, el mundo cerrado de los tiempos pretéritos ofrece aquel redondeo, aquella delimitación de los contornos que tornan posible no solo la praxis literaria, sino también la comprensión histórica:

Ist man in der aktuellen Erfahrungs- und Handlungssituation in Geschichten verstrickt, deren Ausgang auf bekannte Weise unbekannt ist, so erzählt der historische Roman eine Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende. Weil man vom Anfang auf das Ende und vom Ende auf den Anfang blicken kann, ist es allererst möglich, die Mitte als Mitte zu benennen (Müller, 1996: 691).

La constatación de Harno Müller, en la que se destaca el modo en que los tiempos históricos pueden ser interpretados de acuerdo a parámetros estéticos, refuerza la vinculación que opera en la narrativa de Conrad Ferdinand Meyer entre historia y mito. Si, tal como sostiene Müller, “[n]ach der zum Teil traumatischen Erfahrung des Scheiterns der 48er-Revolution lässt sich einverstärkt rückwärtsgewandtes Orientierungsinteresse beim bürgerlichen Publikum beobachten” (ibíd.: 692), la consumación del proyecto nacionalista propia del *Gründerzeit* que supone la fundación del imperio no expresa tanto una realización de los deseos colectivos referidos a la libertad y unificación alemanas, como la consolidación de una atmósfera social en la cual la realidad que se ha alcanzado precisa de una fundamentación ideológica. Tal fundamento ideológico, lejos de presentarse como sucedáneo de la realidad, adquiere los contornos de una compensación:

Nach 1870/71 verliert das Reichsphantasma etwas von seinem Glanz, weil das zweite Reich obrigskeitsstaatlich geschaffen ist. Nun entsprechen Phantasmen nie der Realität, und deshalb werden weiter Ursprungsmythen fabriziert, wird versucht, auf die befremdlichen, nicht überschaubaren Beschleunigungsbewegungen besonders auf dem ökonomischen Sektor mit historischen Romanen zu antworten, die in grösserer Entfernung zur Jetztzeit plaziert werden. Das Interesse wendet sich u. a. weit zurückliegenden, dekadenten Zeiten zu, und man pflegt zudem weiter Ursprungsphantasmen, indem man ‘frühe’, vorgeblich ‘reine’ Zeiten idyllisch auffüllt (Müller, 1996: 696).

La compleja tensión entre historia y mito, en conjunción con la dinámica que se establece entre ambos elementos en el marco de la praxis literaria, tiene que reforzar la confluencia que se establece entre una cosmovisión que observa en los períodos históricos pretéritos unidades relativamente cerradas, claramente delimitadas, redondeadas en sí mismas, y la búsqueda sentimental de idilios que den cuenta de las fantasías históricas que sirven, en tanto mitos del origen, de fundamento a un presente desencantado.

### **1.1 Compromiso, huida y transfiguración del presente histórico**

Existe un vínculo entre las circunstancias histórico-políticas de Alemania durante el *Gründerzeit* y la producción literaria de Conrad Ferdinand Meyer. La Guerra Franco-Prusiana (1870-71) y la unificación de Alemania, producida “desde arriba”, bajo la hegemonía de la Prusia de los *Junker*, que favoreció el desarrollo de la gran burguesía industrial, así como la agudización de las tendencias orientadas a la secularización del

Estado moderno,<sup>3</sup> tal como se observa en la *Kulturkampf* propulsada por el canciller Bismarck, despertaron en Meyer un interés por la vida política, y, particularmente, un sentimiento patriótico que hasta entonces no se había manifestado de un modo explícito.<sup>4</sup>

Este impulso nacionalista motivó a Meyer, perteneciente a una familia patricia suiza, a colocar en entredicho los parámetros culturales de la burguesía tradicional que habían condicionado su formación (su padre, el historiador y jurista Ferdinand Meyer, desempeñó cargos de funcionario público y en 1831 fue miembro del gobierno cantonal de Suiza, la más elevada autoridad del cantón) y apoyara la política imperial alemana,<sup>5</sup> en la que reconoce la posibilidad de dar con una totalidad social que, en tanto unidad de sentido histórico, debía contrarrestar la desmembración social y el individualismo, considerado por el propio Meyer como el rasgo distintivo de la atomizada sociedad burguesa. En carta al historiador Georg von Wyss del 16 de enero de 1871, Meyer afirma:

Auch ich habe meine französischen Sympathien schwer überwunden; aber es musste in Gottes Namen ein Entschluss gefasst sein, da voraussichtlich der deutsch-französische Gegensatz Jahrzehnte beherrschen und literarisch jede Mittelstellung völlig unhaltbar machen wird.

La apelación divina por medio de la cual Meyer expresa la necesidad de tomar partido por las políticas imperiales alemanas (en vista de la imposibilidad de mantener una posición mediadora y superadora), de la coyuntura histórica, deja entrever uno de los aspectos de la contradictoria posición que Meyer ocupa, como escritor, ante el desarrollo histórico. Frente a tal diagnóstico, Meyer encuentra en la fundación imperial de una gran Alemania una alternativa trascendente que impone su propio derecho, ante las fuerzas disgregadoras que definen el desarrollo capitalista industrial. Para un autor como Meyer, alejado de toda

---

<sup>3</sup> El carácter demagógico del Estado prusiano ha sido resaltado por Marx en su *Kritik des Gothaer Programms*, de 1875, en el que lo describe como “nichts anderes als ein mit parlamentarischen Formen verbrämter, mit feudalem Beisatz vermischter und zugleich schon von der Bourgeoisie beeinflusster, bürokratisch gezimmerter, polizeilich gehüteter Militär despotismus ist [...]” (Marx, 1956: 29).

<sup>4</sup> “Conrad Ferdinand Meyer verschloss sich immer mehr und nahm an den Geselligkeiten des Hauses kaum noch teil. Es gibt auch keine Hinweise darauf, dass er für die politischen und sozialen Umstürze 1848 mehr Interesse aufbrachte als das eines Zeitungslesers. Statt dessen vergrub er sich in literarische und historiographische Bücher und versetzte Eigenes, vor allem entwarf er Erzählungen und Dramen, die er aber alle als unzulänglich empfand und vernichtete” (Jäger, 1998: 14).

<sup>5</sup> Elsbeth Pulver ha destacado el modo en que los acontecimientos histórico-políticos, que rodean a la fundación del Imperio y a la unificación de Alemania, han ejercido una influencia que difícilmente pueda advertirse en otro autor suizo: “[...] es ist eine Reaktion, die man gerade von ihm nicht erwartet hätte. Meyer scheint, wenn überhaupt einer, prädestiniert zu einer kosmopolitischen Haltung, die in Krisenzeiten dem auffalckernden Chauvinismus hätte widerstehen können –was man von dem seit langem extrem antifranzösischen Keller nicht erwarten konnte. Denn er, Meyer, war von früh auf mit dem französischen Tradition so vertraut wie kaum ein zweiter unter seinen Kollegen” (Pulver, 2001: 215).

idealización de las pequeñas comunidades suizas que, por ejemplo, se pueden rastrear en la obra de Gottfried Keller, las simpatías que podrían vincularlo con las tradiciones democráticas occidentales carecen de validez histórica. Las declaraciones del mismo Meyer, en las que antepone la totalidad al individualismo, dan cuenta de esta particularidad: en carta del 23 de agosto de 1881 dirigida a Julius Rodenberg, editor de la revista *Deutsche Rundschau*, Meyer sostiene que su elección se funda en el deseo de pertenecer a una gran totalidad. El interés creciente de Meyer por la política presenta correspondencias con el complejo ideológico del *Gründerzeit*. Si, tal como sostiene György Lukács, con el inicio del *Gründerzeit* se acaban todos los intentos de crear una Alemania libre, el particular camino prusiano permitió que las tentativas por alcanzar una unidad alemana bajo la égida de Prusia, pervivieran de tal modo que el principio de la unidad prevaleció sobre el principio de la libertad. De este modo, el viraje ideológico que caracteriza a la burguesía tras la derrota de las revoluciones de 1848 puede ser leído como el ingreso al período de las ilusiones perdidas. El realismo de la íntegra obra narrativa de Conrad Ferdinand Meyer puede ser enmarcado en esta corriente.

El rechazo del idealismo normativo (es decir, la acción política conforme a valores) en procura del éxito de la práctica política, se articula con la impugnación de valores trascendentes. De allí que el sentimiento patriótico que Meyer desarrolla no se corresponda con los rasgos orgánicos que, aun cuando desde una perspectiva crítica, pueden advertirse en el democrático ideal comunitario postulado tanto por Gottfried Keller como por Theodor Storm. Por el contrario, la afirmación de la unidad política es caracterizada por Meyer como una totalidad conformada a partir de parámetros elitistas y aristocráticos. Estos rasgos ideológicos consolidan la contradictoria posición de Meyer ante el desarrollo histórico alemán:

Meyer hat viel mehr die matte Melancholie des liberalen Bürgers, der der Entwicklung der eigenen Klasse in dem sich vehement entwickelnden Kapitalismus mit Ablehnung und Verständnislosigkeit und zugleich mit einer scheuen Bewunderung vor der Macht, die sich darin äußert, zusieht (Lukács, 1955b: 243).

La ambivalencia que define el compromiso de Meyer permite comprender la inviabilidad de su perspectiva histórica, pues, mientras su punto de vista aristocrático lo lleva a resaltar el papel de las grandes individualidades históricas, tal como se observa en la percepción que la función histórica de Bismarck cumple respecto de los intereses de la gran burguesía

industrial, es este mismo punto de vista el que lo lleva a condenar la indiferenciación de la incipiente sociedad de masas que resulta del vertiginoso proceso de industrialización que adquiere la Alemania imperial. De allí que la unidad que representaría la totalidad política a la que Meyer desea pertenecer se base en el principio de la subordinación jerárquica: la inviabilidad de una unidad cultural compuesta por las masas populares, concebidas como consecuencia necesaria del desarrollo industrial, y las grandes individualidades que representan los intereses de la burguesía industrial presupondrían la justificación de una totalidad política concebida como una construcción, en la que las masas no representan más que la materia amorfa en manos de los grandes industriales.<sup>6</sup>

De este modo, el patriotismo de Meyer se encuentra justificado por el peso de una realidad política incontrastable, frente a la cual la construcción utópica de una perspectiva social debe ceder terreno<sup>7</sup>. Dice Pulver: “Der Reichsgedanke hat deshalb bei ihm von einer rückwärtsgewandten Utopie, deren Glanz ihn wenigstens scheinbar für die Realität des

---

<sup>6</sup> La ambivalente reacción de Conrad Ferdinand Meyer, que alterna una condena radical del desarrollo social que se instaura a través del ascenso de una burguesía industrial, con el anhelo de dar con una individualidad que logre encauzar el proceso de desintegración social, resulta representativa de un sector social. Thomas Carlyle, sobre todo luego de las experiencias revolucionarios de 1848, ha desarrollado un análisis teórico en el que se pueden advertir puntos de contacto con las manifestaciones de C. F. Meyer. Si ya en sus conferencias tituladas *Lectures on Heroes and Hero-Worship* (Carlyle, 1840: 93ss.) la exaltación del héroe amalgamaba a figuras tan diversas como Dante, Shakespeare, Lutero, Rousseau, los acontecimientos de 1848 lo llevaron a concentrar su atención a una nueva modalidad de la figura del héroe, tal como se evidencia en sus *Latter-Day Pamphlets*, de 1850. Allí se lee: “Close following which, as if by sympathetic subterranean electricities, all Europe exploded, boundless, uncontrollable; and we had the year 1848, one of the most singular, disastrous, amazing, and, on the whole, humiliating years the European world ever saw. Not since the irruption of the Northern Barbarians has there been the like. Everywhere immeasurable Democracy rose monstrous, loud, blatant, inarticulate as the voice of Chaos. Everywhere the Official holy-of-holies was scandalously laid bare to dogs and the profane: — Enter, all the world, see what kind of Official holy it is. Kings everywhere, and reigning persons, stared in sudden horror, the voice of the whole world bellowing in their ear, "Begone, ye imbecile hypocrites, histrios not heroes! Off with you, off!" and, what was peculiar and notable in this year for the first time, the Kings all made haste to go, as if exclaiming, "We *are* poor histrios, we sure enough; — did you want heroes? Don't kill us; we couldn't help it!" Not one of them turned round, and stood upon his Kingship, as upon a right he could afford to die for, or to risk his skin upon; by no manner of means. That, I say, is the alarming peculiarity at present. Democracy, on this new occasion, finds all Kings conscious that they are but Play-actors.” (Carlyle, 1850: 6) Friedrich Engels, en su reseña a *Latter-Day Pamphlets*, destaca la ambivalencia ante la que debe rendirse toda ideología apologética: “Nachdem Carlyle auf den ersten vierzig Seiten seinen ganzen tugendhaften Grimm gegen den Egoismus, die freie Konkurrenz, Abschaffung der feudalen Bande zwischen Mensch und Mensch, Nachfrage und Zufuhr, Laisser faire [Freihandelssystem], Baumwollspinnen, bare Zahlung usw. Usw. aber und abermals ausgepoltert hat, finden wir jetzt auf einmal, daß die Hauptvertreter aller dieser shams, die industriellen Bourgeois, nicht nur zu den gefeierten Heroen und Genien gehören, sondern sogar den zunächst notwendigen Teil dieser Heroen ausmachen, daß der Trumpf aller seiner Angriffe gegen die Bourgeoisverhältnisse und –ideen die Apotheose der Bourgeoispersonen ist” (Engels, 1948: 207).

<sup>7</sup> “Meyers Skepsis gegen Bismarcks Machtpolitik verschwindet, sobald dieser das Reich begründet und der erste Diener des Kaiser wird” (Pulver, 2001: 208).



neuen Reiches blind machte” (Pulver, 2001: 208s.). Esta dualidad, sin embargo, responde, a los ojos de Meyer, a la ambigüedad de una vida política desgarrada por la multiplicidad de perspectivas que expresa la lógica parlamentaria, a través de la apariencia democrática en la que intervienen los partidos políticos. La figura de Bismarck, en este contexto, se le presenta a C. F. Meyer como un antídoto contra la fragmentación y multiplicidad políticas que, desde su perspectiva, desgarran a Alemania. Como afirma Pulver: “Natürlich sah er das Kaisertum auch als eine Institution, die in der Gegenwart zur Problemlösung beitragen könnte. Eine ausserhalb der und über den Parteien stehende Instanz sei in der politischen Zerrissenheit Deutschlands unentbehrlich” (ibíd.: 208). El carácter “grossartig unparteiisch” (ibíd.) del Kaiser es interpretado por Meyer como la expresión de una unidad, “als ein Bollwerk gegen den Sozialismus und das demokratisches Mittelmass” (ibíd.).<sup>8</sup>

Se puede advertir que la totalidad que se encuentra en la base de las intenciones estéticas de las narraciones históricas de Conrad Ferdinand Meyer no constituye más que una proyección simbólica de su propio presente. Esta proyección cumple la función ideológica de justificar, a partir de una concepción estética de la historia, aquellos aspectos del presente que se interpretan como una degradación histórica, a partir de una descripción apologética de un pasado con el cual se establece una afinidad electiva.

## 1.2. La estetización de la historia: afinidades electivas

La relación que la narrativa de Conrad Ferdinand Meyer, pero en especial sus dos novelas cortas de artista, mantienen con el período renacentista no responde a un impulso individual. El reconocimiento de la afinidad electiva que durante el período del *Gründerzeit* se establece con el Renacimiento supone una crítica del presente, que en ciertos autores, como en Conrad Ferdinand Meyer o en Gustave Flaubert, alcanza la intensidad del rechazo. También implica una identificación con un pasado determinado; y, como consecuencia, una transfiguración del presente que se rechaza, una construcción ideal del contexto inmediato del que se ha partido, a partir de la imagen que el pasado ideal

---

<sup>8</sup> Friedrich Engels ha destacado la falsa unidad que representa el bonapartismo, en el marco de la lucha de clases propio del *Gründerzeit*: “Der Bonapartismus ist die notwendige Staatsform in einem Lande, wo die Arbeiterklasse, auf einer hohen Stufe ihrer Entwicklung in den Städten, aber an Zahl überwogen von den kleinen Bauern auf dem Lande, in einem großen revolutionären Kampf von der Kapitalistenklasse, dem Kleinbürgertum und der Armee besiegt worden ist” (Engels: 1956: 71).

ofrece a la contemplación. El propio Meyer, al describir su producción literaria como una actividad que no encuentra anclaje alguno en su época, expone una imagen de sí mismo que se corresponde con esta estrategia interpretativa, tal como se advierte en su carta de mayo de 1881 (año de publicación de *Plautus in Nonnenkloster*) a Louise von François:

Ein Berufsschriftsteller bin ich nicht. Dazu fehlt mir der Ehrgeiz (ich weiche der Reputation eher aus als dass ich sie suche), die Routine und auch die Modelle – denn ich habe einen einsiedlerischen Hang. Am liebsten vertiefe ich mich in vergangene Zeiten, deren Irrthümer [...] ich lese ironisiere und die mir erlauben, das Ewig-Menschliche künstlerischer zu behandeln, als die brutale Actualität zeitgenössischer Stoffe mir nicht gestatten würde.

La negación de la condición de escritor profesional, que recuerda el diagnóstico de Sartre sobre la función de la literatura en la segunda mitad del siglo XIX, da cuenta de la reacción de una élite que no encuentra en su propia época una correspondencia con sus exigencias estéticas. El aislamiento del escritor al que se alude parece justificar la búsqueda de una totalidad cuya distancia permita la ironía, modalidad a través de la cual se estructura el rechazo de “la brutal actualidad contemporánea”. El rechazo del presente histórico redonda en una inclinación por los “tiempos pasados”, que (en virtud de la distancia que ofrecen respecto del presente) son comprendidos como un material apto para la configuración literaria, en la medida en que presentan la apariencia de una atemporalidad, inmune a los cambios históricos, que le permitiría llevar a cabo un tratamiento artístico de lo “eternamente humano”, es decir, con aquellos elementos estables que se sustraen a la vertiginosa y prosaica marcha histórica. Sin embargo, en esta fuga del presente histórico, fundada en una concepción según la cual el material considerado digno del tratamiento artístico debe aislarse del contexto del que surge, se advierte la propia relación dialéctica que vincula la obra de Meyer (y su posición estética) con su propia época histórica. De este modo, tanto el carácter extemporáneo que ofrece la obra de Meyer, centrada sobre todo en aquellos períodos que expresan un cambio de época (la Edad Media tardía como germen del Renacimiento en *Die Hochzeit des Mönchs*, el Renacimiento temprano en *Plautus in Nonnenkloster*), como la particular extraterritorialidad<sup>9</sup> que se evidencia en los escenarios

---

<sup>9</sup> “Das Land, dessen Parteigänger er war [...], hat ihn offensichtlich literarisch nicht inspiriert. Er kannte das Land auch kaum – und wollte es eigentlich nicht kennenlernen. Nach dem erwähnten Aufenthalt in München hat er Deutschland nur noch einmal, jetzt ein arrivierter Autor, drei Wochen lang ‘blitzschnell durchleitet’; jene Vertrautheit mit Landschaften, auf die er in der Prosa angewiesen war, konnte sich da nicht einstellen. Seine Vorstellung von Kaiser und Reich hat denn auch etwas seltsam Exterritoriales an sich [...]” (Pulver, 2001: 218).

italianos en los que se desarrollan ambas *Künstlernovellen*, son expresiones de un tratamiento crítico del contexto inmediato, en el que los planos histórico y estético encarnan los polos de lo transitorio y de lo permanente, términos en los cuales Meyer comprende su posición histórica.

Sin embargo, la tendencia que distingue al escritor suizo respecto de su época (el método de configuración literaria, efectivamente, lo destaca respecto de autores representativos del Realismo Poético con los que mantuvo contacto, como Gottfried Keller o Theodor Storm) encuentra en la interpretación histórica de Jacob Burckhardt y en las consideraciones filosóficas de Friedrich Nietzsche un complemento ideológico. La estetización de la historia se encuentra en la base de los planteos teóricos del historiador suizo y el filósofo alemán. Como dice Scheuer:

Zu den grossen Verweigerern, bei denen die Realwelt nur 'Ekel' erregen konnte, gehörten Jacob Christoph Burckhardt und Friedrich Nietzsche, die eine Flucht antraten in eine Welt des schönen Scheins, in eine zweite 'höhere' Erdenwelt (Burckhardt), wo Kunst, Bildung und Wissenschaft ihre Autonomie behaupteten oder wo –für Nietzsche– der Mensch sich zu seinem Willen und Handeln bekennen konnte (Scheuer, 1982: 24).

Este segundo mundo, dominado por la bella apariencia y por las tendencias orientadas a la autonomía de las artes, ciencias y de la voluntad y acción políticas halla en el Renacimiento una adecuación singular y ejemplar: el Renacimiento, en tanto punto de partida de la modernidad, sede del descubrimiento del individuo (Burckhardt) y de la voluntad de poder (Nietzsche) , así como de la autonomía del Estado, presenta rasgos comunes con un presente necesitado de validación, aun cuando, históricamente, las condiciones y presupuestos históricos deban modificarse.<sup>10</sup> Franz Ferdinand Baumgarten ha destacado el punto de enlace que, desde la perspectiva ideológica, articula las formas artísticas con determinados períodos históricos: “Der wirkende Grund des Renaissancismus ist eine gewisse Wahlverwandschaft der XIX. Jahrhundertmitte mit der Renaissance [...] Die klassizistische Kunst begleite den Klassizismus, die Neugotik die Romantik, der Renaissancismus den Realismus” (Baumgarten, 1917: 31).<sup>11</sup> La vinculación

---

<sup>10</sup> Cf. Hauser: “In dem sensualistischen Begriff der Renaissance verknüpfen sich Amoralismus und Ästhetizismus in einer Weise, die wieder eher in der Psychologie des 19. Jahrhunderts als in der der Renaissance begründet war [...] Diesem Traum von Ästheten entsprach die historische Wirklichkeit freilich ebensowenig wie dem Bilde des Übermenschen in Tyrannengestalt” (Hauser, 1953, vol. I: 285s.).

<sup>11</sup> Michael Löwy describe la particular operatividad de la afinidad electiva, que desarticula toda concepción lineal de la historia, como “[...] un tipo muy particular de relación dialéctica que se establece entre dos

que se establece entre el Renacimiento y el Realismo Poético, que en última instancia refiere a una concepción del arte, encuentra su punto nodal en la postulación de un origen que no responda al mero proceso histórico, sino a una conexión entre la imagen que se construye de un período histórico determinado y las pretensiones ideológicas del sector social que la promueve. En este sentido, la concepción estética resulta crucial. Desde la perspectiva de Jung, el Renacimiento representa

[...] die eigentliche Geburtsstunde des Autonomie-Gedankens und der reziproken Vorstellung von der Genialität des Künstler, d.h. von der Selbstzweckhaftigkeit der Kunst, die sich endgültig auch vom Kunst-Handwerk, der blossen Gebrauchskunst, emanzipiert hat, und von der Einzigartigkeit des jeweiligen Künstlers, was jede Vergleichbarkeit ausschliesst (Jung, 1995: 42).

Pero si la vinculación que se establece con el período renacentista puede leerse como una referencia al origen de la autonomía estética, no menos relevantes resultan las implicaciones ideológicas que la elección del período conlleva. Pues toda afinidad debe encontrar un fundamento concreto que, aun desvirtuado por la falsa conciencia, permita establecer correspondencias entre períodos distantes. La influencia que las obras de Burckhardt<sup>12</sup> y de Nietzsche han ejercido sobre Meyer ha condicionado de manera decisiva la reconstrucción y presentación estética de un período en el cual se deseaba encontrar un heroico antecedente histórico que le otorgue validez a una actualidad caracterizada como prosaica:

Die Geschichtsbeschreibung der Renaissance in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht im Zusammenhang des Ausbaus der grossbürgerlichen Ideologie, die in der Geschichte der grössten Männer, in der Entdeckung der ‘Vollmenschen’ in lebendigen Zeiten art verwandte Typen für den starken Herrenmenschen der Gegenwart findet (Löwenthal, 1990: 402).

---

configuraciones sociales o culturales, que no es reducible a la determinación causal directa o a la ‘influencia’ en sentido tradicional. Se trata, a partir de una cierta analogía estructural, de un movimiento de convergencia, de atracción recíproca, de confluencia activa, de combinación capaz de llegar a la fusión (Löwy, 1997: 9).

<sup>12</sup> Leo Löwenthal ha destacado el modo en que la teoría histórica del período del *Gründerzeit* ha influido en la percepción histórica de Conrad Ferdinand Meyer: “Er [Conrad Ferdinand Meyer, M. S.] erfasst sie darum auch nicht in historischen Quellenstudien, sondern geformt, wie sie vor allem bei Gregorovius und Burckhardt vorliegt. Hier findet er eine geistesverwandte Behandlung der Vergangenheit, die als Hintergrund heldischer Geschichte belangvoll wird” (Löwenthal, 1990: 402); también Baumgarten pone en primer plano las fuentes teóricas de las que parte una concepción estética como la C. F. Meyer: “Den Renaissancestoff hat Meyer aus zweiter Hand übernommen [...] Nur die Kunst der Renaissance war seine unmittelbare Erfahrung. Ausser Ariosto und einigen Novellisten (und auch die übten keinen bestimmenden Einfluss auf ihn aus) kannte er nichts von den Denkern und Menschen der Renaissance. Sein Wissen stammt durchaus aus zweiter Hand, aus modernen Historikern, aus Burckhardt, Gregorovius, Ranke, Hermann Grimm und Sismondi” (Baumgarten, 1917: 44).

### 1.3. Pesimismo histórico y optimismo heroico: Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche

La interpretación estética de la historia que Jacob Burckhardt lleva a cabo en *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860) supone un análisis que se detiene en la apariencia de los fenómenos históricos. Tal mirada adquiere, en la medida en que elude las causas materiales de las manifestaciones históricas, un carácter realista que se opone a la construcción abstracta, especulativa y conclusiva del tratado histórico. En tal sentido, el realismo que lo aleja de los sistemas filosóficos se encuentra justificado por la modalidad ensayística a partir de la cual se presenta la exposición de las indagaciones. El perspectivismo que la forma ensayo comprende como elemento constitutivo del género, así como la postulación del carácter transitorio de las observaciones,<sup>13</sup> que se opone tanto ante la arrogancia científicista del pensamiento abstracto, como al teleologismo del pensamiento religioso, hacen del ensayo una forma adecuada para la difusión de un realismo esteticista de la historia. Una percepción de la historia como la postulada por Burckhardt es la que permite considerar los acontecimientos políticos desde una perspectiva estética, de tal modo que, al extrapolar las categorías propias de la estética al ámbito político, la figura misma del político queda resignificada en tanto artista, mientras que el Estado autónomo que surge en el período, ya despojado del poder eclesiástico, es concebido como “obra de arte” (Burckhardt, 1867: 1s.). En este marco genérico, la descripción realista de la genealogía del hombre moderno que expresa *Die Kultur der Renaissance in Italien* ostenta los rasgos típicos de la contemplación puramente estética, para la cual todo juicio de valor resulta impertinente.<sup>14</sup> La presentación de Federico II y de Ezzelino da Romano, figuras históricas que cumplen una función central en *Die Hochzeit*

---

<sup>13</sup> La forma del ensayo, de acuerdo a la perspectiva de Burckhardt, resulta adecuada a la fidelidad histórica: “Im wahren Sinne des Wortes führt diese Schrift den Titel eines blossen Versuches, und der Verfasser ist sich deutlich genug bewusst, dass er mit sehr mässigen Mitteln und Kräften sich einer überaus grossen Aufgabe unterzogen hat. Aber auch wenn er mit stärkerer Zuversicht auf seine Forschung hinblicken könnte, so wäre ihm der Beifall der Kenner kaum sicherer. Die geistigen Umrisse einer Kulturepoche geben vielleicht für jedes Auge ein verschiedenes Bild” (Burckhardt, 1867: 1).

<sup>14</sup> “In ganz merkwürdiger Mischung liegt Gutes und Böses in den italienischen Staaten des 15. Jahrhunderts durcheinander. Die Persönlichkeit der Fürsten wird eine so durchgebildete, eine oft so hochbedeutende, für ihre Lage und Aufgabe so charakteristische, dass das sittliche Recht schwer zu seinem Rechte kömmt” (ibíd.: 9).

*des Mönchs*, ilustra su método de interpretación histórica. Así se expresa el realismo de Burckhardt respecto de Federico II:

Aufgewachsen unter Verrat und Gefahr in der Nähe von Sarazenen, hatte er sich frühe gewöhnt an eine völlig objektive Beurteilung und Behandlung der Dinge, der erste moderne Mensch auf dem Throne. Dazu kam eine nahe, vertraute Kenntnis von dem Innern der sarazenischen Staaten und ihrer Verwaltung und jener Existenzkrieg mit den Päpsten, welcher beide Parteien nötigte, alle denkbaren Kräfte und Mittel auf den Kampfplatz zu führen. Friedrichs Verordnungen (besonders seit 1231) laufen auf die völlige Zernichtung des Lehnsstaates, auf die Verwandlung des Volkes in eine willenlose, unbewaffnete, im höchsten Grade steuerfähige Masse hinaus. Er zentralisierte die ganze richterliche Gewalt und die Verwaltung in einer bisher für das Abendland unerhörten Weise; kein Amt mehr durfte durch Volkswahl besetzt werden, bei Strafe der Verwüstung des betreffenden Ortes und Degradation der Bürger zu Hörigen [...] Hier ist kein Volk mehr, sondern ein kontrollierbarer Haufe von Untertanen (Burckhardt, 1867: 2).

La objetividad que Burckhardt le atribuye al primer hombre moderno deja entrever lo que una concepción tal de la historia proyecta sobre su propia época: los cambios históricos solo se realizan a través de la intervención del gran hombre, para quien el pueblo no representa sino un obstáculo al que hay que reducir a la condición de súbdito. Ezzelino, quien, desde la perspectiva de Burckhardt, solo representa la fuerza que ejecuta las innovaciones políticas instauradas por Federico II, es presentado como el brazo fuerte que mantiene el poder. El modo en que esta descripción se aferra a las apariencias de los fenómenos históricos, y deja de lado todo componente moral, se puede advertir en la interpretación que recibe la alternativa progresista presentada por santo Tomás de Aquino:

Umsonst stellte in einer solchen Zeit S. Thomas von Aquino, der geborene Untertan Friedrichs, die Theorie einer konstitutionellen Herrschaft auf, wo der Fürst durch ein von ihm ernanntes Oberhaus und eine vom Volk gewählte Repräsentation unterstützt gedacht wird. Dergleichen verhalte in den Hörsälen, und Friedrich und Ezzelino waren und blieben für Italien die größten politischen Erscheinungen des 13. Jahrhunderts (Burckhardt, 1867: 3).

Las referencias a la acción de los grandes hombres que logran unificar los asuntos del Estado sin apelar a fuerzas trascendentales, y sin permitir la intervención de las masas populares; así como la recusación de toda propuesta teórica difundida entre los medios intelectuales, dejan entrever, más allá del carácter estético de la percepción histórica, un pesimismo histórico latente, a través del cual se cumple el carácter paliativo que tal interpretación del Renacimiento comprende:

Der schärfste Tadel, den man darüber ausprechen kann, ist der der Unvolkstümlichkeit, der erst notwendig eintretenden Scheidung von Gebildeten und Ungebildeten in ganz Europa. Dieser Tadel ist aber ganz wertlos, sobald man eingestehen muß, daß die Sache

noch heute, obwohl klar erkannt, doch nicht beseitigt werden kann (Burckhardt, 1867: 99).

Se advierte cómo, a través de la analogía establecida entre el Renacimiento y la segunda mitad del siglo XIX, el pesimismo histórico que predomina en Jacob Burckhardt comprende tanto una crítica como una justificación de la realidad social del *Gründerzeit*. Este predominio de la fatalidad condiciona la negación de un progreso histórico social y la cristalización del propio presente histórico como un período al que solo cabe la contemplación. La negación del progreso histórico postula una permanencia, o repetición, de motivos universales que actúan en la historia de acuerdo con parámetros incomprensibles. Esta postura esteticista consiste en acercar el Renacimiento a un presente prosaico a través de la analogía; en exponer los rasgos que podrían vincularlo al presente histórico y así, alejar el presente, a partir de su vinculación con el Renacimiento, hasta dar con la distancia precisa que la contemplación estética requiere. Solo de este modo el sujeto social que representa la nueva burguesía industrial puede cargarse de la heroicidad que distingue al hombre poderoso (*Gewaltmensch*) del Renacimiento.<sup>15</sup>

Si el pensamiento religioso y la especulación filosófica se encuentran orientadas, respectivamente, a los orígenes y a las metas del ser humano, la figura del historiador presentada por Burckhardt se concentra en el núcleo de la historia: “Der duldende, strebende und handelnde Mensch, wie er ist und immer war und sein wird” (cit. en Löwith, 1983: 31). La semejanza que presenta la formulación de Burckhardt con la afirmación de Meyer acerca de lo “eternamente humano” permite advertir que se trata de hipostasiar una concepción histórica de la humanidad. El rechazo del presente que caracteriza a Burckhardt (“angewidert von dem Geschehen der Gegenwart, entwich Burckhardt nach Italien [...], wodurch er seinen Massstab für die Beurteilung des gegenwärtigen Geschehens gewann”; Löwith, 1983: 33), también se observa en Meyer como proyección de una concepción ideológica que surge del presente histórico, y que al ser reubicada en un período ya

---

<sup>15</sup> “Wie Burckhardt in der Kulturgeschichte will Meyer daher im historischen Roman ‘die Anfänge des modernen Menschen’ behandeln. Der moderne Mensch: das ist das säkulare, aus allen geistigen Hierarchien herausgetretene Individuum [...], dessen Denken und Tun rein pragmatisch geprägt ist. Meyer setzt wie Burckhardt, der ihm die Zusammenhänge verdeutlicht haben dürfte, den Beginn dieser Moderne mit dem Ende des Mittelalters an” (Ritzer, 2001: 27).

superado históricamente, puede ser evaluado y juzgado estéticamente, es decir, sin apelar a consideraciones que exceden el plano de la apariencia.<sup>16</sup>

También en la filosofía de Nietzsche se puede reconocer una estetización de la historia, en la que la figura de los grandes hombres cumple un rol decisivo. además de una crítica del presente histórico (por cuanto es concebido como un período de debilidad y de enfermedad, resultado de la preponderancia del espíritu de rebaño),<sup>17</sup> un rasgo utópico que lo distingue de la concepción de Jacob Burckhardt: se trata de una concepción monumental de la historia que, realizada por las grandes individualidades, se estructura a través de saltos cualitativos que intensifican y justifican la distancia que Burckhardt había reconocido entre las élites y las masas populares. Así, en *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874):

Daß die großen Momente im Kampfe der einzelnen eine Kette bilden, daß in ihnen ein Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende hin sich verbinde, daß für mich das Höchste eines solchen längstvergangenen Momentes noch lebendig, hell und groß sei - das ist der Grundgedanke im Glauben an die Humanität, der sich in der Forderung einer *monumentalischen* Historie ausspricht (Nietzsche, 1954: 219s.).

El optimismo heroico que subyace a la concepción nietzscheana de la historia, si bien lo aleja del pesimismo histórico de Burckhardt, presenta puntos de contacto evidentes. Así, también en Nietzsche resulta decisivo, en este encadenamiento de los grandes hombres (que se produce a través de la “mera” historia, para dar lugar a la historia monumental),<sup>18</sup> el lugar que ocupa el período renacentista.<sup>19</sup> Así, la secularización de la vida política que se

---

<sup>16</sup> “Meyer zeigt hierhin eine unverkennbare Nähe zu positionen des zeitgenössischen Historismus, wie sie insbesondere Jakob Burckhardt in seiner *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) vertreten hat [...] Auch bei Meyer erscheint die Renaissance als –in den Worten der Kardinals Ippolito d’Este in *Angela Borgia*– “Zeit des Zerfalles, wo die Persönlichkeit alles ist” und fungiert als Paradigma der Moderne [...]. Das grosse genialische Subjekt, das als “Werkmeister” und Quasi-Künstler Geschichte ‘macht’, ist seinerseits eine zentrale Denkfigur der Historismus. Indem Meyer “die Anfänge des modernen Menschen” zu behandeln versucht, verfolgt er mit seinen historischen Erzählungen nichts Geringeres als das Projekt einer ‘Genealogie des modernen Subjekts’” (Lukas, 2000: 143s.).

<sup>17</sup> “[...] er sah im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Dekadenz, den Triumph der Schwachen, der Re-Aktiven –und er sparte seine Hoffnungen auf eine mögliche Wiederkehr einer ‘agierenden Kultur der Stärke’ für kommende Jahrhunderte auf” (Plumpe, 1996: 291).

<sup>18</sup> La mera historia es a la historia monumental, de este modo, lo que las masas a los grandes hombres, por lo que Nietzsche puede afirmar que “Die Aufgabe der Geschichte ist es, zwischen ihnen die Mittlerin zu sein und so immer wieder zur Erzeugung des Großen Anlaß zu geben und Kräfte zu verleihen” (Nietzsche, 1954: 270).

<sup>19</sup> “Die Entwicklung des Individuums sah Nietzsche in den Helden und Künstlern der Renaissance gipfeln, sie waren ihm die Verkörperung seines Übermenschensideals. Die Absicht, seiner Zeit einen Spiegel



profundiza en el Renacimiento encuentra un correlato en la filosofía de Nietzsche, en la medida en que la identificación de los grandes hombres con las fuerzas naturales e instintivas se opone a la moral cristiana que rige al “espíritu de rebaño”. Por esta razón, las cimas que representan las manifestaciones de las grandes individualidades quedan despojadas de toda contaminación moral.

Para una concepción estética de de la historia como la de Nietzsche, para la cual “die Geschichte wird nur von starken Persönlichkeiten ertragen, die schwachen löscht sie vollends aus” (Nietzsche, 1954: 240), las masas no pueden ser consideradas a partir de las condiciones sociales que las sumergen en la miseria social, sino como expresión de la misma miseria sobre la que, en tanto materia bruta amorfa, se construye el Estado como obra de arte autónoma. A diferencia de la resignación histórica que se deja entrever en la interpretación de J. Burckhardt, la concepción estética de la historia de Nietzsche refuerza la distancia que mantiene a las grandes individualidades alejadas de las masas, concebidas, o como una materia amorfa, resistente, sobre la cual se debe erigir el Estado como obra de arte, o como meras herramientas en manos del gran artista.<sup>20</sup>

Del mismo modo que Burckhardt había relativizado la propuesta teórica de santo Tomás de Aquino, que se circunscribía a los medios intelectuales, frente a la prepotencia de las grandes individualidades que representaban Federico II y Ezzelino, Nietzsche recusa las manifestación teórica referidas al curso histórico como expresión de la “mala conciencia” que afecta a los débiles de espíritu.<sup>21</sup> Si la mala conciencia, expresión de una consideración que intenta dar cuenta de la totalidad en la que se ve inmersa a partir de parámetros éticos colectivos (tal como se advierte en la figura del narrador Poggio, en *Plautus in Nonnenkloster*),<sup>22</sup> será en la figura de Maquiavelo donde tanto Burckhardt como Nietzsche

vorzuhalten, und die Sehnsucht seiner nach einer Ideal dürstenden Seele führten Nietzsche zur Heroisierung der Renaissance” (Baumgarten, 1917: 34).

<sup>20</sup> “Die Massen scheinen mir nur in dreierlei Hinsicht einen Blick zu verdienen: einmal als verschwimmende Kopien der großen Männer, auf schlechtem Papier und mit abgenutzten Platten hergestellt, sodann als Widerstand gegen die Großen, und endlich als Werkzeuge der Großen [...]” (Nietzsche, 1954: 273).

<sup>21</sup> “Wir wollen sie die historischen Menschen nennen; der Blick in die Vergangenheit drängt sie zur Zukunft hin, feuert ihren Mut an, es noch länger mit dem Leben aufzunehmen, entzündet die Hoffnung, daß das Rechte noch komme, daß das Glück hinter dem Berg sitze, auf den sie zuschreiten. Diese historischen Menschen glauben, daß der Sinn des Daseins im Verlaufe seines *Prozesses* immer mehr ans Licht kommen werde, sie schauen nur deshalb rückwärts, um an der Betrachtung des bisherigen Prozesses die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft heftiger begehren zu lernen [...]” (ibíd.: 217).

<sup>22</sup> “Certes, la conscience de Poggio, proteiforme et à éclipses, se manifeste d’abord de façon négative: c’est l’esthète en lui qui ne peut jouir de la vie lorsqu’une image ou bien un son évoque pour lui la souffrance. Il

encuentren la expresión teórica del dualismo moral que distingue a la modernidad.<sup>23</sup> Para la imagen del Renacimiento que surge de la lectura de Burckhardt, la figura de Maquiavelo resulta decisiva, por cuanto sus análisis políticos muestran una objetividad que distingue a los grandes hombres del Renacimiento del espíritu de rebaño dominante en la segunda mitad del siglo XIX.

La admiración que despierta en Meyer la figura de Bismarck, como representante de la gran personalidad que establece una unidad más allá de las masas, posee puntos de contacto con los postulados de Burckhardt y Nietzsche. Sin embargo, tal como sostiene Kurth-Voigt:

Obwohl Meyer bei der Darstellung seines Helden auf das Vorbild Machiavellis verweist und auf das Modell der venezianischen Politik anspielt, bekennt er, dass sein Werk 'zur Besprechung derselben Fragen Anlass gibt, ja nötigt, die jetzt die Welt bewegen: ich meine den Konflikt von Recht und Macht, Politik und Sittlichkeit' (Kurth-Voigt, 1982: 140).

La narrativa de Meyer no solo expone la dinámica que vincula a las grandes individualidades, auténticas figuras auráticas que realizan la historia monumental, con las masas, impotentes ante el curso de la mera historia; también despliega una crítica de la marcha histórica, cuyas cimas representan, precisamente, las grandes individualidades. Sin embargo, una lectura más profunda de su obra permite advertir diferencias en el tratamiento del material artístico que representa, sobre todo, el período renacentista. Alejado tanto de la valorización negativa de los medios intelectuales que caracteriza la interpretación de Burckhardt, como de la utopía heroica que despliega Nietzsche a partir de su concepción de la historia monumental, la obra de Meyer se distingue a partir del realismo literario con el que el realismo político es puesto en perspectiva.

---

nous raconte comment une de ses soirées fut gâchée parce qu'il avait entendu les gémissements d'un prisonnier. Ce délicat donc, qui voudrait réaliser ici-bas la plénitude d'un bonheur humain, qui dans ce but met tout en oeuvre pour éviter la souffrance, ne peut manquer de se heurter à elle, ce que est une preuve de l'insuffisance de son humanisme" (Brunet, 1967: 248).

<sup>23</sup> "Macchiavelli war nur der erste, der diesen moralischen Dualismus den Menschen zum Bewusstsein brachte und der es zu rechtfertigen suchte, dass in Staatsgeschäften anderen Maximen des Handelns gelten, als im Privatleben, dass vor allem die christliche Moralprinzipien der Treue und der Wahrhaftigkeit für den Staat und den Fürsten nicht unbedingt verblindlich sind" (Hauser, 1953, I: 401).

#### 1.4. *Realpolitik*: falsa totalidad y mala conciencia

La centralidad que adquiere, en la obra de Meyer, la contradicción que se expresa en el Renacimiento entre el realismo político y los principios morales, estructura su obra desde sus primeras narraciones. Su primera novela corta, *Das Amulett*, expone, en su estructura antitética, dos modelos opuestos de la gran personalidad: el almirante Coligny y Catalina de Médicis. El almirante Coligny encarna el modelo del gran hombre político que conserva los parámetros éticos propios de una concepción política idealista. Como contrapartida, en la figura de Catalina se condensan de un modo paroxístico las cualidades típicas del cinismo político, que se evidencia en la acción política sopesada a través del cálculo, y el abandono de los principios morales en la procura del poder. En este sentido, las figuras de Coligny y Catalina de Médicis difieren en el modo en que son percibidos. El hecho de que quien sea capaz de distinguir entre ambos sea el Consejero Parlamentario Chatillon, figura en la que se encarna el ideal de tolerancia, resulta significativo. Consciente de la escasa eficacia que poseen las consideraciones éticas en los asuntos políticos, el anciano puede comprender las posibilidades concretas ante las cuales el almirante Coligny debe optar, a fin de evitar la desintegración social que supone la guerra civil:

[...] entweder auszuwandern über den Ozean in das von Kolumbus entdeckte Land – diesen Gedanken hat der Admiral lange Jahre in seinem Gemüte bewegt und, hätten sich nicht unerwartete Hindernisse erhoben, wer weiß! – oder das Nationalgefühl entflammen und einen großen, der Menschheit heilbringenden auswärtigen Krieg führen, wo Katholik und Hugenott Seite an Seite fechtend in der Vaterlandsliebe zu Brüdern werden und ihren Religionshaß verlernen könnten. Das will der Admiral jetzt [...] (Meyer, 1968: 25).

Si los condicionamientos que limitan el accionar político de Coligny son comprensibles, aunque no compartidos, los motivos que mueven a Catalina de Médicis, por el contrario, permanecen ocultos:

Die Königin Mutter ist zweideutig - durchaus keine Teufelin, wie die Heißsporne unsrer Partei sie schildern, aber sie windet sich durch von heute auf morgen, selbstsüchtig nur auf das Interesse ihres Hauses bedacht. Gleichgültig gegen den Ruhm Frankreichs, ohne Sinn für Gutes und Böses, hält sie das Entgegengesetzte in ihren Händen und der Zufall kann die Wahl entscheiden. Feig und unberechenbar wie sie ist, wäre sie freilich des – Schlimmsten fähig! (ibíd.: 31).

Así como se puede reconocer en la figura de Chatillon el ideal de tolerancia que contrarresta el realismo político de las grandes individualidades, no menos evidente es el modo en que la tolerancia también es ejercitada ante el ingenuo e intransigente Schadau,

quien, siendo protestante, es incapaz de reconocer la humanidad de los representantes del catolicismo. De esta manera, si bien las perspectivas pacifistas de Chatillon no guardan correspondencia con la realidad política, el ideal de tolerancia que encarna supone un intento por llevar a conciencia tanto la lógica especulativa de las altas esferas del poder como la necesidad de las masas populares.

La antítesis que componen Coligny y Catalina de Médicis posee como condición ideológica la suspensión de la lógica que entrelaza los condicionamientos sociales a las formaciones históricas concretas,<sup>24</sup> y que en los términos políticos del *Gründerzeit* se ve representada por la persecución de objetivos que, en su estructura profunda, no guardan ninguna relación con los medios que se apliquen a tal fin: la *Realpolitik*.<sup>25</sup> El tratado de Ludwig von Rochau, *Grundsätze der Realpolitik. Angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschland* (1853) expresa, según Krohn, “einen folgereichen bürgerlichen Bewusstseinswandel, der sich vom liberalen Idealismus des Vormärz und der Paulkirchenversammlung abkehrte und später unter anderem im sogenannten Nationalliberalismus der Bismarck-Ära seinen spezifischen Ausdruck fand” (Krohn, 1982: 11). Las transformaciones en la percepción de la vida política que se expresan a partir de la implementación de la *Realpolitik* manifiestan una concepción de la praxis política según la cual el poder solo es del que puede dominar. En este marco ideológico, en el que el Estado ha alcanzado una autonomía plena respecto de la sociedad civil,<sup>26</sup> la misma burguesía se ve a sí misma como agente y víctima del poder estatal moderno:

---

<sup>24</sup> En *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* Marx ha resaltado el modo en que la aplicación de la *Realpolitik* supone la disección de las causas y efectos sociales: “Bonaparte als die verselbständigte Macht der Exekutivgewalt fühlt seinen Beruf, die »bürgerliche Ordnung« sicherzustellen. Aber die Stärke dieser bürgerlichen Ordnung ist die Mittelklasse. Er weiß sich daher als Repräsentant der Mittelklasse und erläßt Dekrete in diesem Sinne. Er ist jedoch nur dadurch etwas, daß er die politische Macht dieser Mittelklasse gebrochen hat und täglich von neuem bricht. Er weiß sich daher als Gegner der politischen und literarischen Macht der Mittelklasse. Aber indem er ihre materielle Macht beschützt, erzeugt er von neuem ihre politische Macht. Die Ursache muß daher am Leben erhalten, aber die Wirkung, wo sie sich zeigt, aus der Welt geschafft werden. Aber ohne kleine Verwechselungen von Ursache und Wirkung kann dies nicht abgehen, da beide in der Wechselwirkung ihre Unterscheidungsmerkmale verlieren” (Marx: 1956, 204).

<sup>25</sup> Löwenthal analiza la vinculación ideológica de la obra de Meyer con el programa de la *Realpolitik*: “Will man Meyer mit einem politischen Schlagwort charakterisieren, so kann man sagen, das er etwa der Nationalliberale Partei in der Zeit ihrer Kartellpolitik mit den Konservativen angehört hätte. Es handelt sich dabei um eine Richtung nationaler Grossstaatspolitik, die durch ein Bündnis der Industrie- und Handelskreise mit Grossagrariertum und Militär unter Beibehaltung liberaler Kulturpolitischer Gesichtspunkte eine eindeutige und bewusste und auch bewusst ökonomische Klassenpolitik betreibt” (Löwenthal, 1990: 420).

<sup>26</sup> Marx ha destacado la autonomía propia de una maquinaria que alcanza el Estado bajo los parámetros de la *Realpolitik*: “Alle Umwälzungen vervollkommneten diese Maschine statt sie zu brechen. Die Parteien, die

Einerseits rang der gesellschaftliche Impetus des Besitz- und Bildungsbürgertums dem Staat eine 'Verfassungspolitik' ab, die notwendig auf eine mittelständische 'Repräsentation' abzielt, andererseits erheischte derselbe Staat, durch Bürokratie und Militär nachhaltig in seiner 'Macht' gefestigt, den Respekt des *Tiers État* (Stemmler, 1996: 89).

El abandono de los parámetros que rigen la formación cultural tradicional burguesa, de la que el mismo Meyer, como se ha mostrado, debe tomar distancia, guarda una relación con el ingreso en la escena histórica de una gran burguesía industrial cuyo ascenso político como sujeto social supone la negación de la concepción cultural comunitaria. La lucha cultural que se abre con Bismarck, que acentúa el carácter autónomo del poder estatal, también expresa la falta de una tradición cultural, que la nueva clase porta como estigma, pero que halla su compensación en la negación de todo valor abstracto y trascendental, concebido como idealista, en términos de la *Realpolitik*. La confrontación política que la *Kulturkampf* establece entre el materialismo del poder político secular (a través del ideal pangermanista que Meyer observa como una posibilidad de dar con aquella totalidad ante la cual los parámetros éticos deben subsumirse), como fundamento del Estado nacional liberal moderno, y el espiritualismo propio del catolicismo político extiende el campo de acción de la *Realpolitik* en el contexto del proceso de unificación alemana:

Die liberale Gründungsgeschichte sowohl des Schweizerischen Bundestaates wie auch des Deutschen Reiches ist grundlegend kulturkämpferisch kodiert. Es gab kaum ein politisches Ereignis, das die Zeitgenossen nicht mit dem Kirchenfrage in Verbindung gebracht hätten. So war auch der Deutsch-französische Krieg 1870-71 im Vorfeld der Deutschen Reichsgründung von Kulturkampf-Rhetorik geprägt. Für manche Zeitgenossen war es kein Zufall, dass die französische Kriegserklärung an Preussen (19. 7. 1870) genau einen Tag der päpstlichen Unfehlbarkeiterklärung erfolgte (Andermatt, 2001: 172s.).

La relevancia que adquieren los motivos de disputa religiosos en torno a la función del Estado, concebido como una máquina al servicio de la aplicación de la ciencia de la sociedad, refuerzan el carácter materialista de una vida política que ha alcanzado una independencia respecto de cuerpo social. Si la infalibilidad papal apela a un poder trascendente para validar el dogma social que representa, el Estado concebido como

---

abwechselnd um die Herrschaft rangen, betrachteten die Besitznahme dieses ungeheueren Staatsgebäudes als die Hauptbeute des Siegers.

Aber unter der absoluten Monarchie, während der ersten Revolution, unter Napoleon war die Bürokratie nur das Mittel, die Klassenherrschaft der Bourgeoisie vorzubereiten. Unter der Restauration, unter Louis-Philippe, unter der parlamentarischen Republik war sie das Instrument der herrschenden Klasse, so sehr sie auch nach Eigenmacht strebte.

Erst unter dem zweiten Bonaparte scheint sich der Staat völlig verselbständigt zu haben" (Marx, 1956: 197).

máquina social acredita su validez justamente en la desatención de lo ultraterreno. Esta concepción del Estado implica también la postulación de una autonomía respecto del proceso histórico, en la medida en que la era del imperio es contemplada precisamente como una fundación original, para la cual el desarrollo histórico no expresaría tanto el campo de acción del que surge, sino el terreno pantanoso respecto del cual se eleva por fuerza propia. El aparente vacío histórico del cual emerge el Estado bonapartista de Bismarck, que suspende los condicionamientos históricos, no obstante, requiere de una justificación que se encuentre a la altura de la misión que está llamada a cumplir. En la medida en que tal misión excede el desarrollo histórico concreto, los antecedentes históricos deberán encontrarse a través del salto que expresa la analogía con el Renacimiento. La construcción ideológica a la que se asiste en la segunda mitad del siglo XIX, y de la que forma parte la obra literaria de Meyer, expresa la manera en que la reacción individual implica un condicionamiento histórico; pero también, el modo en el que la literatura ofrece una reacción ante tales condicionamientos, que exceden el marco ideológico del que surge.

## **2. La novela corta de artista en la época de la industrialización masiva**

En la medida en que ya no intenta dar con el pasado como prehistoria del presente, el método de configuración literaria de Meyer, en virtud de su búsqueda de aquellos mitos del origen (que solo pueden configurarse a través de saltos históricos) expresa, ya en el plano formal, la compleja yuxtaposición de elementos sobre la que se estructura. Harno Müller ha destacado el modo en que la configuración de situaciones excepcionales, propias de la estructura formal de las *Novellen*, se estructura, en la narrativa de C. F. Meyer, a partir de la presencia de “auratische Figuren” (cf. Müller, 1996: 704). El carácter aurático que rodea a las grandes personalidades de las narraciones de Meyer parece responder a la definición de aura que ofrece Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936); en todo caso, las figuras auráticas se presentan como un residuo aurático, en el contexto de un período dominado por su disolución. En este sentido, así como las figuras de los héroes en sus narraciones manifiestan cualidades que resultan indescifrables, la concepción del arte que se postula en la obra de Meyer también parece

procurar restablecer un aura poética, en el contexto de industrialización, masificación y mercantilización sociales.

Así como el aura expresa la manifestación irrepetible de una lejanía, por más cerca que esta pueda estar, los héroes de Meyer manifiestan una distancia insuprimible respecto de aquellos personajes que rigen su comportamiento de acuerdo a una supuesta racionalidad de los avatares mundanos. El pasaje en que Dante, en *Die Hochzeit des Mönchs*, narra el encuentro del tirano Ezzelino con el prosaico Vicedomini, prototipo de una burguesía incipiente y protoimagen de la gran burguesía del *Gründerzeit*, permite reconocer la distancia aurática sobre la que se yuxtaponen el gran hombre y el “mero” burgués. El hecho de que la narración no represente de manera detallada las condiciones que forjaron el carácter de Ezzelino anuncia el carácter irracional, mítico de su personalidad; la figura de Vicedomini, por el contrario, es presentada en términos que se acercan a un realismo orientado a las condiciones sociales:

Das Familienhaupt, ein ebenso energischer wie listiger Mensch, der es fertiggebracht hatte, mit beiden, dem fünffach gebannten Tyrannen von Padua und der diesen verdammenden Kirche auf gutem Fuß zu bleiben, hatte sich lebelang nicht im geringsten mit etwas Öffentlichem beschäftigt, sondern ein zähes Dasein und prächtige Willenskräfte auf ein einziges Ziel gewendet: den Reichtum und das Gedeihen seines Stammes (Meyer, 1968: 182).

Así como la exposición de las condiciones materiales e ideológicas sobre las que se construye el carácter de Vicedomini ofrece un trasfondo de su comportamiento, el carácter aurático de Ezzelino no precisa de justificación; más bien, los prejuicios que en torno de él se construyen ponen en evidencia, más que el núcleo de su carácter, la relación social que representa. Así, la mención de su nombre promueve la exclamación de Antiope: “‘Der abscheuliche Tyrann!’ rief die Empfindsame. ‘Gewiß hat er die beiden lebendig begraben lassen, weil sie sich liebten, und das Opfer noch in der Gruft gehöhnt, indem er es die Gattin des Mönches nannte. Der Grausame!’” (ibíd.: 176) Las presuposiciones sobre las que la amante de Cangrande construye una imagen de Ezzelino exponen el carácter aurático que el tirano encarna: el juicio de valor que expresa, por espontáneo que se presente en apariencia, se encuentra a una distancia temporal; en efecto, la acción del marco se localiza en Verona, en casa de Cangrande della Scala, esto es, a mediados del siglo XIV, mientras que la acción del relato enmarcado se desarrolla en Padua, en tiempos de Romano d’Ezzelino, a principios del siglo XIII. Esta distancia que la figura aurática mantiene

respecto del entorno social cristaliza en la misma estructura formal de la *Novelle*. El marco cerrado que se constituye como contexto social del relato de Dante establece una distancia, esta vez estética, entre el relato enmarcado y el círculo social en el que se lleva a cabo el acto narrativo. En el juicio de Antiope, entonces, se expresa más un juicio moral preconcebido que una reflexión surgida de la forma que el relato reviste. El prejuicio que resulta de la construcción social de una tradición, en el contexto de la incipiente sociedad de masas, evidencia la “prefabricación e imposición del efecto” (Eco, 1993: 84) que subyace a la literatura trivial; una literatura orientada a satisfacer los deseos, conscientes o inconscientes, de un colectivo social, representa “un típico logro de origen pequeño burgués, medio de fácil reafirmación cultural para un público que cree gozar de una representación original del mundo, cuando en realidad goza sólo de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes” (Eco, 1993: 87). En este sentido, las aseveraciones de Antiope expresan más la influencia que la literatura sensacionalista<sup>27</sup>, destinada a satisfacer a las masas, ejerce sobre ella misma, que algún rasgo objetivo del personaje histórico.

Pero si en la relación que se establece entre las figuras del marco y las del relato enmarcado se acentúa la distancia que vinculamos al aura, otro tanto puede observarse dentro del mismo marco. Así, en *Plautus im Nonnenkloster*, la figura del Padre de la Patria, Cosme de Médicis, permanece inmutable y hasta inalcanzable ante la apelación del narrador Poggio Bracciolini:

‘Mein gelehrter und ruhmbedeckter Freund’, unterbrach sich der Erzähler selbst, gegen einen gravitätischen Mann gewendet, welcher ihm gegenüber saß und sich trotz der Sommerwärme mit dem Faltenwurf seines Mantels nach Art der Alten drapierte, ‘mein großer Philosoph, sage mir, ich beschwöre dich, was ist das Gewissen?’ (Meyer, 1965: 146).

---

<sup>27</sup> La literatura trivial que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX presenta cualidades diametralmente opuestas a los postulados, implícitos en cuanto a los aspectos formales de las obras, y explícitos, en relación con las condiciones sociales de su producción, por el Realismo Poético burgués. Albert Kein, en su análisis “Abenteuer-, Liebes- und Familienromane” (1982), acentúa este último aspecto en relación con la tensión que se establece entre el Realismo Poético (reservado al “schmalen Schicht des Bildungsbürgentums”), y la literatura de entretenimiento (orientada a un público masivo): “Die qualitative Differenz zwischen den Werken eines Theodor Storm, Theodor Fontane, Wilhelm Raabe oder Gottfried Keller und der von der Masse des Lesepublikums konsumierten Unterhaltungsliteratur [...] ist jedoch nur zum Teil innerliterarischen Entwicklungsprozessen, Veweiherung oder pseudoästhetischen Ersatzleistungen zuzuschreiben [...] Die Lektüre von Unterhaltungsromanen erfüllt bewusst oder unbewusst empfundene Bedürfnisse nach Orientierungs-, Sinn- und Verhaltensmustern in einem schlechte oder verwiegerete Wirklichkeitserfahrung kompensierenden Rahmen, der Identifikation ermöglicht” (Klein, 1982: 244s.).



La referencia a la vestimenta del soberano también refiere al modo en que Cosme de Médicis presenta una apariencia según la cual su personalidad se encuentra despojada de la influencia exterior. No solo su vestimenta pertenece a un mundo antiguo (que es invocado por el mismo género del relato enmarcado); también expresa una independencia respecto del ambiente (la referencia al verano parecería sugerir una vestimenta adecuada a la estación) en el que se encuentra, una autonomía que se manifiesta más allá de los ciclos naturales y del proceso histórico mismo. El silencio aurático que guarda Cosme de Médicis (en la medida en que su interior debe permanecer inaccesible para su entorno), sin embargo, como viéramos en el caso de *Die Hochzeit des Mönchs*, permite develar tanto la relación social que su presencia expresa, como aspectos clave de la personalidad de Poggio, quien, siempre a través del arte narrativo, puede sugerir una crítica solapada al carácter imperturbable del soberano:

[...] Ist es ein allgemeines? [...] Nein, das Gewissen ist kein allgemeines, und auch unter uns, die wir ein solches besitzen, tritt es, ein Proteus, in wechselnden Formen auf. In meiner Wenigkeit zum Beispiel wird es wach jedesmal, wo es sich in ein Bild oder in einen Ton verkörpern kann. Als ich neulich bei einem jener kleinen Tyrannen, von welchen unser glückliches Italien wimmelt, zu Besuche war und in dieser angenehmen Abendstunde mit schönen Weibern bei Chier und Lautenklang zusammensaß auf einer luftigen Zinne, welche, aus dem Schloßthurm vorspringend, über dem Abgrund eines kühlen Gewässers schwebte, vernahm ich unter mir einen Seufzer. Es war ein Eingekerkerter. Weg war die Lust und meines Bleibens dort nicht länger. Mein Gewissen war beschwert, das Leben zu genießen, küssend, trinkend, lachend neben dem Elende (ibíd.)

En el ejemplo que Poggio ofrece para ilustrar la inquietud que le provoca la situación en la que se encuentra la joven Gertrude, puede rastrearse una crítica dirigida al distinguido círculo social, a cuyo servicio se encuentra como mero proveedor de novedosos divertimentos. Los ideales de sabiduría y piedad que Poggio, en tanto humanista, erige como principios éticos fundamentales, se corporeizan tanto en la anécdota que contiene el relato que Poggio ofrece a modo de ejemplo, como en la misma disposición para ilustrar su comportamiento a través de un relato. La referencia al pequeño gran hombre (“einem jener kleinen Tyrannen, von welchen unser glückliches Italien wimmelt”; ibíd.), así como la descripción del círculo social en torno al soberano, despliega una mirada crítica que, a través de la mediación del relato, apunta a los mismos receptores de la anécdota. La sabiduría que se evidencia en el acto de narrar complementa el ideal de piedad, que impide restringir la experiencia social al círculo íntimo de los privilegiados, de espaldas a un marco

social más amplio. Por otra parte, en la anécdota también se puede observar una mirada crítica de los límites de un arte concebido como mera apariencia: la bella apariencia, cuya armonía se construye en torno a un círculo social íntimo y excluyente, resulta desarticulada por los gemidos del prisionero, del excluido, a quien solo el narrador parece advertir. El aislamiento respecto del contexto social, que el mismo aspecto de Cosme de Médicis expresa, es así impugnado por el relato al que da lugar la consideración del narrador acerca de la función de la conciencia.

Así como la digresión anecdótica de Poggio refuerza la distancia que se establece entre la figura aurática, impenetrable, y un narrador que vanamente lo interpela, en *Die Hochzeit des Mönchs* también se intercala una anécdota en una de las interrupciones del relato de Dante; pero esta vez quien relata la anécdota es el soberano Cangrande, motivado por las críticas que Dante dirige a Florencia, su patria.<sup>28</sup> Aquí, el recuerdo de Cangrande tiene por finalidad sancionar las críticas de Dante, no tanto por lo que representa la ciudad-Estado, sino porque es su patria. La crítica individual ante la totalidad no resulta adecuada a la dignidad del narrador (“es macht einen schlechten Eindruck”; Meyer, 1968: 215): la impresión de un individuo que juzga el cuerpo social desde una perspectiva subjetiva no representa para Cangrande más que la postulación de intereses particulares. El hecho de que la mujer, ante el vecino que intenta refrenar el castigo, tome partido por el marido que la golpea, expresa una concepción que define a las grandes personalidades de la narrativa de Conrad Ferdinand Meyer: la preeminencia de una totalidad, incognoscible e inabarcable, ante impulsos individuales. Por tal motivo, la contravención de las leyes de la totalidad es reconvenida por el soberano.

La referencia a la comedia de títeres también refuerza la oposición entre ambas figuras auráticas (cf. Sprengel, 1998: 65s.). El hecho de que Cangrande se mezcle de incógnito entre el pueblo acentúa la singularidad del gran hombre, que participa de los divertimentos de la masa sin dejarse ver. Si el gran hombre se distingue de la masa aun al compartir sus

---

<sup>28</sup> “Mein Dante, ich will dir erzählen von einem Puppenspiel, dem ich jüngst, verkappt unter dem Volk mich umtreibend, in unserer Arena zuschaute. Du rümpfst die Nase, daß ich den niedrigen Geschmack habe, in mäßigen Augenblicken an Puppen und Narren mich zu vergnügen. Dennoch begleite mich vor die kleine Bühne! Was schaust du da? Mann und Weib zanken sich. Sie wird geprügelt und weint. Ein Nachbar streckt den Kopf durch die Türspalte, predigt, straft, mischt sich ein. Doch siehe! das tapfere Weib erhebt sich gegen den Eindringling und nimmt Partei für den Mann. 'Wenn es mir beliebt, geprügelt zu werden!' heult sie. ‘Ähnlicherweise, mein Dante, spricht ein Hochherziger, welchen seine Vaterstadt mißhandelt: Ich will geschlagen sein!’ (Meyer, 1968: 215s.).

divertimentos, su concepción de la humanidad también lo distingue de su contramodelo, la gran personalidad encarnada en la figura del artista Dante. La respuesta que Cangrande extrae de su recuerdo (“Ähnlicherweise, mein Dante, spricht ein Hochherziger, welchen seine Vaterstadt mißhandelt: Ich will geschlagen sein!”; Meyer, 1968: 216) se funda en la imagen que posee de los individuos que se debaten en el curso histórico: para la gran personalidad, el pueblo, en tanto imagen homogénea de la diversidad que expresan las masas, no representa sino un conjunto de títeres.<sup>29</sup> Sin embargo, esta imagen posee un doble sentido. La imagen que equipara a los individuos con títeres supone el rechazo de la autonomía individual y la comprensión de la impotencia del individuo para rebatir el curso de la historia. Esta concepción de la humanidad, en la que se puede percibir la complementación, propia del humanismo renacentista, de la *dignitas hominis* y de la *miseria hominis*, se enfrenta a la concepción estética e ideológica medieval que encuentra en un plano trascendental el fundamento de un *ordo* cósmico.<sup>30</sup> La reluctancia del soberano ante los juicios éticos se torna evidente en la misma anécdota. Cangrande interpela al gran autor medieval: “Dennoch begleite mich vor die kleine Bühne! Was schaust du da? Mann und Weib zanken sich” (ibíd.: 215). Y la descripción que lleva a cabo el soberano se detiene en lo que se manifiesta sobre el escenario del teatro de marionetas, sin recurrir a los mecanismos que tornan posibles los movimientos de los muñecos. La figura del artista como demiurgo es puesta en entredicho a través de una concepción estética de la historia para la cual no hay más que apariencia.

---

<sup>29</sup> Cf. Kleist, en su ensayo de *Über Marionettentheater*, de 1810: “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. - 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; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott” (Kleist, 1978: 480)

<sup>30</sup> Erich Auerbach ha resaltado la manera en que la *Divina comedia* enmarca los aspectos propios de una representación realista en un marco más amplio: “La *Comedia* es, entre otras cosas, un poema didáctico enciclopédico, en el cual se nos presenta conjuntamente el orden cósmico físico-cosmológico, ético e histórico-político, y es además una obra de arte imitadora de la realidad, dentro de la cual tienen cabida todos los campos imaginables de lo real [...]” (Auerbach, 1946: 183). La totalidad configurada en la *Divina comedia*, en la que los acontecimientos históricos reciben un tratamiento realista, aun cuando su valorización se encuadre en un “orden cósmico físico-cosmológico”, permite rastrear la peculiar estética que se actualiza en el marco ideológico medieval. De acuerdo a la lectura de Jung, el reconocimiento de la trascendencia divina resulta inherente a la obra de arte de Dante: “Kunst ahmt die von Gott geschaffene und daher schöne Natur nach, sie hat mimetischen Charakter und erfüllt einen klaren Zweck, den Dante aus den Bibel ableitet” (Jung, 1995: 33).

El ataque del tirano permite advertir, además, otra función en la estructura formal de la novela corta: a través del recuerdo de la pieza de títeres se refuerza la estigmatización que pesa sobre el artista desterrado. La distancia crítica que Dante mantiene respecto de su patria (así como respecto de la historia) le impide compartir la magnanimidad que, desde el punto de vista de Cangrande, representan los títeres en tanto apologistas del presente histórico:

Viele junge und scharfe Augen hafteten auf dem Florentiner. Dieser verhüllte sich schweigend das Haupt. Was in ihm vorging, weiß niemand. Als er es wieder erhob, war seine Stirn vergrämter, sein Mund bitterer und seine Nase länger.

Dante lauschte. Der Wind pffte um die Ecken der Burg und stieß einen schlecht verwahrten Laden auf. Monte Baldo hatte seine ersten Schauer gesendet. Man sah die Flocken stäuben und wirbeln, von der Flamme des Herdes beleuchtet. Der Dichter betrachtete den Schneesturm und seine Tage, welche er sich entschlüpfen fühlte, erschienen ihm unter der Gestalt dieser bleichen Jagd und Flucht durch eine unstete Röte. Er bebte vor Frost.

Und seine feinfühligsten Zuhörer empfanden mit ihm, daß ihn kein eigenes Heim, sondern nur wandelbare Gunst wechselnder Gönner bedache und vor dem Winter beschirme, welcher Landstraße und Feldweg mit Schnee bedeckte. Alle wurden es inne und Cangrande, der von großer Gesinnung war, zuerst: Hier sitzt ein Heimatloser! (ibíd.: 216)

Si la sociedad en la que el artista exiliado se ve obligado a cumplir con su rol no ofrece más que la perspectiva de representar el papel de una marioneta, será en la obra de arte donde Dante halle no solo una patria, sino también un espacio que le permita llevar a cabo la impugnación de una sociedad que niega su estatuto de artista.

## **2.1 Arte popular, arte elevado y la problematización de la autonomía del arte**

La anécdota que relata el soberano insinúa, por otro lado, además de la oposición entre su figura y la de Dante, la confrontación entre arte elevado y arte bajo. Cangrande, quien es consciente de los parámetros artísticos de Dante (“Du rümpfst die Nase, daß ich den niedrigen Geschmack habe, in mäßigen Augenblicken an Puppen und Narren mich zu vergnügen”; ibíd.: 215), subestima la jerarquía que distingue a un arte destinado a proporcionar un entretenimiento a un público constituido por un amplio sector social, de aquel otro elevado que, en función de su compleja estructura formal, reduce su campo de acción a un estrecho círculo de entendidos. De acuerdo con esta concepción, el soberano no duda en corregir los juicios que se desprenden de la obra de Dante apelando a la acción de

una pieza de títeres.<sup>31</sup> Así, en ocasión de otro pasaje de su relato Cangrande interroga a Dante acerca de las razones por las cuales en la *Divina comedia* se condena al emperador, aun cuando el mismo poeta no pueda asegurar, desde su perspectiva ideológica personal, su culpabilidad con certeza:

“Und doch hast du ihn als einen Gottlosen in den sechsten Kreis deiner Hölle verdammt. Wie durftest du das? Rechtfertige dich!”  
 “Herrlichkeit”, antwortete der Florentiner, “die Komödie spricht zu meinem Zeitalter. Dieses aber liest die fürchterlichste der Lästereien mit Recht oder Unrecht auf jener erhabenen Stirne. Ich vermag nichts gegen die fromme Meinung. Anders vielleicht urteilen die Künftigen” (ibíd.: 204)

Si la falta de trasfondo de la pieza de títeres le permite que el tirano pueda extraer de su acción dramática una respuesta que concuerde con su concepción estética de la historia, la aparente contradicción que encuentra entre lo configurado en la obra literaria y el pensamiento del autor se le presenta como un enigma. La amonestación y el pedido de justificación (“Wie durftest du das? Rechtfertige dich!”; ibíd.: 204) expresan la inquietud que genera en Cangrande el carácter aurático de una obra de arte que no se encuentra al servicio de reforzar los presupuestos ideológicos del lector. La respuesta de Dante deja entrever porqué la estructura de una obra de arte y su recepción no tienen que coincidir necesariamente. La época a la que la obra se dirige se encuentra dominada por un opinión pública inconstante e irracional, contra la cual la obra de arte erige, en su perspectiva de futuro (“Ich vermag nichts gegen die fromme Meinung. Anders vielleicht urteilen die Künftigen”; ibíd.: 204).

Así como la gran personalidad, por su mera presencia social, pone al descubierto las relaciones sociales, que, en apariencia y desde su perspectiva, no poseen valor alguno, pero que, objetivamente, se exponen en la interacción con el resto de los personajes (como se advirtió en ocasión de la oposición entre Ezzelino y Vicedomini), el arte narrativo de Dante revela una inadecuación respecto del curso histórico que abre la posibilidad del juicio

---

<sup>31</sup> La inclusión de la anécdota que gira en torno a los “Puppen und Narren” con los que se entretiene Cangrande, y su consecuente afrenta al arte elevado de Dante, sin embargo, se encuentra narrativamente justificada, ya que durante su narración el mismo Dante se había encargado de dirigirle una crítica velada al tirano, vinculada con una reflexión acerca del proceso de elaboración de la misma narración: “Ich streiche die Narren Ezzelins”, unterbrach sich Dante mit einer griffelhaltenden Gebärde, als schriebe er seine Fabel statt sie zu sprechen, wie er tat. “Der Zug ist unwahr, oder dann log Ascanio. Es ist durchaus undenkbar, daß ein so ernster und ursprünglich edler Geist wie Ezzelin Narren gefüttert und sich an ihrem Blödsinn ergötzt habe” (ibíd.: 197).

ético.<sup>32</sup> En su intervención se advierte la imposibilidad del soberano de abarcar ese margen que escapa a la certeza de la imagen estética.<sup>33</sup> “Dante, mein Dante”, sagte der Fürst, “du glaubst nicht an die Schuld und du verdammt! Du glaubst an die Schuld und du sprichst frei!” (ibíd.: 205)

En la respuesta de Cangrande se puede reconocer, entonces, cómo la distancia que se establece entre las masas y el superhombre no supone tanto una diferencia de casta como una relación de complementariedad.<sup>34</sup> La reacción “espontánea” de Antiope ante la mención del nombre “Ezzelino” se encuentra mediada por estructuras narrativas internalizadas que llevan en sí el reconocimiento consolatorio de lo ya conocido;<sup>35</sup> la respuesta de Cangrande ante las aparentes contradicciones de la obra de Dante puede leerse como una contracara complementaria. Desde este punto de vista, la referencia a las figuras auráticas que Harno Müller reconoce en las narraciones de Conrad Ferdinand Meyer podría ampliarse; si bien las grandes personalidades (Cosme de Médicis, Ezzelino, Cangrande) presentan rasgos que dan cuenta de una distancia respecto de sus interlocutores inmediatos, también la obra artística, como en el caso de la narración de Dante, manifiesta una distancia crítica respecto del entorno inmediato, del presente histórico.

El poeta (quien, en su carácter de expatriado, da cuenta, a un mismo tiempo, su pertenencia a otro mundo, así como su anclaje al histórico mundo concreto), se ve protegido por la aparente autonomía de su obra, que instaura, ante la inconstancia de una época que ya no

---

<sup>32</sup> Acerca de la relación entre los ámbitos de la estética y de la ética, cabe destacar que, de la misma manera que Poggio esgrime los ideales de sabiduría y piedad, Dante postula los ideales de misericordia y justicia.

<sup>33</sup> La inadecuación que la obra de arte establece respecto de la estructura de sentimientos del lector, y en términos más generales, respecto del curso histórico ha sido analizada, desde la perspectiva del ascenso de la novela popular en el siglo XIX, por Umberto Eco, en *El superhombre de masas* (1976). Eco distingue entre la cualidad problemática o consolatoria que las narraciones portan de cara al receptor: “Mediante la primera de ellas, la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al espectador consigo mismo: antes bien, el desenlace de la historia no viene sino a plantearle nuevos problemas. La trama, y con ella el protagonista, resulta problemática: una vez concluido el libro, el lector se enfrenta a una serie de preguntas sin respuesta” (Eco, 2013: 19); la función consolatoria, por el contrario, “jugará con una serie de caracteres prefabricados, tanto más aceptables y apreciados cuanto más conocidos, pero en cualquier caso carentes de toda penetración psicológica, como son los personajes de las fábulas. En cuanto al estilo, aprovechará soluciones previstas de antemano, capaces de proporcionar al lector las alegrías del reconocimiento de lo ya conocido” (ibíd.: 20s.).

<sup>34</sup> Cf., la idea gramsciana de la que Eco se toma, en *El superhombre de masas*, para el análisis en torno al carácter popular demagógico del superhombre, que no pareciera encontrar una correspondencia con la concepción elitista de Nietzsche: “In ogni modo pare si possa affermare che molta sedicente ‘superumanità’ nicciana ha solo come origine e modello dottrinale non Zaratustra ma Il conte di Montecristo di A. Dumas” (Gramsci, 1979: 149)

<sup>35</sup> La reacción de Antiope es la reacción compartida por todo círculo social en cuyo marco la narración se desarrolla: “‘Natürlich!’ ‘Wie anders?’ ‘Es mußte so kommen!’ ‘So geht es gewöhnlich!’ scholl es dem Erzähler aus dem ganzen Hörekreise entgegen.” (Meyer, 1968: 221)

responde a los parámetros tradicionales, una distancia que lo mantiene a salvo de su entorno. Mientras la distancia que mantienen las grandes personalidades respecto de su ambiente inmediato se funda en el carácter enigmático que los rodea en tanto individuos indescifrables, la que el artista establece respecto de su contexto se encuentra mediada por el carácter enigmático de su obra. Este carácter cifrado de las entidades auráticas se ve reforzado por la subordinación que sufren aquellos caracteres en los cuales se encarna el carácter mundano. El propio Meyer refuerza este aspecto enigmático con el cual se presentan tanto las grandes personalidades como las obras de aquellos artistas con los que el autor suizo se identifica, como lo expresa en su carta del 14 de enero de 1888 a Felix Bovet:

[J]e me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au *Zeitroman*, parce qu'elle me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur. Ainsi, sous une forme très objective et éminemment artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif.

La declaración de Meyer resulta ilustrativa por cuanto a partir de ella se pueden advertir tanto las intenciones estéticas que subyacen a la elaboración de sus narraciones, como las contradicciones en las que recae una obra que pretende resguardar su autonomía artística. La distancia que Meyer intenta mantener no evidencia una ruptura con el lector, sino una particular relación que la misma obra instaura y promueve en relación con su recepción. Del mismo modo, la interacción entre la pretendida objetividad de una obra que sirve de escudo y el marcado subjetivismo que la fundamenta, no solo manifiestan la intención de proteger la subjetividad del artista; también expresa una concepción según la cual la subjetividad ha de emerger a través, o por medio, de la obra de arte.

Josef Fürkäs (2000), en su análisis de la noción de aura en Walter Benjamin, ha esbozado diversas lecturas acerca de la interpretación del aura que una obra admite; si, en su sentido tradicional puede expresar un aura originaria, esto es, la autoridad que circunda a sus portadores, sea una cosa, un hombre o una obra de arte, también puede dar cuenta de una “pseudoaura”, es decir, la postulación subjetiva de un aura que se pretende objetiva, inherente a la cosa misma representada, pero que en realidad responde a un impulso subjetivo. Esta concepción del aura, que encuentra su justificación como “reacción frente a la decadencia histórica del aura”, decanta en la postulación de formas arcaicas del aura:

Der Versuch, die Aura auf sentimentale Art zu konservieren, motiviert sowohl die fetischistische Verklärung des Tauschwertes in der Ware (im Kult der Neuheit, im

Starkult, im Konsumkult) als auch die Hypostasierung der reinen Kunst im (pseudo-)auratischen Kunstwerk; er prägt außerdem alle Spielarten der “Ästhetisierung del Politik” [...] (Fürnkäs, 2000: 142).

Tanto la configuración de caracteres auráticos en una época dominada por la preeminencia de la producción industrial y el surgimiento de las masas, la imposibilidad de establecer un vínculo horizontal entre las figuras auráticas y la sociedad, como el modo en que la misma estructura formal de las novelas cortas de artista de Meyer, sugieren una tentativa sentimental de contrarrestar, en el plano autónomo de la obra de arte, un proceso histórico que disuelve el carácter cultural del aura tradicional.<sup>36</sup> El método de configuración de Meyer, por lo tanto, por más que en apariencia revele una desvinculación respecto de su presente histórico, expresa una relación particular. Ya no se trata de configurar el pasado como prehistoria del presente histórico en términos de un proceso que contiene a los miembros de una sociedad delimitada en permanente conexión con su pasado, tal como se advertía en el período clásico de la novela histórica; el lazo entre el pasado, del cual resulta posible extraer materiales susceptibles de tratamiento artístico, y la “brutal actualidad”, se funda más bien, a través del mismo ámbito estético, en un pensamiento analógico que opera por saltos.

## 2.2 Las condiciones sociales de la creación artística en las novelas cortas de artista

Las novelas cortas de artista *Plautus im Nonnenkloster* (1881) y *Die Hochzeit des Monch* (1883-4), representan un estadio crucial en la obra narrativa de Meyer, ya que en ellas se retoman y reelaboran motivos que atraviesan la totalidad de la obra literaria del autor. Si los temas referidos a la posibilidad de un sentido inmanente de la historia se presentan tanto en su primera novela corta, *Das Amulett* (1873), como en la última de sus narraciones, *Angela Borgia* (1891), en las novelas cortas de artista correspondientes al período intermedio de su

---

<sup>36</sup> Según Susan Buck-Morss, el radio de acción de las reflexiones estéticas contenidas en el ensayo de Benjamin excede el ámbito estrictamente artístico; “la revolución de Benjamin” (Buck-Morss, 1981: 173) en torno a la estética no refiere de un modo exclusivo a la reducción de la disciplina filosófica al campo de las creaciones artísticas, antes bien, “el campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material” (ibíd.).



producción, ese tratamiento alcanza una intensidad narrativa inaudita en Meyer.<sup>37</sup> La autorreferencialidad propia de las novelas cortas de artista del período se despliega a través de diversos planos de la narración. El rasgo distintivo de las de Meyer radica en el hecho de que el objeto de la narración lo constituye la narración misma. Esta variación del carácter reflexivo que presentan las narraciones desarrolla como material estético la relación que mantiene el artista con su época, con el contexto social en el que desarrolla su actividad. Andrea Jäger ha resaltado la peculiaridad de *Plautus in Nonnenkloster* y de *Die Hochzeit des Mönchs*: “[...] beide Novellen handeln von den Möglichkeiten des Erzählens und der Berechtigung der Erwartungen, die ein an traditionelle Erzählformen gewöhntes Publikum an den Erzähler heranträgt” (Jäger, 1998: 95). Las formas narrativas tradicionales que el público exige de las figuras de artista en ambas novelas cortas se corresponden, por otro lado, con esquemas tradicionales por medio de las cuales el artista se introduce en el círculo cerrado que constituye su auditorio. El entretenimiento que exige el público de las narraciones tradicionales encuentra, en las condiciones sociales de los artistas, Poggio y Dante, una correspondencia fundada en la oposición: para Poggio Bracciolini, la narración tiene por finalidad compensar la aflicción generada por la conducta inmoral de uno de sus hijos: “Gib diesem Freundeskreise, wo die leiseste Anspielung verstanden und der keckste Scherz verziehen wird, eine ‘Facezia inedita’ zum besten. Erzählend und schlüpfend’ – er deutete auf den Becher – ‘wirst du dein Leid vergessen!’” (Meyer, 1965: 124). En *Die Hochzeit des Mönchs*, el acto narrativo adquiere relevancia para Dante por cuanto le asegura mantenerse al calor de la chimenea en torno a la cual se distribuye el círculo de cortesanos. La vinculación que se establece entre las necesidades vitales y el acto de narrar sugiere la subordinación del arte a la satisfacción corporal. La advertencia que Cangrande le dirige al poeta de la *Divina comedia* expone las circunstancias sociales a las que el arte se enfrenta, condensadas en el estrecho círculo social que constituye el marco narrativo:

‘Setze dich neben mich, mein Dante’, erwiderte Cangrande, ‘aber wenn du dich gesellig wärmen willst, so blicke mir nicht nach deiner Gewohnheit stumm in die Flamme! Hier wird erzählt, und die Hand, welche heute Terzinen geschmiedet hat auf meine astrologische Kammer steigend, hörte ich in der deinigen mit dumpfem Gesang Verse skandieren, diese wuchtige Hand darf es heute nicht verweigern, das Spielzeug eines kurzweiligen Geschichtchens, ohne es zu zerbrechen, zwischen ihre Finger zu nehmen. Beurlaube die Göttinnen’ – er meinte wohl die Musen – ‘und vergnüge dich mit diesen schönen Sterblichen’ (ibíd.: 202s.).

<sup>37</sup> “*Plautus im Nonnenkloster* und *Die Hochzeit des Mönchs* unterscheiden sich Meyers anderen Rahmennovellen unter anderem dadurch, dass Erzählergestalten Dichter sind, Fachleute also, die derselben Zunft zugehören wie Meyer” (Evans, 1980: 100).

De este modo, las novelas cortas conforman una compleja unidad, en la que el arte narrativo satisface las necesidades de un público que se arroga el derecho de obtener un entretenimiento a partir de la obra del artista, y permite que los narradores ingresen a un círculo social en el que las condiciones adversas pueden alcanzar un aparente paliativo. La compensación que en ambos casos se ofrece a los artistas también resulta significativa respecto de la relación que el artista mantiene con el círculo social del que depende, tal como se deduce del vaso que Cosme de Médicis le muestra a Poggio (en alusión al poder evasivo que el vino, como elemento báquico, contiene<sup>38</sup>) y de las “bellas mortales” con las que Cangrande della Scala tienta a Dante. La relación entre artista y público que las narraciones configuran, de todos modos, y tal como se observa en las citas, se encuentra mediada por la figura del soberano. Cosme de Médicis y Cangrande dan forma a la figura del soberano, en torno al cual el cuerpo social, cuyos elementos se encuentran en permanente tensión, alcanza una eventual cohesión. La fuerza gravitacional que el soberano ejerce sobre su entorno, esto es, sobre la sociedad en la que se desarrolla la obra de arte, mitiga el disenso social que reinstala el ingreso de la figura del artista. Así, en ambas novelas cortas, el marco cerrado exhibe las condiciones de producción, aun cuando, por la estructura formal, esta relevancia se vea desplazada por la centralidad aparente del relato enmarcado, es decir, el producto que se exige del artista. La relevancia que adquiere el relato enmarcado (esto es, la historia acerca de las dos cruces y las dos monjas en *Plautus im Nonnenkloster*, y la narración sobre las bodas de Astorre en *Die Hochzeit des Monchs*), en tanto relato destinado a proporcionar un entretenimiento a la buena sociedad que se reúne en torno al soberano, desplaza a la figura del narrador hacia un trasfondo indeterminado. Este movimiento pendular entre la obra como producto y el proceso de formación de la obra que la novela corta desarrolla, el movimiento dialéctico por medio del cual las apariencias refieren a los motivos fundamentales, expresa uno de los aspectos típicos de las narraciones de Conrad Ferdinand Meyer: el enmascaramiento que supone la

---

<sup>38</sup> “L’esthétique apparaît dès lors, au même titre que le vin, comme une échappatoire, un refuge, un moyen de s’oblir soi-même et non comme une conquête. Poggio en effet a souffert, souffre encore. Il a de grosses difficultés, en particulier avec l’un de ses cinq fils qui, tous doués, persistent à être des vauriens. Le conteur spirituel qu’il demeure est l’aspect le plus superficiel de lui-même; l’esprit est un masque qui cache, mal parfois, la souffrance” (Brunet, 1967: 246).

apariencia estética. La “teoría de la máscara” expresaría una correspondencia entre la figura del artista y su obra, por medio de la cual se afirma “dass Meyers Objektivität nur eine Methode sei, sein wahres Ich im Werk zu verbergen” (Jäger, 1998: 10).

El enmascaramiento formal detrás del cual el narrador mantiene una presencia latente a lo largo del relato coloca en perspectiva la centralidad que la apariencia estética del producto ofrece desde el punto de vista de su recepción; esta relativización de la apariencia estética, sin embargo, podría leerse como el intento de rastrear la correspondencia que se establece entre la figura de artista y su obra. El modo en que las novelas cortas de artista tematizan los problemas referidos a la tensión que se abre entre la figura de artista, la obra de arte como producto y el contexto sociohistórico, no supone que su sentido se agote en la constatación de las condiciones históricas.

La inadecuación que las narraciones de Meyer establecen entre el sentido artístico de la narración histórica y el sentido de la historia es reabsorbida por la misma forma de la novela corta. La estructura antitética de la novela corta, que intensifica la intensidad dramática de la acción narrativa, expone una totalidad artística en la que los elementos que la constituyen no se relacionan sino de un modo problemático. La relación entre narración e historia que las novelas cortas de artista destacan es reforzada por las figuras de artista en las que se concentra: no se trata de músicos (como en Grillparzer, Mörike o Storm), ni de pintores (tal como en las novelas cortas de artista de Storm), como tampoco de artistas identificados como *outsiders* (Storm, Grillparzer, Keller) o de artistas populares (como sucede en Storm o en Keller); los narradores de Conrad Ferdinand Meyer representan figuras que desarrollan su actividad artística en el contexto cortesano que se estructura alrededor de las grandes individualidades que representan Cosme de Médicis y Cangrande della Scala. En este sentido, puede advertirse un aspecto propio del modelo maquiavélico, en la medida en que la narración de los artistas de Meyer no se dirige a un amplio público; su auditorio lo constituyen los príncipes y la selecta sociedad que los rodea. Sin embargo, el punto de partida de las creaciones artísticas, que encuentra a los artistas en una relación de subordinación particular respecto del poder histórico, también supone un riesgo, ya que tanto Poggio como Dante se ven obligados a elaborar una historia dotada de sentido, en el que el entretenimiento y la crítica histórica deben exponerse ante la gran individualidad que la realiza. La novela corta *Plautus im Nonnenkloster* representa uno de estos intentos.

### 3. La figura de artista en *Plautus in Nonnenkloster*: develación y enmascaramiento

El título de la novela corta refiere a la compleja unidad que se conforma a través de la presencia simultánea de los elementos pagano (la obra de Plauto) y cristiano (el convento), y da cuenta del elemento promotor del acto narrativo, que se configura en el marco cerrado de la novela corta y anuncia el acontecimiento inaudito en torno al cual se despliega la narración del narrador del relato enmarcado: el rescate del elemento pagano que se oculta en el interior del claustro cristiano. De la misma manera que en *Die Hochzeit des Mönchs*, el título destaca, más que la presencia de un héroe, la situación contradictoria a partir de la cual se desarrolla la narración, el enigma que la narración debe descifrar. La centralidad del carácter antitético que se anuncia en el título pone de relieve la estructura antitética sobre la que se construye el relato de Francesco Poggio Bracciolini, ausente en el título con el que la novela corta se publicó en 1881, en la *Deutsche Rundschau: Das Brigittchen von Trogen* (cf. Zäch, 1973: 165). Si bien la abadesa constituye un enigma en el desarrollo de la narración, en la medida en que representa el papel de engañador en la trama del relato enmarcado, la referencia a la abadesa del título relega la antítesis dentro de la novela corta. El título definitivo, de esta manera, coloca en un primer plano el juego de opuestos que la novela corta desarrolla, en el que la abadesa cumple un rol determinante.

En la caracterización de la abadesa también se expresa la unión de elementos antagónicos. La ambigua adjetivación con la que Poggio describe la apariencia física de Brigitte expresa una primera aproximación estética, y por lo tanto ambigua.<sup>39</sup> Sin embargo, la percepción inmediata de la apariencia contradictoria da cuenta de la inadecuación interna de su carácter, tal como se refleja en la caracterización de la ceremonia que se desarrolla en el convento al momento de la llegada Poggio. En el clima festivo en el que se congregan, a causa del concilio de Konstanze, los más diferentes sectores del entramado social, Poggio advierte que la abadesa bailaba como una poseída (“[...] wie eine Besessene auf der

---

<sup>39</sup> “[...] aber ich wurde in meinem Gedankengange plötzlich und unangenehm unterbrochen durch einen kreischenden Zuruf der Hanswurstin in der weißen Kutte mit dem hochgeröteten Gesichte, den dumm-pfiffigen Äuglein, dem kaum entdeckbaren Stülpnäschen und dem davon durch einen ungeheuren Zwischenraum getrennten bestialischen Munde” (Meyer, 1965: 131).

frischgemähten Wiese herum [...]”; Meyer, 1965: 130), bajo los efectos del vino, que circulaba sin de boca en boca (“ohne Becher und Zeremonie, von Munde zu Munde ging”; ibíd.: 130). La declamación de la abadesa, a través de la cual se anuncia el milagro inminente y se aclama la gloria divina, es la que despeja todas las dudas del narrador: “Sicherlich, die brave Äbtissin hatte sich unter dem himmlischen Lage ein Räuschlein getrunken” (ibíd.: 131). La alusión a los efectos que el vino, como elemento báquico, produce en el religioso destaca la contradicción inherente de la abadesa, de tal modo que en ella se encuentran presentes, en una disputa aún latente, los elementos religiosos que exhibe en su atuendo y los paganos que se manifiestan en el carácter sensual de la danza que ejecuta.

Pero así como en la abadesa coexisten elementos contradictorios, también en la figura del narrador es posible reconocer una contradicción interna, tanto en la caracterización de su apariencia que se realiza en el marco, como en la narración de la que forma parte como narrador protagonista. La conjunción de elementos religiosos y paganos que notamos en la abadesa se encuentra también en Poggio. El narrador del marco resalta el carácter contradictorio de su apariencia, que lo destaca en el ilustre círculo social que se reúne en la Verona de los Médicis: “Der Ausdruck dieses geistreichen Kopfes war ein seltsam gemischter: über die Heiterkeit der Stirn, die lächelnden Mundwinkel war der Schatten eines trüben Erlebnisses geworfen” (ibíd.: 124).

La unión de contrastes que presenta la caracterización física de Poggio, sin embargo, da cuenta de un proceso histórico, por cuanto se advierte una antítesis en el propio desarrollo de la personalidad del humanista italiano. Así como detrás del aspecto jovial de Poggio se atisba la presencia de experiencias tristes y un carácter melancólico que ensombrecen su frente, se contraponen, en su personalidad, presente y pasado, de tal manera que en el actual secretario de la República de Florencia se oculta el antiguo clérigo. De esta manera, la descripción física alude al carácter transicional de una época que ha dejado atrás estructuras de poder tradicionales (ancladas en la ideología cristiana), y que ha arribado a la instauración de un poder estatal secularizado.<sup>40</sup> En la misma acción de narrar, Poggio intensifica esta antítesis: si su semblante jovial contradice la vejez de su aspecto, el relato

---

<sup>40</sup> “Cet homme d’Eglise, à la fois esthète et humaniste [...] est plus humaniste que chrétien” (Brunet, 1967: 236s).

que narrará desde la vejez referirá sus tiempos de juventud. El propio Poggio refuerza esta unidad de contrarios que condensa su figura, como exponente de un tiempo pasado: ‘Jene Possen oder ähnliche, die dir schmecken, mein Cosmos, kleiden, wie üppige Kränze, nur braune Locken und mißziemen einem zahnlosen Munde.’ Er lächelte und zeigte noch eine hübsche Reihe weißer Zähne” (ibíd.: 125).

La figura de artista de Poggio representa, en el marco de la concepción narrativa de Meyer, un modelo particular de narrador. La distancia que el mismo C. F. Meyer reconoce indispensable para la configuración literaria de narraciones históricas, aquella que le permite practicar la ironía con un pasado cuya perspectiva lo coloca en posición de tratar artísticamente lo “eterno-humano”, no se corresponde con la narración que Poggio despliega ante su auditorio. Si bien la narración de Poggio se elabora desde la lejanía que instaura la vejez, la modalidad del narrador protagonista alude a una identificación del narrador con la historia narrada, tal como se advierte, desde un punto de vista antagónico, por ejemplo, en *Das Amulett*, que constituye una variante respecto del modelo de artista que se deduce de las mismas narraciones. La articulación de distancia e identificación, que instituye al mismo narrador como centro de su obra, lo acerca, sin embargo, a la modalidad irónica de las obras propias del “romanticismo de la desilusión” (Lukács), cuya conformación se consolida en la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX (y cuyo exponente más acabado es, precisamente, la *Éducation sentimentale* de Flaubert), en la que la perspectiva del recuerdo establece una distancia temporal, inherente a la misma forma narrativa, que permite el reconocimiento de la pérdida de un sentido inmanente a la historia, al tiempo que le otorga al recuerdo así delimitado y puesto en perspectiva, el carácter de una obra de arte.

La posición que el narrador Poggio asume respecto de su propio relato presenta un rasgo crítico y melancólico, pero con una carga irónica a través de la cual se refuerza el escepticismo que atenúa el sesgo romántico de la desilusión. La experiencia individual que Poggio reelabora en forma de relato se relaciona con la derrota de la interioridad ante la fuerza de la realidad; la conciencia del fracaso que enmarca su escepticismo se advierte en el mismo marco, en ocasión de la exortación de Cósme de Médicis que da lugar al relato:

[...] nur ungern kehre ich zu jenen Jugendlichkeiten, wie harmlos im Grunde sie sein mögen, zurück, jetzt, da ich die Unbefangenheit meiner Standpunkte und die Läßlichkeit meiner Lebensauffassung bei meinem Sohne –ich weiß nicht kraft welches unheimlichen

Gesetzes der Steigerung– zu unerträglicher Frechheit, ja zur Ruchlosigkeit entarten sehe (Meyer, 1965: 125).

La conciencia crítica de Poggio, desde la perspectiva de su vejez y respecto de su propia juventud pasada, lo distingue del ingenuo compromiso que Schadau mantiene con la fuerza de la realidad, aun cuando en ambos personajes resulte evidente la derrota de sus impulsos juveniles.<sup>41</sup> La vinculación que mantienen ambos personajes con su contexto social revela la presencia de una estructura social más amplia, a través de la posición social que el linaje de cada uno ocupa en la sociedad: en Poggio, la reflexión acerca del curso histórico, y de las perspectivas que le ofrece un futuro incierto, se configura a través de la dudosa moralidad de uno de sus hijos (“welche alle herrlich begabt waren und alle nichts taugten”; *ibíd.*: 125), que se ha tornado un marginal social; el hijo de Schadau, por el contrario, pareciera representar una continuidad con la realidad social inmediata: al servicio de los Estados Generales de los Países Bajos, y comprometido por medio de su vínculo amoroso “mit einer blonden runden Holländerin” (*ibíd.*: 9). El compromiso político y social del hijo de Schadau expresa, de esta manera, el carácter progresivo de los vanos e incesantes intentos humanos por incidir en una vida social cuya dinámica esencial, manipulada por las grandes individualidades (Coligny, Catalina de Médicis) excede la conciencia crítica.<sup>42</sup> El hecho de que el relato de Poggio se encuentre vinculado con la dudosa moralidad de sus hijos y de sus obras pone de relieve, por un lado, la problemática vinculación que se configura entre las esferas de la política, la estética y la ética; por otro, la ironía que se expresa, en un plano más profundo, entre el artista que apela a los parámetros morales y la tolerancia para con las faltas éticas que caracteriza al círculo social que rige Cosme de Médicis: “Gib diesem Freundeskreise, wo die leiseste Anspielung verstanden und der

---

<sup>41</sup> En el caso de Schadau, el fracaso también parece expresarse en el relato de sus experiencias de juventud. Pues si bien la finalidad de la escritura pareciera estar condicionada por la necesidad individual de echar luz sobre acontecimientos históricos que se presentan enigmáticos (“Immerhin setzte mir die Erinnerung der alten Dinge so zu, daß ich mit mir einig wurde, den ganzen Verlauf dieser wundersamen Geschichte schriftlich niederzulegen und so mein Gemüt zu erleichtern”; Meyer: 1965: 11), el desarrollo del relato niega toda posibilidad de autocrítica.

<sup>42</sup> El retiro de los asuntos políticos de la vida social al que se somete Schadau luego de su fracasado intento por participar del destino que conducen las grandes individualidades lo lleva a ocupar el lugar de su fallecido tío Renat. Así, en la patria chica que representa el castillo de Chaumont, junto al lago Biel, encarna un eslabón en el juego de sustituciones progresivas (ya el padre de Schadau había caído en la batalla de Picardía, que determinaría la derrota de Francia ante Felipe II de España) que se consuma con el ingreso a la vida política y social de su hijo. En el movimiento pendular, que oscila entre el vano compromiso activo con la realidad social y la reclusión contemplativa propia de la vida retirada, parecieran agotarse las posibilidades que la novela corta configura.

keckste Scherz verziehen wird, eine Facezia inedita zum besten” (ibíd.: 124). Así como la inmoralidad de uno de sus hijos, la reflexión acerca del efecto moral de sus facecias cristaliza en la preocupación del humanista ante el futuro inminente y, por extensión, ante la responsabilidad social que le compete en cuanto artista. La mera presencia de una descendencia expone (en términos vitales orgánicos) un compromiso con un futuro cuya moralidad resulta incierta, y que se traduce en una crítica del progreso.<sup>43</sup>

La analogía entre los hijos y las facecias de Poggio, por otra parte, condiciona la posición de Poggio en la corte de Cósme de Médicis. Como si la alternativa de una reclusión social resultara imposible para todo artista, para Poggio no está abierta la posibilidad de alejarse de la sociedad; se ve impelido a desplegar su arte ante una sociedad que, en términos estéticos y morales, se encuentra en sus antípodas. Con ello la novela corta enfatiza el carácter ineludiblemente social de la obra de arte.

El carácter social del relato de Poggio intensifica la relación que la obra mantiene con el contexto histórico. A diferencia de lo que ocurre en *Das Amulett*, donde el relato de las experiencias de Schadau da cuenta de una escritura solitaria que tiene por finalidad hallar alivio ante el carácter enigmático de los acontecimientos históricos; el relato de Poggio, como el de Dante en *Die Hochzeit des Mönchs*, no surge por su propia iniciativa, sino a partir de una exigencia social, cuyo centro lo representa la gran individualidad de Cosme de Médicis. La solicitud a la que Poggio debe satisfacer, entonces, condiciona la cualidad del mismo relato. El carácter terapéutico de la acción de narrar es enunciada por el mismo demandante, Cósme de Médicis (“Erzählend und schlürfend” – er deutete auf den Becher – “wirst du dein Leid vergessen!”; ibíd.: 124); la búsqueda de entretenimiento que solicita el mismo círculo social cortesano, por otra parte, recusa la reflexión moral que había esbozado Poggio: “Poggio, du predigst!” warf ein Jüngling ein. “Du, welcher der Welt die Komödien des Plautus wiedergegeben hast!” (ibíd.: 125). La necesidad material que atraviesa Poggio lo lleva a reanudar la relación que liga al artista con la sociedad, y a través de la cual el artista instala, de manera vedada, la transacción económica que supondría la

---

<sup>43</sup> “Allzu fragwürdig erscheine ihm, dem Ergrauten, heute angesichts seines missratenen Sohnes seine amoralische Schriftstellerei. Poggio kokettiert damit, Schuld am Schicksal seines Sohnes zu haben, wohl wissend, dass keiner seiner Zuhörer – ganz im Unterschied zum grössten Teil der Rezipientenschar des 19. und auch des 20. Jahrhundert – ihm ernsthaft diesen Vorwurf machen würde” (Jäger, 1998: 96).



producción de su relato.<sup>44</sup> La respuesta de Cosme de Médicis consume la ironía con que el artista le ofrece su obra:

Ich danke dir für beides, deinen Plautus und deine Fazetie. Skrupellos hast du sie gelebt und ausgeführt, jung wie du damals warest. Als ein Gereifter hast du sie uns erzählt mit der Weisheit deiner Jahre. Dieses” – er hob eine edle, von einem lachenden Satyr umklammerte Schale – “bringe ich meinem redlichen Poggio und seiner blonden Barbarin! (ibíd.: 154).

El carácter simbólico de la fuente (la referencia al carácter dionisiaco del sátiro) que se le ofrece como recompensa opaca el valor relativo del relato de Poggio. La ambigüedad que se introduce entre la narración y su valor de intercambio (entre el valor cualitativo al que alude Poggio y la apariencia bajo la cual se realiza la recompensa), presenta la doble significación de los productos concebidos como mercancías. El valor relativo al que Poggio apela al momento de evaluar su contribución, y la forma del valor equivalente con la que responde Cosme de Médicis, colocan en pie de igualdad dos productos cuyas cualidades inherentes no encuentran una correspondencia intrínseca. La actividad del artista resulta, así, banalizada. Si la conciencia de la propia subordinación jerárquica, que Poggio manifiesta en su alocución, deja traslucir la ironía con la que intenta obtener una retribución acorde a la jerarquía de Cosme de Médicis, el cumplimiento del intercambio que representa la fuente que se le ofrece pone en evidencia el estatuto que el artista y su producción adquieren en una sociedad en la que el arte es concebido como un entretenimiento.

### 3.1 La narración como develación de la falsa apariencia

El carácter social de la obra de arte que la novela corta expone también se advierte en el modo en el que Poggio responde a las necesidades sociales con su narración. A la demanda de entretenimiento del círculo social Poggio responde de manera solícita:

“Dank für deine Warnung, Romolo!” rief der unglückliche Vater, sich aufraffend, da er selbst als ein guter Gesellschafter es für unschicklich hielt, mit seinem häuslichen

---

<sup>44</sup> “Sei dir, erlauchter Cosmus, diese ‘Facezia inedita’ eine nicht unwillkommene Beigabe zu dem Kodex des Plautus, welchen ich dir schenke zu dieser Stunde oder richtiger dem Vaterlande [...]. Ich wollte dir das einzige Manuskript testamentarisch vermachen, um mir nicht, ein Lebender, das zehnfache Gegengeschenk zuzuziehen, womit du jede huldigend dir überreichte Gabe zu lohnen pflegst in deiner freigebigen Weise, von welcher du einmal nicht lassen kannst. Doch” – seufzte Poggio melancholisch – “wer weiß, ob meine Söhne meinen letzten Willen ehren würden?” (ibíd.: 154).

Kummer auf den Gästen zu lasten. “Dank für deine Erinnerung! Der ‘Fund des Plautus’ ist die Fazetie, mit welcher ich heute euch, ihr Nachsichtigen, bewirten will” (ibíd.:125).

La elección de la facecia también resulta significativa respecto de la posición social del artista, así como del particular carácter social de la obra. El talante conciliador de Poggio en el seno del estrecho círculo social atenúa la crítica social. El mismo narrador de tales relatos, el *vir facetus*, constituye en el Renacimiento un nuevo tipo de hombre, que se distingue por la gracia y el ingenio con los que procura un entretenimiento culto a cortesanos, pero quien, por otra parte, posee la facultad de adaptar sus expresiones al contexto en el que se encuentre (cf. Herrero, 2008: 13).<sup>45</sup> De esta manera, la misma forma, bajo la apariencia que le otorga el tono conciliador, da cuenta de la crítica irónica respecto de los poderes mundanos a los que se dirige. La misma narración de Poggio reproduce la ironía como elemento formal estructural de la facecia: “Alles Schwere wird damit ins Leichte übersetzt. Schwer ist das Gelübde und die Entsagung; schwer ist, dass mit heiligen Dingen ein Übersetzung ins Leichte ja an. Denn ihm ist alles Spiel, nämlich Spiel Form” (Klein, 1959: 365).

El diálogo que la novela corta establece entre el relato enmarcado y el marco cerrado da por resultado el carácter complementario a partir del cual se construye su unidad estética, pues en el relato se alude al poder desfeticizador con que la obra de arte desenmascara la ambigüedad inherente al poder metafísico que adquieren los productos de la actividad humana cristalizados institucionalmente:

“Meine Fazetie”, parodierte Poggio die den italienischen Novellen gewöhnlich voranstehende breite Inhaltsangabe, “handelt von zwei Kreuzen, einem schweren und einem leichten, und von zwei barbarischen Nonnen, einer Novize und einer Äbtissin” (Meyer, 1965: 126).

Otro elemento que destaca la pertinencia de la facecia que Poggio presenta en sociedad radica en la figura del artista a la que alude: Plauto. Aquí se advierte el modo en que las narraciones históricas de Meyer implican una interpretación de los períodos en los que se ambientan. El hecho de que el personaje histórico Poggio no haya sido responsable del

---

<sup>45</sup> “Zwar werden gesellschaftliche Probleme wie die Rivalität zwischen Bürgertum und Adel oder die Gravamina gegen Kirche durchaus berücksichtigt, zugleich aber in Lachen und Scherzen abgeschwächt. Facetienhafte Komik dient der Versöhnung, nicht der Anklage oder dem Protest; soziale Erfahrungen mit Klerus und Adel werden stilisiert zur Freude an der geistreichen Pointe, die kirchlichen Gravamina belächelt und nicht verurteilt” (Röcke, 1991: 184s).

descubrimiento de las comedias de Plauto, orienta la lectura hacia otro plano, que excede la corroboración histórica. La afinidad electiva que el mismo Poggio establece con un autor popular como Plauto, para quien las exigencias del público constituyen un incentivo para la configuración literaria,<sup>46</sup> apunta a la ambigüedad de un relato en el que el espíritu conciliador no deja de lado la disposición crítica. A través de la apelación a la figura de Plauto, se alude tanto a un período histórico con el cual el propio Poggio guarda una afinidad melancólica, como a la figura del autor pagano que ha alcanzado una posición social que al artista moderno se le niega.<sup>47</sup>

La complejidad que se desarrolla a partir del acto de narrar encuentra un punto de partida en la desavenencia que se produce en torno al título de la faceta. La antítesis que se configura entre el título que propone Poggio, “Fund des Plautus” (El hallazgo de Plauto), y el que, en tono jocoso, propone el círculo cortesano (“Raub des Plautus”) vincula al artista Poggio con la figura del criminal, de un *outsider* que debe demostrar su inocencia. Por lo que la narración debe exonerar a Poggio de la acusación de robo y dar cuenta, en otro plano, del hecho de que su propia faceta, inédita, no supone una simple copia de las comedias clásicas. En este sentido, la faceta de Poggio deberá constituirse en prueba fehaciente de que las acciones por las cuales obtuvo el Plauto para la modernidad son legítimas y no anticipan las acciones censurables de su linaje. La función desfetichizadora de la narración, entonces, también persigue la finalidad de dearticular la imagen a partir de la cual se estigmatiza al narrador. En este sentido, el mismo título insinúa la disputa en torno al carácter ético del comportamiento del narrador, de tal modo que la narración se presenta como un juego donde la moralidad y la inmoralidad se yuxtaponen y confluyen como un juego de máscaras.

---

<sup>46</sup> “La demostración más palmaria de la perfecta familiaridad de Plauto con la realidad teatral la ofrece ese magistral conocimiento de la sociedad que constituye el público receptor de su obra, y el propósito del comediógrafo de adaptarse en la medida de lo posible a su gusto [...] Se trata de una masa formada por los tipos más distintos y opuestos, tanto desde el punto de vista de su formación cultural como por su situación dentro de la escala social; un público que asiste en tropel a los espectáculos teatrales [...], sin pretender encontrar en él nada más que entretenimiento” (López / Pociña, 2007: 97).

<sup>47</sup> “Plauto fue el ídolo de afición teatral romana [...] En general la Edad Media se interesó menos por Plauto que por el sentencioso Terencio. Sólo a partir del Renacimiento se vuelve a leer con entusiasmo a Plauto y a representar sus obras [...]” (Bieler, 1971: 69). La elección de Plauto también puede tener su significación si se tiene en cuenta la disputa que se ha establecido entre el carácter plebeyo de las obras de Plauto, y el tono culto del lenguaje que utiliza Terencio, destinado a una élite cultural, y cuyo carácter sentencioso de Terencio es el que promueve que pase a la posteridad como “Christian Terence” (cf. Hardin, 2007: 792).

### 3.2 Distancia estética y falsa inmediatez

La falta de homogeneidad que caracteriza a la figura de Poggio como narrador, al joven Poggio y a la abadesa Brigitta responde a un mundo que no se encuentra estructurado de acuerdo a un dualismo estático entre la esencia y la apariencia, entre lo verdadero y lo falso. Por el contrario, en la introducción de su relato se advierte el modo en que la percepción estética presenta, en términos escénicos, el carácter multifacético de un mundo en crisis:

In jenen Tagen, erlauchter Cosmus, da wir unserer zur lernäischen Schlange entstellten heiligen Kirche die überflüssigen Köpfe abschlugen, befand ich mich in Konstanz und widmete meine Tätigkeit den großartigen Geschäften eines ökumenischen Konzils. Meine Muße aber teilte ich zwischen der Betrachtung des ergötzlichen Schauspiels, das auf der beschränkten Bühne einer deutschen Reichsstadt die Frömmigkeit, die Wissenschaft, die Staatskunst des Jahrhunderts mit seinen Päpsten, Ketzern, Gauklern und Buhlerinnen zusammendrängte - und der gelegentlichen Suche nach Manuskripten in den umliegenden Klöstern (ibíd.: 126).

Si el círculo social homogéneo, constituido por una sociedad de florentinos ilustrados (“eine Gesellschaft gebildeter Florentiner”; ibíd.: 124), que se reúne en torno a la figura del Padre de la Patria se constituye como expresión de la unidad social que gira en torno a la figura del soberano, el Concilio de Konstanz es presentado como el resultado de una situación política que hace de la iglesia una mítica “serpiente de Lerna” (*lernäischen Schlange*), esto es, una entidad que no posee un centro identificable, y que, por lo tanto, sugiere disputas que difieren respecto de la atmósfera que se respira en la corte. La referencia mítica que Poggio realiza, y que vincula la hidra de Lerna con la Iglesia católica, pone de manifiesto la imagen que el relato ofrece de las instituciones religiosas. La amenaza desintegradora que supone el Gran Cisma de Occidente, le confiere al Concilio de Trento la tarea (para la que fuera convocado el mismo Poggio), de contrarrestar la deformidad mítica bajo la que se debate la Iglesia: cercenar las cabezas que, superpuestas, se disputan el poder de la hidra católica (Benedicto XIII, Gregorio XII, Juan XXIII), y las cabezas de los condenados por herejes (Jan Hus y Jerónimo de Praga). El hecho de que el tiempo de ocio se divida entre la contemplación del espectáculo que se ofrecía sobre el escenario y la búsqueda de manuscritos expone tanto al esteta, que percibe el mundo circundante a partir de los cuadros que se le presentan, como al humanista, quien se desentiende del curso del mundo en la búsqueda de las obras de períodos históricos ya superados.

El movimiento pendular que lleva a Poggio a distanciarse y a acercarse a los fenómenos se encuentra fundado en esta percepción estética. La ironía con la que Poggio describe el carácter inconexo del escenario que muestra a sus ojos el estrecho teatro con el que vincula a la ciudad imperial, vuelve a presentarse en el mismo convento, donde un nuevo espectáculo se ofrece a la multitud, pero en este caso, a partir de la presencia de un elemento aglutinador:

Dort ging es lustig her [...] Ein Schwartenhals, die Sturmhaube auf dem Kopfe, stieß von Zeit zu Zeit in eine mißtönige Drommete, vielleicht ein kriegerisches Beutestück, vielleicht ein kirchliches Geräte. Um die von ihren Nonnen umgebene Äbtissin und den zweideutigen Herold mit geflicktem Wams und zerlumpten Hosen, dem die nackten Zehen aus den zerrissenen Stiefeln blickten, bildeten Laien und zugelaufene Mönche einen bunten Kreis in den traulichsten Stellungen. Unter den Bauern stand hin und wieder ein Edelmann –es ist in Turgovia, wie diese deutsche Landschaft sich nennt, Überfluß an kleinem und geringem Wappengevögel–, aber auch Bänkelsänger, Zigeuner, fahrende Leute, Dirnen und Gesindel jeder Art, wie sie das Konzil herbeigelockt hatte, mischten sich in die seltsame Korona (ibíd.: 130).

La crisis del gran mundo que supone el Gran Cisma de Occidente no parece repercutir en el pequeño convento que la abadesa conduce. La unidad que reúne a soldados, monjas, profanos y monjes, campesinos y nobles, cantores populares y gitanos, se estructura alrededor de la gran cruz que en vano intentan mantener en alto los miembros de la comunidad. Si la cruz, verdadero y ambiguo objeto simbólico de la novela corta, constituye el objeto desproporcionado a partir del cual se organiza una diversidad social como la mencionada, su complemento subjetivo lo representa la carismática y también desmesurada abadesa Brigitte.

La desmesura simbólica que la cruz manifiesta respecto de los individuos que deben cargarla también se presenta en el carácter dionisiaco con el que la abadesa garantiza el milagro, milenario, sobre el que se mantiene el convento. Pero tanto la función simbólica que cumple la cruz como objeto simbólico como la que lleva adelante la abadesa en tanto líder carismático, tiene por finalidad contener la desmesura carente de forma que representa la multitud. El escepticismo de Poggio, que lo lleva de inmediato a la sospecha, y solo a partir de la verificación empírica a la formación de un juicio, no puede aceptar el nuevo espectáculo que se ofrece a sus ojos sin censurar la inadecuación cultural que reconoce.<sup>48</sup> La sospecha que la apariencia de tal espectáculo despierta en él es la que, una

---

<sup>48</sup> “Plus humaniste que chrétien donc, ayant pleinement conscience de sa supériorité, il emploie le terme de ‘barbares’ pour désigner les gens du nord par opposition aux méridionaux raffinés” (Brunet, 1967: 238).

vez confirmada por la conversación que mantiene con la abadesa, lo lleva a distanciarse de la religiosa, para quien el arte no constituye más que una herramienta dirigida a encauzar a la población. El movimiento que aleja a Poggio de la abadesa es el mismo que lo lleva a la escultura ante la que se detiene, al reconocer, una vez más desde la perspectiva estética, algo, a su manera, bello (“etwas in seiner Weise Schönes”):

Ich trat nahe und wurde nicht enttäuscht. Das Steinwerk enthielt zwei durch ein Kreuz verbundene Gestalten, und dieses Kreuz glich an Größe und Verhältnissen vollständig dem auf der Klosterwiese zu Schau stehenden, welches von beiden dem andern nachgeahmt sein mochte (ibíd.: 156).

Si la condición religiosa obliga a Poggio a justificar la inmediatez de una fe que solo puede propagarse a través del engaño de las masas, su posición estética lo lleva a tomar una distancia que le asegure una percepción adecuada. Esta posición estética, sin embargo, no le ofrece la certeza que la realidad le niega, pero sí una herramienta que pone en movimiento la serie de mediaciones que conducen a una realidad desenmascarada. En la escena del milagro de la cruz, Poggio reconoce cuál de los dos elementos convocados por el milagro podría ser el original, y cuál la imitación; del mismo modo que la percepción de la escultura no da lugar a consideraciones sobre la práctica religiosa, sino a considerar con ojo crítico la ejecución del artista desconocido. Pero, así como el movimiento que lo aleja de la abadesa lo acerca a la obra, la distancia necesaria para la contemplación estética de la obra de arte amplía el campo de la mirada de tal modo que le permite percibir, por primera vez, la figura de Gertrude:

Davon ergriffen, trat ich, das gute Licht suchend, einen Schritt zurück. Siehe, da kniete mir gegenüber an der andern Seite des Werkes ein Mädchen, wohl eine Eingeborene, eine Bäuerin der Umgebung, fast ebenso kräftig gebildet wie die steinerne Herzogin, die Kapuze der weißen Kutte über eine Last von blonden Flechten und einen starken, luftbedürftigen Nacken zurückgeworfen (ibíd.: 132).

También el encuentro con Gertrude despierta en Poggio un juicio que parte de la apariencia: así como en la escultura había encontrado una inadecuación en el tratamiento de los cuerpos, en favor de la expresión que emanaba de las cabezas de las figuras de la escultura, la contemplación de la nuca de Gertrude le permite advertir el contraste que se evidencia entre la *vita activa* que expresa su cuerpo y la *vita contemplativa* que reclama el entorno en el que se encuentra, bajo la apariencia del milagro que representa la cruz y

---

ejecuta la abadesa. La constelación que componen la abadesa, Poggio y Gertrude, así, da cuenta de distintas perspectivas estéticas.

La utilización de la apariencia estética que lleva adelante la abadesa (destinada a apaciguar a las masas), provoca en la ingenua Gertrude la disposición que la conduce a renunciar a la vida activa. La posición que ocupa Gertrude en esta constelación se encuentra determinada por el grado de compromiso que guarda con la realidad histórica concreta, por lo tanto, con el grado de comprensión de la estructura de la realidad que posee Gertrude. Las dudas que la asaltan no logran perforar la ingenua interpretación de la realidad que determina el comportamiento de Gertrude:

Da kamen mir oft flüsternde Gedanken, wie zum Beispiel: Das Gelübde eines unschuldigen Kindes, das nicht weiß, was Mann und Weib ist, hat dich nicht weggeben können! oder: Die Mutter Gottes, nobel wie sie ist, hätte dir das Mütterlein wohl auch umsonst und vergebens geschenkt! Doch ich sprach dagegen: 'Handel ist Handel!' und 'Ehrlich währt am längsten!' Sie hat ihn gehalten, so will ich ihn auch halten. Ohne Treu und Glauben kann die Welt nicht bestehen. Wie sagte der Vater selig? Ich hielt dem Teufel Wort, sagte er, geschweige dem Herrgott (ibíd.: 135).

De este modo se advierte la manera en que la identidad de los personajes se encuentra estrechamente vinculada con el compromiso que adoptan ante las situaciones en las que se ven involucrados. El compromiso de Gertrude encuentra su fundamento en una concepción ingenua de la realidad; de hecho, en sus lamentos se advierte que esa percepción de la realidad comienza a mostrar aquellas grietas que a lo largo de la narración Gertrude deberá profundizar, a fin de no condenar el plano afectivo, sensual, por el que se inclina, ni perder el mundo que se le ofrece. En este plano, el personaje de Anselino cumple, en la novela corta, una función de segundo orden pero central para el despliegue de la narración. Anselino conduce a Poggio hasta la ciudad de Konstanze, pero también hacia el enigma que Poggio utilizará para alcanzar su real objetivo, la consecución del volumen del Plauto que se encontraría en el convento. Anselino representa toda la vida activa, vinculada a los impulsos naturales y al desarrollo social, que Gertrude debe dejar atrás en función de una promesa realizada a los 9 años de edad. Gertrude es consciente de la artificialidad que representa la vida monacal para su carácter. La incapacidad de Gertrude de comprender las ambigüedades y contradicciones que la realidad le presenta la inclina hacia un extremo que, desde el plano meramente ideológico del discurso religioso, puede representar su propia condena. Gertrude es consciente de ello, tal como se advierte en el ruego que le

dirige a la Virgen.<sup>49</sup> La reflexión de Gertrude, a través de la cual se puede advertir el modo en que la superficie ideológica expone sus grietas, no le permite, sin embargo, acceder a una percepción adecuada de la realidad concreta a la que se encuentra ligada. La incompetencia de llevar a un extremo la reflexión sugiere la influencia que el pensamiento religioso ejerce sobre los sectores sociales que no han recibido una formación. La misma Gertrude, en su propio relato, muestra el modo en que la promesa realizada a la edad de nueve años ejerce sobre ella la presión de un trauma.<sup>50</sup>

La angustia que le produce la posibilidad de quedar sola en el mundo coloca a Gertrude bajo el paradigma religioso; el mismo temor es el que la lleva a reforzar la ideología que la oprime: durante la primera conversación que mantiene con Poggio, Gertrude contradice la relativización sugerida por el eclesiástico en torno a ‘verosimilitud’ (“Die Geschichte ist glaublich [...] Sie könnte wahr sein”) de los acontecimientos que dieron lugar al milagro: “‘Sie ist wahr!’ behauptete Gertrude kurz und heftig” (ibíd.: 133). La vehemencia de la respuesta manifiesta la imposibilidad de poner en entredicho su estructura de sentimientos. Como afirma Brunet: “Si la conscience morale de Gertrude est aussi naïve, aussi ferme que sa foi, son instinct vital se révolte cependant contre l’absolutissement d’une décision dont il lui arrive de mettre en doute le bien-foundé” (Brunet, 1967: 243).

La individualización de la víctima que Poggio halla en Gertrude (individualización que la distingue de las masas) es la que promueve, una vez descubierto el engaño,<sup>51</sup> el paso que

---

<sup>49</sup> “Willst du mich, so nimm mich! Obwohl ich - wenn du die Gertrude wärest und ich die Mutter Gottes - ein Kind vielleicht nicht beim Wort nehmen würde. Aber gleichviel - Handel ist Handel! Nur ist ein Unterschied. Der Herzogin, von Sünden schwer, ward es leicht und wohl im Kloster; mir wird es darinnen wind und weh. Trägst du mir das Kreuz, so erleichtere mir auch das Herz; sonst gibt es ein Unglück, Mutter Gottes! Kannst du mir aber das Herz nicht erleichtern, so laß mich tausend Male lieber zu meiner Schande und vor aller Leute Augen stürzen und schlagen platt auf den Boden hin” (ibíd.: 135s.).

<sup>50</sup> “Als ich noch ein unmündiges Kind war –ich zählte zehn Jahre, und der Vater war mir schon gestorben–, erkrankte mir das Mütterlein schwer und hoffnungslos. Da befahl mich eine Angst, allein in der Welt zu bleiben. Aus dieser Angst und aus Liebe zu dem Mütterlein gelobte ich mich der reinen Magd Maria für mein zwanzigstes Jahr, wenn sie mir es bis dahin erhielt oder nahezu” (ibíd.: 134).

<sup>51</sup> “Das schwere Kreuz war echt, und eine großartige Sünderin, eine barbarische Frau, mochte es gehoben haben mit den Riesenkräften der Verzweiflung und der Inbrunst. Aber diese Tat hatte sich nicht wiederholt, sondern wurde seit Jahrhunderten gauklerisch nachgeäfft. Wer war schuldig dieses Betruges? Irre Andacht? Rechnende Habsucht? Das bedeckte das Dunkel der Zeiten. Soviel aber stand fest: Das grausige, altersschwarze Kreuz, das vor dem Volke schauzustand, und das von einer Reihenfolge einfältiger oder einverstandener Novizen und neulich noch von dem schwächlichen und verschmitzten Lieschen zu Weinfeldern bei ihrer Einkleidung getragene waren zwei verschiedene Hölzer, und während das schwere auf der Klosterwiese gezeigt und gewogen wurde, lag ein leichtes Gaukelkreuz in irgendeinem Verstecke des Klosters aufgehoben und eingeriegelt, um dann morgen mit dem wahren die Rolle zu wechseln und die Augen des Volkes zu täuschen” (ibíd.: 137).



lleva al humanista de la contemplación estética al compromiso ético. Así, la contradicción interna que hace de Poggio un carácter en el que se superponen el compromiso cristiano (la apelación a la Virgen María) y la afinidad pagana (la invocación de Palas Atenea), se presenta como condición de la distancia crítica desde la cual el engaño es desenmascarado: “esta fusión de mitos se dio y maduró sólo en la élite cultural. En la imaginación popular, la única tradición viva y sentida profundamente seguía siendo la mitología cristiana” (Heller, 1994: 64):

Nachdem sie gegangen war, setzte ich mich in einen Beichtstuhl, legte die Stirn in die Hand und sann – wahrlich nicht über das barbarische Mädchen, sondern über den römischen Klassiker. Da jubelte mein Herz, und ich rief überlaut: “Dank, ihr Unsterblichen! Geschenk ist der Welt ein Liebling der komischen Muse! Plautus ist gewonnen!”. [...] Das Unbegreifliche und den Betrug, beide glaubte ich hier zu entdecken (Meyer, 1965: 136).

La ambigua posición de Poggio se corresponde con el ateísmo práctico característico del Renacimiento, de acuerdo con el cual se mantenía una “postura crítica hacia cualquier clase de dogma que se alzara en el camino de la individualidad, la pluralidad, la libertad, la subjetividad y la opción libre de cualquier perspectiva religiosa o semireligiosa” (Heller, 1994: 77). Por otro lado esa dualidad define a Poggio como una figura mediadora entre la vida popular y la élite. Así como el soberano puede ser identificado como el elemento aglutinador del estrecho círculo que se conforma a su alrededor, la figura del artista que representa Poggio se ve impelida a representar el papel de agente aglutinador, en vista de que detrás del engaño de las masas, se oculta un relativismo que imposibilita la organización de la vida social.

Las acusaciones que la multitud le dirige a la abadesa y a Gertrude una vez que el milagro fracasa dan cuenta de una percepción que no logra superar el individualismo que la figura del líder carismático establece con las masas. De allí la imposibilidad de la muchedumbre de reconocer la fuerza operante de la estructura ideológica que, oculta tras la postulación de milagros y prodigios, se organiza la comunidad religiosa. Esta imposibilidad que el relato de Poggio destaca en las masas, sin embargo, también condiciona el modo en que el narrador ha de reaccionar ante una muchedumbre irracional. Consciente del modo en que el pensamiento mágico arraiga en las muchedumbres, Poggio advierte la amenaza que la ausencia de un líder representa:

Ich fühlte mich als Kleriker und machte dem Ärger ein Ende. Die Kanzel besteigend, verkündigte ich der versammelten Christenheit feierlich: ‘Habemus pontificem Dominum

Othonem de Colonna!' und stimmte ein schallendes *Tedeum* an, in welches erst der Nonnenchor und dann das gesamte Volk dröhnend einfiel. Nach gesungener Hymne beeilten sich Adel und Bauernschaft, ihre Tiere zu besteigen oder zu Fuß sich auf den Weg nach Konstanz zu machen, wo der nach Beendigung des *Triregnum urbi* und *orbi* gespendete Segen dreifach kräftig wirken mußte (ibid.: 153).

La respuesta de Poggio ante el peligro que representan las masas desbocadas, sobre todo a partir de la confrontación que la misma abadesa incentiva con el pueblo, antepone el orden social a la anarquía incipiente a través de una intervención utilización maquiavélica de la ceremonia religiosa que restablece la armonía de la multitud con la gracia divina. El carácter maquiavélico con el que Poggio reacciona es reconocido por el mismo Poggio (“Ich fühlte mich als Kleriker und machte dem Ärger ein Ende”), quien, ocupando el púlpito acéfalo, apela a una estructura ideológica que no se corresponde con su personalidad, conciente de que los medios aplicados encuentran su justificación en el carácter virtuoso de la finalidad. La entonación del *Te Deum*, bajo cuya melodía se agrupan las monjas y luego los nobles y campesinos, esto es, el pueblo en su totalidad, vuelve a instaurar la subordinación de las masas al carácter aglutinador que la apariencia adquiere.

#### **4. Die Hochzeit des Mönchs**

##### **4.1 Los artistas en el exilio: Dante como gran personalidad**

La novela corta *Die Hochzeit des Mönchs* establece, desde el plano formal, una doble distancia respecto de aquella actualidad que, desde la perspectiva de Meyer, no se presenta como material digno de la configuración artística. La acción del marco se sitúa en Verona, durante el dominio de Cangrande della Scala, a inicios del siglo XIV, y el relato enmarcado, en la ciudad de Padua, en el siglo XIII, bajo la tiranía de Ezzelino. La necesidad de localizar temporalmente la acción de los relatos a partir de la identificación de personajes que ostentan el poder es ilustrativa de una concepción según la cual solo los grandes hombres hacen la historia.<sup>52</sup> También la elección de Dante como narrador del relato

---

<sup>52</sup> “Das beigebrachte Material dürfte ausreichen: die Auswahl steht im Dienst einer heroischen Geschichtsauffassung. Die Geschichte wird zum Schauplatz der Heroen, zur Gelegenheit des grossen Spiels grosser Individuen [...] Für die Geschichte der Heroen gilt nicht die Zeitrechnung nach Jahrhunderten oder Epochen, sondern die nach Genies. Die Geschichte wird zum Saal, in dem der grosse Mensch wandelt” (Löwenthal, 1990: 400).

enmarcado resulta sintomática: por un lado, en la medida en que se trata de una figura que no precisa validar su autoridad como narrador (a diferencia de lo que sucede con Poggio en la corte de los Médicis), dada su condición de “héroe” de la historia; por otro, el Dante maduro que se presenta en la novela corta corporeiza la figura del gran artista que, ya retirado de la vida pública, asiste a una transición histórica que habría de desembocar en el Renacimiento: un período en el que se consolidan la secularización del arte y de la política (en términos de Burckhardt, la época en la que surge el moderno espíritu político de Europa que concibe el Estado como creación consciente y calculada como obra de arte; cf. Burckhardt, 1867: 2). Si Dante representa al poeta de un período de transición, también en su relato se instalará el sentido de un desarrollo, de un devenir: la reacción del auditorio ante la mención de la lápida del Astorre y Antíope, en la que figura el nombre de Ezzelino, introduce un primer contrapunto en la narración; la amante del soberano realiza una lectura anticipada del relato a partir del sentido que la imagen del tirano le ofrece (“¡Der abscheuliche Tyrann! [...] Gewiß hat er die beiden lebendig begraben Lassen [...] Der Grausame!”; Meyer, 1968: 176), Cangrande, por el contrario, cree interpretar correctamente al poeta, y advierte que solo los grandes hombres pueden comprender a los grandes hombres: “Ezzelino war eine Herrschernatur und, wie sie einmal sind, etwas rauh und gewaltsam. Neun Zehntel seiner Frevel haben ihm die Pfaffen und das fabelsüchtige Volk angedichtet” (ibíd.). La respuesta de Dante se distancia de ambas lecturas prototípicas: “Wo er übrigens in meiner Fabel auftritt, ist er noch nicht das Ungeheuer, welches uns, wahr oder falsch, die Chronik schildert, sondern seine Grausamkeit beginnt sich nur erst zu zeichnen, mit einem Zug um den Mund sozusagen” (ibíd.). Más allá de la controversia que establece con la pretendida objetividad de la crónica, la narración se instituye como una advertencia velada sobre los usos y la actualización del poder: cierta o falsa, la figura de Ezzelino presenta la prehistoria del poder concebido como un fin en sí mismo, como obra de arte autónoma, tal como la comprende Cangrande. También se advierte una transición en la constelación que conforman los personajes jóvenes del relato enmarcado: frente al cosmopolitismo de Ascanio y al servicio estatal que cumple Germano como guerrero, Astorre, en quien se ha reconocido la figura correspondiente a Dante,<sup>53</sup> representa el hombre que experimenta el paso, traumático, de la Edad Media al Renacimiento.

---

<sup>53</sup> “The most obvious basis for identifying Dante and Astorre with each other is the great loves of their lives,

Esta relación de identidad y no identidad (cf. Wiese, 1964: 196) que se establece entre Ezzelino y Cangrande, de acuerdo con la propia lógica de la narración, se extiende a la que vincula a los oyentes y los personajes de la narración: “Auch die übrigen Gestalten der Erzählung«, fuhr er mit lächelnder Drohung fort, »werde ich, ihr gestattet es?« – und er wendete sich gegen die Umsitzenden – »aus eurer Mitte nehmen und ihnen eure Namen geben: euer Inneres lasse ich unangetastet, denn ich kann nicht darin lesen” (Meyer, 1968: 2177). La tensa relación entre realidad y literatura se intensifica por la disposición que el poeta presenta frente al círculo cortesano ante el que debe desplegar su arte. En este sentido, la predisposición de Dante representa un paso más allá de la aparente conciliación que se sugería en el relato de Poggio, aun cuando la estrategia narrativa revele la pretensión de compensar simbólicamente problemas propios de la realidad (“nahe bei der Gebrauchskunst ist”; Merain-Genast, 1973: 84). La conflictiva relación que mantiene con su auditorio, por el contrario, es la misma. El orgullo y altivez de Dante intensifica el contraste que el poeta de expresión solemne (cuyos rasgos exteriores parecían pertenecer a un mundo distinto) instala en un círculo cortesano sensual y atrevido. La totalidad que se representa en el marco abierto contiene, de este modo, su propio elemento crítico en la figura del artista que debe pagar con su arte la protección que el poder le confiere. La presentación de Dante como un exiliado, un apátrida, en el seno de la sociedad cortesana también refuerza el carácter extraterritorial del artista. Merain-Genast llama la atención acerca de la aparente contradicción que subordina al gran artista Dante a la corte de un déspota como Cangrande della Scala: “Man wundert sich nicht, dass er aus Florenz verbannt wurde: in einer Republik muss er zum Stein des Anstosses werden, an einem Fürstenhof ist er bloss Unterhaltung. Und so ergibt sich die paradoxe Situation, dass ein so unabhängiger Geist wie Dante sein Leben am Hof eines Despoten fristen muss” (Merain-Genast, 1973: 69).

---

Astorre's love for Antiope and Dante's love for Beatrice, which he celebrated in *The New Life* and *The Divine Comedy* [...] There exists still another connection between Dante and Astorre, one which, though rooted in the fictional world of the frame, goes far beyond the scope of Dante and his audience, leading ultimately to the inner world of Meyer's personal symbolism. I am referring to the specific association of Dante with monkhood. One factor which encourages this association is Dante's own connection with the monastic brotherhood to which Astorre belongs. Dante was to become a Franciscan monk but left the order before completing his novitiat” (Plater, 1975: 681ss.). Merain-Genast, por el contrario, contradice esta hipótesis: “Die gestalt des Mönchs ist damit gegeben und sie ist auch die einzige Hauptgestalt, die keine Entsprechung in der Hofgesellschaft hat” (Merain-Genast, 1973: 85).

Esta dialéctica, que vincula y opone al artista con la sociedad de la que forma parte, se actualiza en la propia legalidad de la obra de arte, a cuya génesis se asiste en la novela corta. Esta relación entre historia y arte se hace visible, ante todo, en los intersticios que las reiteradas interrupciones producen en la propia narración. Así, la oposición entre el esplendor de un poder que aprueba con ligereza las palabras más osadas sobre asuntos eclesiásticos, pero que condena, de acuerdo con el personalismo político,<sup>54</sup> la gravedad del arte elevado (que encuentra condicionada la posibilidad de desplegar su valor intrínseco a la satisfacción de una demanda social), coloca al artista en una situación social problemática. En la respuesta que Dante ofrece a la pregunta sobre si la existencia de los monjes es necesaria, se advierte otro aspecto por medio del cual la narración, en el despliegue de sus propias conexiones de sentido, puede otorgar, a un mismo tiempo, la satisfacción requerida socialmente, y la crítica velada del orden existente:

Mögen die Mönche aussterben, sobald ein Geschlecht ersteht, welches die beiden höchsten Kräfte der Menschenseele, die sich auszuschließen scheinen, die Gerechtigkeit und die Barmherzigkeit vereinigen lernt. Bis zu jener späten Weltstunde verwalte der Staat die eine, die Kirche die andere. Da aber die Übung der Barmherzigkeit eine durchaus selbstlose Seele fordert, so sind die drei mönchischen Gelübde gerechtfertigt; denn es ist weniger schwer, wie die Erfahrung lehrt, der Lust ganz als halb zu entsagen (ibíd.: 176).

El mismo curso histórico condiciona la lectura realista del artista, quien se ve forzado a justificar las instituciones del Estado y de la Iglesia, ante la evidencia de que los ideales de misericordia y justicia, irrealizables en la historia, solo pueden ser aludidos en la obra de arte. En el mismo relato enmarcado esta perspectiva se expresa en el contrapunto que componen el tirano Ezzelino y el monje Astorre, en estrecha relación con la representación de las masas: Ezzelino, quien apela a la libre voluntad de Astorre, le advierte sobre la función función social que, como representante de la iglesia, debe acatar:

Wenn das Volk nach seiner rasenden Art diesen hier – er deutete auf Isachar – ermorden will, weil er ihm hilfe bringt, was dem Juden in der letzten Pestzeit – wenig fehlte – geschehen wäre, wer verteidigt ihn, wie du tatest, gegen die wahnsinnige Menge, bis ich da bin und Halt gebiete? (ibíd.: 189).

De esta manera se configura literariamente aquella concepción según la cual la historia, por la que las masas deambulan desenfrenadas, se rige “desde arriba”, no en función de un progreso general, sino de una contención que resguarde el poder de una élite.

---

<sup>54</sup> “Die dreiste und ketzerische Äußerung erregte hier kein Ärgernis, denn an diesem Hof wurde das kühnste Reden über kirchliche Dinge geduldet, ja belächelt, während ein freies oder nur unvorsichtiges Wort über den Herrscher, seine Person oder seine Politik, verderben konnte”; ibíd.: 205).

Sin embargo, la autonomía de la obra de arte, que de acuerdo a la concepción de Meyer es el ámbito en el cual se torna posible un sentido inmanente, coloca al artista ante la posibilidad de contrarrestar, de un modo simbólico, la inexorable marcha de la historia. La reacción simbólica ante la realidad es la que le permite a Meyer presentar su propio Dante, realista: “An die Seite von Inferno, Purgatorio und Paraiso in Dantes ‘Commedia’ stellt Meyer in novellistischer Fiktion das Diesseits als Ort tragischer Verwicklungen und des Todes” (Freund, 1996: 492). La misma tendencia que aleja al artista de su público, es la que determina la respuesta del poeta ante los intentos de los oyentes de anticipar el sentido de la narración de Dante, a partir de la empatía que se activa en ellos (“Natürlich!” “Wie anders?” “Es mußte so kommen!” “So geht es gewöhnlich!” scholl es dem Erzähler aus dem ganzen Hörerkreise entgegen): “Nein, so geht es nicht gewöhnlich. Meinet ihr denn, eine Liebe mit voller Hingabe des Lebens und der Seele sei etwas Alltägliches, und glaubet wohl gar, so geliebt zu haben oder zu lieben? Enttäuschet euch! Jeder spricht von Geistern, doch wenige haben sie gesehen” (Meyer, 1968: 221).

A diferencia de lo que se ocurre con Poggio, quien debe justificar su obra ante las intervenciones del auditorio, Dante reclama su soberanía como narrador a través de la autonomía de la obra de arte, que se distingue de la realidad cotidiana, más allá de las vinculaciones parciales que se puedan establecer entre uno y otro plano de la obra de arte. Solo por medio de esta soberanía surge el sentido indeterminable de la obra, gracias y a pesar de la demanda social:

Die ursprüngliche Auftragsarbeit hat sich in ihr Gegenteil verwehrt. Die Widersprüche und Zweideutlichkeiten der Figurengestaltung und die daraus entstehenden Brüche der Erzählung dienen alle derselben Intention: Statt den Zuhören die von ihnen erwartete Geschichte zu präsentieren, erfindet Dante eine Erzählung, deren gesamte Konstruktion ein Bekenntnis zur Freiheit des dichterischen Schaffensprozesses ist (Jäger, 1998: 108).

De esta manera, se observa la manera en que la narración sugiere la satisfacción de una demanda social basada en el arte como entretenimiento, empatía y evasión, al tiempo que ofrece una perspectiva crítica respecto del presente histórico, no a través de un sentido oculto, sino por medio de la evidencia que la conexión de sentido que opera en la obra dispone ante el oyente y el lector. La huida del presente histórico, por lo tanto, se resuelve en la posibilidad del arte, en la medida en que, de acuerdo con Meyer, el sentido de toda historia narrada es un producto estético (cf. *ibíd.*: 110). La concepción estética de la historia que emerge de la novela corta, que le permite vincular diversos períodos a partir del

lenguaje artístico de la novela corta de la época de Meyer (cf. Wiese, 1967: 184), así como la tendencia realista que se advierte en *Die Hochzeit des Mönchs*, traslucen una disposición crítica melancólica, en la que la postulación de ideales irrealizables en la historia se entrecruza con la problemática afirmación de los poderes existentes.

El trato que Dante recibe por parte de la sociedad reunida en torno al soberano refleja la ambigua situación que vincula al gran artista con la demanda social. La designación con que se lo califica como el Homero y el Virgilio de Italia contrasta con las burlas referidas a la imagen que su sombra proyecta que promueve el bufón de la corte, quien, lejos de percibir la dimensión del artista que representa Dante, intenta rebajarlo a su condición de procurador de entretenimiento: “Das Schattenbild Dantes glich einem Riesenweibe mit langgebogener Nase und hangender Lippe, einer Parze oder dergleichen. Das lebhaftes Mädchen verwand ein kindliches Lachen” (Ibíd.: 174). En ese contexto Dante elabora su creación artística, considerando las circunstancias ante las que debe responder:

Das Geschichtenerzählen, von der Hofgesellschaft als harmloser Zeitvertreib an Winterabenden betrieben, wird in Dantes Hand zum Instrument der Rache: der Haushofmeister wird zu einer lächerlichen Figur gestempelt, der Hofnarr zu einem blöden, verfressenen Egoisten. Auch Hofleute, denen Dante nichts nachtragen kann, als dass sie ihm persönlich missfallen, werden ins Negative verzeichnet: Isotta, als dumme, vorlaute Zofe, der Kleriker als verkommener Klosterbruder. Selbst dem Fürsten – seinem ‘Gastfreund’, wie er gerade an dieser einzigen Stelle genannt wird – versetzt er einen Stich (Merian-Genast, 1973: 68).

#### **4.2 Arte popular y arte elevado: descenso y ascenso del poeta**

“Lass dich zu uns herab und Erzähle, Meister, statt zu singen” (ibíd.: 174). La solicitud de Ascanio refuerza la inadecuación que se establece entre la condición de gran artista de Dante, la situación de apátrida que hace de él un huésped, y la demanda social a la que debe responder. El ingreso del artista a la escena ya representaba un descenso: de la fría habitación que se le había otorgado en la parte superior del edificio a la sala del hogar, donde procura contrarrestar su penosa situación. El fuego del hogar, en torno al cual el círculo social se encuentra reunido relatando historias, también sugiere el descenso a los infiernos que el poeta había cantado en su obra célebre. El movimiento que conduce al artista a la sociedad y lo obliga a exhibir su arte refiere tanto a la necesidad material de procurarse un alivio, como a la imposibilidad de mantenerse alejado de la sociedad. La venganza del poeta, así, se realiza en los términos estipulados por la misma sociedad que lo

alberga, y mantiene su condición de exiliado. El poeta célebre de la *Divina comedia* se ve forzado a procurar un entretenimiento a la corte de la que no puede sustraerse: “Der hohen Kunst dieser Dichtung wird das Erzählen einer Geschichte gegenübergestellt als etwas Niederes, des Dichters beinahe Unwürdiges [...] er nennt die Geschichte ‘Fabel’ und ‘Märchen’, ein weiterer Hinweis, dass es sich nicht um ernstzunehmende Kunst handelt” (Merian-Genast, 1973: 92).

La estrategia de componer su relato a partir de los datos que le ofrece la realidad inmediata da cuenta del carácter sensible, pero irreductible a la comprensión conceptual, que el arte promueve en la experiencia estética. Dante extrae el impulso del mundo real de la vida cotidiana a la que desciende, pero desde allí se eleva a través de la configuración literaria, de tal modo que el anuncio con el que se manifiesta el vínculo entre los planos de la vida cotidiana y del arte pierde su nitidez en función de la autonomía estética.<sup>55</sup> La distancia ambigua que Dante mantiene respecto del auditorio sugiere el margen de acción de la representación estética:

[...] sie interessiert ihn [el mundo circundante] nur vom ästhetischen Standpunkt aus. Sie ist der Boden, aus dem er sich in die Sphäre der Kunst erhebt [...] Die hochbewusste Beobachtung der Umwelt einerseits und die starke Abschliessung von ihr andererseits sind die Grenzlage, aus der das Kunstwerk der Erzählung wächst. Dieses Kunstwerk bedeutet eine zweite, ungreifbare Wirklichkeit (Merain-Genast, 1973: 86).

Si tanto Poggio como Dante representan figuras de artista que en cuanto tales se enfrentan a la sociedad, la relación difiere en varios aspectos. Poggio interrumpe su relato en más de una ocasión para interpelar a Cosme de Médicis. Las dudas que el narrador desea compartir con el soberano expresan la intención de hacerlo formar parte de su relativismo ideológico resultan tan sintomáticas como el silencio que Cosme de Médicis guarda al respecto. El gran hombre que representa Cosme de Médicis no puede responder ni participar de las inquietudes del narrador; su interior permanece inexplorado, fuera del alcance de los hombres reflexivos, para quienes la conciencia representa una problemática vinculada al comportamiento ético. En *Die Hochzeit des Mönchs*, por el contrario, es Dante quien es interrumpido por el auditorio, en más de una oportunidad. El respeto con que Cangrande solicita interrumpir la narración de Dante, que difiere de las reacciones impulsivas de los otros miembros del auditorio, da lugar a la recusación que el soberano dirige a la

<sup>55</sup> “In reality, the introduction of Dante provides the author with the possibility of exploring the origination of art and of portraying the relationship of art and life. Reality must yield to the preeminence of art; art, on the other hand, remains bound to the principles of realistic possibility” (Nehring, 1981: 60-61).



indeterminación estética. La respuesta que repite Dante ante cada interrogación de Cangrande: “non liquet”, también se revela como un acto de venganza, por cuanto deja sin respuesta los interrogantes de una gran personalidad como Cangrande. De esta manera, Dante contrarresta el carácter aurático de los grandes hombres que rigen la historia con el aura de la forma estética, en cuyo seno se produce un sentido alternativo al que predomina en la historia: “Herrlichkeit [...] die Komodie spricht zu meinem Zeitalter. Dieses aber liest die fürchterlichste der Lästereien mit Recht oder Unrecht auf jener erhabenen Stirn. Ich vermag nichts gegen die fromme Meinung. Anders vielleicht urteilen die Künftigen” (Meyer, 1968: 204). En su retirada de escena Dante deshace el camino que lo condujo hasta el fuego de la sala. El lugar que se le ofreció en sociedad ha sido compensado por el trágico relato que interrumpe la jovialidad que la corte exhibía a su llegada: “Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg” (ibíd.: 251).

El final con el que el marco cierra la novela corta ofrece un contrapunto respecto de lo que sucede en *Plautus in Nonnenkloster* y destaca la posición estética que cada uno de los narradores ocupa respecto de la sociedad que los enmarca. Más allá de los aspectos que los vinculan en tanto protagonistas de novelas cortas de artista,<sup>56</sup> las narraciones dan cuenta de un proceso en el desarrollo literario de Meyer: “Certes Poggio n’est pas Dante; la leçon est moins solennelle et moins forte” (Brunet, 1967: 251). Los eventos narrados por Poggio suponen un vínculo más estrecho que el que presenta la narración de Dante. El compromiso explícito de Poggio frente a su auditorio, por este motivo, se encuentra justificado por la experiencia personal que estructura su narración. El cierre del marco no aisla al artista, sino que lo incluye y relativiza. Su relato no interrumpe la lógica prosaica de la sociedad; ingresa a la cadena de bienes culturales sobre los que se construye: “Man trank und lachte. Dann sprang das Gespräch von Plautus über auf die tausend gehobenen horte und aufgerollten Pergamente des Altertums und die Größe des Jahrhunderts” (Meyer, 1965: 154). Distinto es el caso de Dante. El poeta de la *Divina comedia* no se involucra directamente con la narración, y desplaza la atención a un auditorio al que se le anuncia la aparente relación entre vida y arte. Por otra parte, el compromiso que distingue a ambos

---

<sup>56</sup> “Sie sind beide empfindlich; sie sind beide distanziert von der Gesellschaft, in der sie leben und gehören zwei verschiedenen Welten an. Beide können ironisch sein und ironische Kunstmittel in ihren Erzählstil einbauen” (Evans, 1980: 100).

narradores se enmarca en condiciones de producción diversas: mientras Poggio espera recibir una recompensa por la narración que ofrece ante la corte de los Médicis, Dante debe pagar con una narración la hospitalidad con que se lo beneficia. La perspectiva de futuro que abre la narración de Dante invierte el compromiso estético y ético que se advierte en Poggio. El final consolatorio de facecia destaca no solo la liberación de Gertrude y el castigo de Brigitte, sino también la contención social a la que sirve la apariencia estética. Por el contrario, la tragedia que narra Dante deja abierta la indeterminación acerca de la posibilidad de realización de los ideales que, desde la perspectiva del Dante realista, solo adquieren entidad en la forma literaria. En el marco de las novelas de artista de Meyer, la radicalización de la posición estética que se advierte en Dante respecto de Poggio sugiere la paulatina distancia que el autor toma respecto de los poderes reales. El tratamiento de la novela corta histórica, que le permitía a Meyer ironizar acerca de una actualidad prosaica desde la perspectiva de la historia, se realiza en la configuración narrativa de Dante. Con ello se agudizan los contornos de una figura de artista que ya no representa, como en las novelas cortas de los autores que anteceden en la presente tesis, el punto nodal desde el que se elabora el ideal de la comunidad perdida. El proceso que evidencian *Plautus in Nonnenkloster* y *Die Hochzeit der Mönchs* redundan en una imagen del artista en el que se corporeiza un punto de fuga de la comunidad existente. La figura del artista adquiere una dualidad inédita, que lo coloca en la posición del *outsider* melancólico de la comunidad perdida, pero también como el síntoma del desgarramiento que la totalidad ofrece ideológicamente. La mera presencia del artista supone el elemento crítico e inherente a la misma sociedad.



## Conclusiones

### Las estéticas del Realismo Poético: el *Gründerzeit* como campo de fuerzas

Las novelas cortas de artista del *Gründerzeit* analizadas en la presente tesis no dan lugar a una estética unitaria. El *corpus* seleccionado, más bien, conforma una compleja totalidad signada por un desarrollo interno. El tratamiento de la figura del artista y de la función social del arte que constituye el fundamento del subgénero en el que se agrupan no disipa las diferencias que imprimen los distintos momentos históricos en que las obras surgen. Del mismo modo, las distinciones geopolíticas a las que reaccionan, así como los presupuestos ideológicos de las que parten, establecen distinciones específicas que invalidan la generalización. La representación realista de la Viena de fines de la Restauración, terreno en el que se desarrolla el relato del artista callejero Jakob se distingue de la ficcionalización, posterior a 1848, del *ancien régime* en el que interviene el Mozart de Mörike, en *Mozart auf den Reise nach Prag*, o de los círculos sociales renacentistas que rigen las grandes personalidades que las novelas cortas de artista de Conrad Ferdinand Meyer elabora en el transcurso de los primeros años del Imperio Alemán. Del mismo modo, las narraciones de autores tan cercanos biográficamente como Keller y Storm exhiben diferencias notorias, tanto respecto del método de representación realista, como de los motivos que tematizan en sus narraciones. Incluso la representación de la figura de artista que cada uno de los autores configura en sus novelas cortas difiere del tratamiento del mismo motivo expuesto bajo otras formas literarias (como se advierte en el drama de artista *Sappho* de Grillparzer, en la novela de formación *Der grüne Heinrich* de Keller, o en la “novela – novela corta” *Maler Nolten*, de Mörike). En todo caso, la persistencia con que la problemática del artista y del arte en general retornan en las obras de los autores analizados, manifiesta una permanencia que excede el interés individual: expresa una respuesta heterogénea ante la demanda social que surge del proceso histórico unitario.

El encadenamiento que configuran las distintas obras traza un mapa que permite reconstruir, sin embargo, una imagen del período en el que se enmarcan. Las relaciones de continuidad y los puntos disruptivos que se pueden reconocer entre las narraciones

mantienen su cohesión a partir de la tensión que instauran en el marco del *Gründerzeit*. La noción de campo de fuerzas analizada en el capítulo I en relación con el método constructivo de la interpretación literaria, refuerza su pertinencia analítica a propósito del conjunto que conforman las lecturas de las obras singulares. Martin Jay ha destacado la pertinencia del postulado benjaminiano acerca del término, en virtud del cual cada período histórico guarda una conflictiva relación fundamental con su prehistoria y su historia posterior:

If the relation between past and present can be construed as such a field of conflictual energies, any wholesale, emphathetic surrender to the past “as it actually was” is as problematic as the indiscriminate imposition of present constructions onto a pliant and vulnerable past. For Benjamin, the past is not “there” to be discovered, nor is it “here” to be invented. The negotiation between them [...] requires instead a willingness to intervene destructively as well as constructively [...] (Jay, 1993: 1).

El hecho de que en el análisis singular de las obras se pueda reconocer la continuidad que representa la reconfiguración de una problemática ya planteada en un momento histórico distinto, de una propuesta estética que se contrapone a la planteada por otro autor, o de una perspectiva que no repercute en sus sucesores, refuerza la tesis según la cual la imagen que se obtiene del análisis de las obras del corpus no podría surgir del análisis de las obras singulares. La distancia histórica que separa a una novela corta como *Der arme Spielmann* de *Ein stiller Musikant* no impide el reconocimiento de la filiación que vincula a la narración de un autor como Storm, quien ocupa una posición central (histórica y literaria) del período analizado, con el relato de Grillparzer, en cuyo realismo burgués se puede advertir una anticipación de la dinámica estética constitutiva del Realismo Poético. En la narración de Grillparzer, el acercamiento al artista malogrado se realiza a través de la introducción de otra figura de artista, en la que confluyen la predisposición estética (se trata de un dramaturgo que se encuentra en un proceso de adecuación al carácter prosaico de la realidad) con la condición burguesa (como se aprecia en la organización de sus actividades y en el modo en que introduce el dinero en sus relaciones sociales). El transcurso histórico al que de esta manera se alude (el paso del artista romántico al artista realista) es relegado en la novela corta de Storm a través de la representación de una continuidad de figuras de artistas de la que el mismo narrador queda apartado. En el relato del narrador, sin embargo, se sugiere un aspecto sustancial del Realismo Poético: la posibilidad de armonizar la condición de burgués y de artista, no a través de la búsqueda

esteticista, sino a partir de la necesidad de llevar al discurso comunicativo la capacidad de comprensión social. La contraposición de artistas de lugar a la evaluación de la figura de artista desde el punto de vista burgués.

El mismo desarrollo histórico que separa a una narración de otra es el que establece la continuidad de la corriente en la que se enmarcan. Los motivos comunes de los que parten los relatos enmarcados (la ausencia de la figura materna, la presencia de una figura paterna enérgica y opresiva, el arte como acto simbólico a través del cual se compensan las privaciones materiales a las que son sometidos los artistas) resultan resignificados literariamente por el curso histórico. Las perspectivas a la que dan lugar, sin embargo, no permiten que se las homologue conceptualmente bajo una misma rúbrica. Y en este sentido la comparación da lugar a un aspecto condicionante del Realismo Poético. El desarrollo posterior que se representa en la narración de Storm (la formación y consumación de Marie como artista) sugiere una reelaboración de los vínculos sociales que en la novela corta de Grillparzer se interrumpen con la muerte del violinista. La perspectiva de un futuro que en Grillparzer queda trunca (la permanencia del violín en casa de Barbara solo puede ser expresión de una débil perspectiva), se retoma y realiza en la representación de Storm. La falta de perspectiva del artista Christian, así como el despliegue artístico de Marie, dan lugar a la consolidación de un Realismo Poético que el realismo de Grillparzer anuncia.

Hasta qué punto la realización estética y social de la discípula del artista malogrado supone la configuración literaria de un deseo que solo tiene lugar en la esfera estética, es un problema que también resulta crucial de cara a la lectura del Realismo Poético. Sobre todo si se tiene en cuenta que la imagen que surge del análisis del corpus no supone el desvelamiento de una esencia oculta, frente a la cual las narraciones sirven de fenómenos a través de los cuales se manifiesta. La imagen a la que se accede a partir del análisis reconstructivo proporciona un panorama que excede las intenciones y presupuestos ideológicos de los autores involucrados. En el mismo proceso narrativo de Storm se puede reconocer el modo en que el desarrollo histórico vincula a autores cuyas estéticas resultan antagónicas. El paulatino, pero no lineal, desencantamiento que se percibe en su producción narrativa da cuenta de un proceso que alcanza en la estetización de la historia de la narrativa de Conrad Ferdinand Meyer un punto álgido del Realismo Poético. Así, en Storm se puede reconocer a un autor que articula la tendencia plebeya e idealizante de

Keller (como lo muestran *Pole Poppenspähler* y *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, por ejemplo) con el ascético simbolismo que se anuncia en el realismo de Meyer (y que se manifiesta en la ceguera de los personajes de las *Chroniknovellen* de Storm como en las novelas cortas históricas del autor suizo).

Las diferencias que se perciben en relación con la posible estética implícita de cada una de las novelas cortas (y que las vincula con diferentes formas a partir de las cuales la problemática del artista se configura: la leyenda en el caso de *Tanzlegendchen* Keller, el cuento maravilloso en *Psyche*, de Storm, la narración histórica en Mörike, Keller, Storm y Conrad Ferdinand Meyer), que impiden reconocer una unidad homogénea, se relativiza en la consideración de los límites ante los que las novelas cortas del Realismo Poético se detienen en sus propuestas literarias.

Si bien la tesis de Scherer acerca del programa de narración masculino que representa *Pole Poppenspähler* (Scherer, 2008: 63) puede extenderse a otras narraciones incluidas en el corpus. Se advierte en el caso de Marie, de *Ein stiller Musikant*, una excepción, en la medida en que logra desplegar las facultades artísticas gracias a la dedicación pedagógica a la que se entrega el artista Christian Valentin. Pero como se aprecia en los destinos de Barbara, Musa, en *Tanzlegendchen*, Gritli, en *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, Elisabeth, en *Immensee*, Maria, en *Psyche*, entre otras, se aprecia que los personajes femeninos se encuentran subordinados a las distintas modalidades del patriarcalismo que se encuentra en la base de las novelas cortas del corpus, y del Realismo Poético.

La representación de los sectores populares constituye otro de los motivos ante el que el Realismo Poético expone sus límites. La amenaza latente de la muchedumbre que en la Revolución Francesa acabará con el idilio de *Mozart auf den Reise nach Prag* es representado en los otros exponentes del Realismo Poético de manera explícita: la multitud como una corriente irrefrenable que subvierte el orden cotidiano en Grillparzer; como turba supersticiosa y víctima de los poderes aristocráticos y religiosos en Aquis Submersus de Storm, como promotoras de disturbios en el marco de la ciudad (cf. la imagen de Viena que presenta Keller en *Hadlaub*), o como una masa indistinta de títeres que se encuentran subordinados a las grandes personalidades de la historia (Meyer). El tratamiento de la conformación de grupos sociales que no responden a vínculos familiares guarda una estrecha relación con la representación de los sectores populares. El hecho de que solo

Viggi, el personaje caricaturizado de *Die Mißbrauchten Liebesbriefe*, sea quien abandona voluntariamente el firme terreno de la familia burguesa para formar parte de la sociedad de artistas con lo que intenta refundar una vanguardia literaria sirve de modelo negativo del fundamento social sobre el que erige el carácter reactivo y programático del ideario del Realismo Poético. Distantes de la concepción que hace del arte un fin en sí mismo, una esfera delimitada al margen del entorno social, pero también de la bohemia que niega la especificidad del arte y del orden social, los modelos de artistas del Realismo Poético procuran hallar el justo medio a partir del cual la praxis artística se relacione de un modo armónico con la sociedad. La distancia que Jakob procura mantener respecto de los artesanos con quienes comparte su habitación revela los límites de una comprensión que no alcanza a registrar la inadecuación entre la situación objetiva en la que se encuentra y el grado de conciencia alcanzado. Como se advierte en *Der arme Spielmann*, también en *Die Mißbrauchten Liebesbriefe*, en *Pole Poppenspüler*, y en *Die Hochzeit des Mönchs*, la educación estética absuelta de los vínculos sociales concretos representa el camino de extravío respecto de la realidad concreta.

La imagen orgánica de la familia, y de la primacía del componente ético comunitario que conlleva, sirve de modelo germinal de un orden social burgués que se puede rastrear como un hilo conductor que recorre las expresiones literarias del período. La concepción romántica trascendental a partir de la cual Jakob, en *Der arme Spielmann*, Musa en *Tanzlegendchen*, o de Christian en *Ein stiller Musikant*, proyectan la posibilidad de acceder a una comunidad de iguales constituye un punto de partida del Realismo Poético. La perspectiva heroica, pero malograda, que se manifiesta en *Aquis Submersus*; paródica, como se observa en el marco narrativo de *Züricher Novellen*; o como una perspectiva consumada (en *Pole Poppenspüler*, en *Psyche*) se detiene en las novelas cortas de artista de Meyer, en las que la posibilidad de alcanzar una comunidad de sentido se limita al ámbito estético. La postulación de la esfera estética como promesa de comunidad, que los autores del Realismo Poético comparten, con las diferencias ya enunciadas, constituye una respuesta a un proceso histórico que, conforme a la realización de la unidad alemana, promueve la preponderancia del factor económico, y así, la atomización social. La contextualización de las estéticas propias de las novelas cortas de artista del *Gründerzeit*, de este modo, no solo supone el revelamiento de las condicionantes históricas de las que



parten, también el reconocimiento del plano utópico que las posiciona como expresiones críticas de su propio contexto histórico. A fin de no interpretar la centralidad de los vectores que rigen la producción literaria del Realismo Poético como motivos transhistóricos (y así, homologar, por ejemplo, la importancia que adquiere la noción de comunidad con los postulados estéticos del clasicismo o del romanticismo de Jena) resulta indispensable analizar la contextualización histórica e ideológica de una producción como la artística, que encuentra en la gradual intensificación del sistema de producción capitalista un terreno adverso (cf. Marx, 1965: 257). El carácter pedagógico con que las novelas cortas del período procuran representar un equilibrio entre la extrema especialización de la esfera estética y la disolución de las formas se relaciona con un proceso histórico que los autores identifican con la gradual deshumanización de las relaciones sociales y de la esfera del arte en particular. La crítica de la cultura que recorre la producción literaria del período, así, supone una crítica del progreso que carga al Realismo Poético de rasgos ambiguos.

La distinción entre tradicionalismo, pensamiento conservador y progresismo, que Karl Mannheim desarrolla en *Das konservative Denken* (1927), permite localizar ideológicamente la complejidad que conforma el Realismo Poético. El tradicionalismo refiere una disposición anímica humana general que se opone a los procesos reformistas y a las innovaciones que afectan el colectivo social, y supone un comportamiento exclusivamente reactivo y carente de perspectiva histórica ante el desarrollo político y social. El pensamiento conservador, por el contrario, presupone un posicionamiento histórico y una caracterización conceptual (cf. Mannheim, 1964: 417). El pensamiento conservador supone una inclinación por el pensamiento concreto que se opone a la especulación abstracta del pensamiento filosófico. En el Realismo Poético se puede advertir una tendencia en la que tradicionalismo y conservadurismo confluyen con los postulados estéticos y políticos.

Traditionalistisches Handeln ist also nicht gebunden, auch in der Gegenwart nicht, an Konservatismus politischer oder sonst welcher Art. Politisch 'progressive' Persönlichkeiten z. B. können ohne Rücksicht auf ihre politische Gesinnung in bestimmten Lebensphären in weitgehendem Mase 'traditionalistisch' Handeln" (Mannheim, 1964: 412).

El hecho de que Mannheim delimite el período histórico de su análisis a la primera mitad del siglo XIX no impide que el aparato conceptual que desarrolla sea aplicable al Realismo

Poético. Este constituye, como vimos, una respuesta simbólica, no solo al contexto sociohistórico del que surge, también respecto de la tradición romántica que retoma. En el marco de esta tradición, la forma novela corta de artista juega rol central. Si a lo largo de las distintas vertientes del romanticismo la antítesis artista / burgués se puede percibir de un modo constante (en *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, en el Hoffmann temprano, de *Ritter Gluck* y *Der goldene Topf*, pero también en *Aus des Lebens eines Taugenichts*, de Eichendorff), en las novelas cortas de artista de Realismo Poético se percibe el intento por superar esa antítesis. El carácter realista radica, precisamente, en la representación de los diversos intentos por medio de los cuales se procura zanjar la oposición diametral que el romanticismo había instaurado entre la figura del artista y el burgués. Si el romanticismo oponía a la imagen de una burguesía filistea y estrecha de miras, la figura del artista que no se corresponde con el estilo de vida burgués, el Realismo Poético, al intentar conciliar las esferas burguesa y artística, se carga de una ambivalencia que surge de la tensión entre las esferas estética y ética. Esta ambivalencia, de acuerdo con Ritchie, constitutiva:

Das ist sicher nicht, was der deutsche Realist der 19. Jahrhundert meinte, wenn er vom 'Bürger' sprach [...] er besaß die konservativen Kräfte der Aristokratie und der Bauernschaft und die fortschrittlichen Kräfte der Stadtbewohner. Bürgertum sollte zugleich eine Kraft des sozialen und wirtschaftlichen Fortschritts gegen die Aristokratie und eine Kraft der Dauer, Ordnung und Mäßigung sein. So neigte der Bürger dazu, politisch liberal und progressiv mit konservativen Tendenzen zu sein! (Ritchie, 1974: 389s.).

En la ambivalencia que el Realismo Poético mantiene respecto de su propio contexto y de sus perspectivas estéticas radica la oscilación constante entre la proyección ideal y tradicionalista de una imagen del burgués, en la que la vida práctica y la disposición estética confluyen, y la imagen del pequeño burgués, estrecho de miras y conservador. La lectura del Realismo Poético como un campo de fuerzas también permite reconocer la alternancia de tendencias progresistas y conservadoras a las que da lugar en el desarrollo literario alemán. Así, en la obra del joven Thomas Mann, quien reconoce en *Tonio Kröger* (1903) un *Immensee* intensificado hasta lo moderno y problemático (cf. Mann, 1956: 98), se expresa una identificación plena con la condición de artista que condiciona su rechazo de las condiciones históricas alemanas.<sup>1</sup> La crítica global que el joven Thomas Mann dirige a la cultura alemana se distingue de la concepción del Realismo Poético, para el cual la

---

<sup>1</sup> "Thomas Mann beginnt [...] mit einem radikal zeitkritischen Impetus, aber es ist die pauschale Zeitkritik in der Tradition der romantischen Philisterkritik, die zwar die bürgerliche Gesellschaft als ganze staubig, ignorant und materialistisch findet, aber im einzelnen ohne konkrete Perspektive ist" (Kurze, 2010 : 42).

crítica de la cultura no anula la función pedagógica que le es constitutiva (todavía perceptible en Conrad Ferdinand Meyer). Esta doble perspectiva es la que funda su ambivalencia: “Deshalb ist es so irreführend, Parallelen zu ziehen zwischen der Realität des Lebens in Deutschland und dem Idealen wie mit dem Realen, mit dem ‘soll’ wie mit dem ‘ist’ beschäftigen” (Ritchie, 1974: 391). La lectura que el mismo Thomas Mann realiza del Realismo Poético, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, retoma el análisis de la problemática que había realizado Lukács en el capítulo dedicado a Storm, y al Realismo Poético, en *Die Seele und die Formen* (1911), y que concluye con consideraciones referidas a su propia obra. En el reconocimiento de sus cualidades estéticas inherentes, Thomas Mann identifica la alternativa que representa el Realismo Poético ante el desarrollo del realismo europeo, y relativiza la sentencia según la cual el valor literario de sus manifestaciones se encuentra subordinado a su prehistoria, ante la que reacciona, y su historia posterior, que prepara: “Zweifellos war zwischen Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann einerseits, Thomas Mann andererseits kein deutscher Erzähler ein europäisches Ereignis” (Preisendanz, 1974: 354):

Lukács also unterscheidet vor allem zwischen jenen fremden, gewaltsamen und maskenhaften, asketisch-orgiastischen Bourgeois, dessen berühmtestes Beispiel Flaubert, und dessen Wesen die abtötende Verneinung des Lebens zugunsten des Werkes sei, – und dem echt bürgerlichen Künstlertum eines Storm, Keller, Mörike, welches das Paradoxon seines Beiwortes erst eigentlich verwirklichte, indem es bürgerliche Lebensführung, gegründet auf einen bürgerlichen Beruf, verbinde mit den harten Kämpfen der strengsten künstlerischen Arbeit, und dessen Wesen “des Handwerkers Tüchtigkeit” sei (Mann, 1956: 95)

La “habilidad artesanal” que Thomas Mann, tras las huellas de Lukács, advierte en los representantes del Realismo Poético encuentra su fundamento en el despliegue literario de la necesaria vinculación que la producción estética mantiene con la vocación ética burguesa que contiene, en germen, la perspectiva de una comunidad reconocible, y la crítica del proceso deshumanizador. De este modo, la especificidad de la producción literaria ingresa en un paradigma de mayor alcance: el comportamiento ético humano. El análisis de las obras particulares permite avalar la calidad literaria de cada una de las novelas cortas de artista a partir del modo en que la representación estética (y por medio de los condicionantes ideológicos que subyace a cada uno de los autores), constituye una respuesta a la realidad de su tiempo.<sup>2</sup> El ideal ético que se traza a partir de la compleja

---

<sup>2</sup> “Man kann mit gutem Recht den arbeitenden Menschen [...] als ein antwortendes Wesen bezeichnen. Denn es unterliegt keinem Zweifel, dass jede Arbeitstätigkeit als antwortgebende Lösung des sie auslösenden

constelación que conforman, si bien se debilita a comienzos del siglo XX (como se observa en las novelas de artista del joven Thomas Mann), revela una permanencia estética que excede el marco social del que surge, aún en el marco del proceso que, desde el *Gründerzeit*, conduce a la eclosión de la cultura que representa la Primera Guerra Mundial.

---

Bedürfnisses entsteht [...] Der Mensch wird [...] gerade dadurch zu einem antwortenden Wesen, daß er mit der gesellschaftlichen Entwicklung parallel, in zunehmender Weise – seine Bedürfnisse, die Möglichkeiten ihrer Befriedung, zu Fragen veallgemeinert und in seiner Antwort auf das sie auslösende Bedürfnis seine Tätigkeit durch derartige oft weitverzweigte Vermittlungen begründet und bereichert” (Lukács, 1995: 34).



## Bibliografía

### Fuentes

- Grillparzer, Franz, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Editado por Peter Frank y Karl Pörnbacher, München: Carl Hanser, 1960-1965.
- Grillparzer, Franz, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, 1987.
- Keller, Gottfried, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, vol. 4, 1989.
- , *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, vol. 7, 1996.
- , *Erzählungen*. München: Winkler, 2002.
- Meyer, Conrad Ferdinand, *Novellen*. Berlín: Th. Knaur Nachf, 1965.
- , *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Texto completo a partir de la edición de última mano. Postfacio de Erwin Laaths. München: Winkler, 1968.
- Mörike, Eduard, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Postfacio de Benno von Wiese. Notas, tabla cronológica y bibliografía de Helga Unger. München: Winkler, 1967.
- Storm, Theodor, *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, vol. 1, 1987, 1988.
- , *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, vol. 2, 1987b
- , *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, vol. 3, 1988.

### Literatura secundaria

- Álvaro, Daniel, *El problema de la comunidad, Marx, Tönnies, Weber*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Andermatt, Michael, “Conrad Ferdinand Meyer und der Kulturkampf. Vexierspiele im Medium historischen Erzählens”. En: Monika Ritzer (ed.): *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tübingen: Francke, 2001, pp. 167-190.
- Anderson, Benedict; *Comunidades imaginadas*. Trad: E. Suárez. México: FCE, 1993.
- Anton, Christine, *Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstnovellen des Realismus*. Nueva York: Peter Lang: 1998.
- Anz, Thomas, “Das Poetische und das Pathologische. Umwertungskriterien im programmatischen Realismus”. En: Titzmann, Michael (ed.), *Zwischen Goethezeit und Realismus*. Tübingen: Niemeyer, 2002, pp., 393-408.
- Apuleyo, *El asno de oro*. Edición y traducción de José María Rojo. Madrid: Cátedra, 2000.
- Arens, Katherine, “Die Klassik als Tirannei der Moderne”. En: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Viena: Lehner, 2008, pp. 13-50.
- Artiss, David, *Theodor Storm: studies in ambivalence. Symbol and Myth in his Narrative Fiction*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1978.
- Arvon, H., “Gottfried Keller et Ludwig Feuerbach”. En: *Etudes Germaniques. Revue trimestrielle de la Société des Études Germaniques 21* (1966), pp. 365-375.

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Berna: A. Francke AG., 1946.
- Aust, Hugo, *Der historische Roman*. Stuttgart. Weimar: J. B. Metzler, 1994.
- Bachmaier, Helmut, "Kommentar". En: Grillparzer, Franz, *Dramen 1817-1828*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1986, pp. 599-915.
- Bajtin, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Balzac, H., *Cousin Pons*. Introd. de Antoine Blondin. París: Livre de Poche, 1963.
- , "Gambara". En: Balzac, Honoré, *La comédie humaine*. Vol.6. Préface de Pierre-Georges Castex. Présentation et notes de Pierre Citron. París: Aux Éditions du Seuil, 1966, pp. 588-611.
- Balzer Haus, B., *Zwischen Himmel und Erde de Otto Ludwid: la problemática del realismo literario alemán*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- Baumgarten, Franz Ferdinand; *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst*. Múnich: Beck, 1917.
- Begemann, Christian (ed.), *Realismus. Epoche-Autoren-Werke*. Darmstadt: WGB, 2007.
- Benjamin, Walter, "Das Passagen-Werk". En: Tiedemann, R. (ed.) *Gesammelte Schriften*, 6 vv. Vol 1. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982.
- , "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhundert". En: Rolf Tiedemann (ed.) *Gesammelte Schriften*. V. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.
- Bettelheim, Anton (ed.) *Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel*. Berlín y Leipzig: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, 1920.
- Bieler, Ludwig, *Historia de la literatura romana*. Trad. de M. Sánchez Gil. Madrid: Gredos, 1971.
- Bloch, Ernst, *Verfremdungen I*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1963.
- , *Das Prinzip Hoffnung*. 3 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967.
- Bollenbeck, Georg, *Theodor Storm*. Frankfurt/M: Insel, 1991.
- , *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen deutungsmusters*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1996.
- , *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. Múnich: Beck, 2007.
- Bond, Niall, "Elective affinities in German Literature and social philosophy: Storm and Tönnies". En: *Understanding Ferdinand Tönnies' 'Community and Society'. Social theory and political philosophy between enlightened liberal individualism and transfigured community*. Berlín: LIT, 2013, pp. 57-81.
- Böning, Holger, "Volkserzählungen und Dorfgeschichten". En: Sautermeister, Gert; Schmid, Ulrich (eds.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Vol 5: Zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848*. Múnich: Carl Hanser, 1998, pp. 281-312.
- Börne, Ludwig, "Béranger et Uhland" En: *Gesammelte Schriften*. Vol. 7. Hamburgo: Hoffmann & Campe, 1862, pp. 314-362.
- Börner, Mareike, *Mädchenkospe-Spiegelkindlein. Die Kindfrau im Werk Theodor Storms*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Braungart, Wolfgang; "Eduard Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag. Ökonomie–Melancholie–Auslegung und Gespräch". En: AA.VV; *Erzählungen und Novellen*

- del 19. Jahrhunderts. Interpretationen.* 2 vols. Stuttgart: Reclam, 1997, pp. 133–202.
- Brinkmann, Richard (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus.* Darmstadt: WBG, 1974.
- Brunet, Georges, C. F. *Meyer et la nouvelle.* París: Didier, 1967.
- Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Trad. De Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo XXI, 1981.
- Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien.* Viena: Phaidon-Verlag, 1867.
- Bürger, Christa, “Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze”. En: Bürger, Peter; Bürger, Christa; Schulte-Sasse, Jochen (eds.), *Zur Dichotomosierung von hoherer und niederer Literatur.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982, pp. 9-39.
- Burke, Kenneth, *The philosophy of literary form. Studies in Symbolic Action.* Louisiana: Louisiana State University Press, 1941.
- Burke, Peter, *The european Renaissance. Centres and Peripheres.* Oxford: Basil Blackwell, 1998.
- Cahnman, Werner, “Tönnies and Marx: Evaluation and Excepts”. En: Cahman, Werner (ed.), *Ferdinand Tönnies. A new evaluation. Essays and documents.* Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 219-238.
- Carlyle, Th., *Heroes, Hero-Worship and The Heroic in History.* Londres: Chapman and Hall, 1840.
- , *Latter-Day Pamphlets.* Londres: Chapman and Hall: 1850.
- Clifford, A. Bernd, “Storm und der europäische Realismus des 19. Jahrhunderts”. En: Coghlan, Brian, Laage, Karl Ernst (eds.), *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und Berichte des Internationalen storm-Symposiums aus Anlass des 100. Todestages Theodor Storms.* Berlín: Erich Schmidt, 1989, pp. 18-25.
- Defoe, W., *The adventures of Robinson Crusoe.* Londres: S. O. Beeton, 1862.
- Detering, Heinrich, “Schattenbeschwörung und Zeitkritik”. En: Deupmann, Christoph (ed.), *Theodor Storm. Novellen. Interpretationen.* Stuttgart: Reclam, 2008, pp. 68-87.
- Dronke, Peter, *The Medieval Lyric.* Cambridge: D.S. Brewer, 2002.
- Duby, Georges, “El modelo cortés”. En: *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en Edad Media.* Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 11-34.
- Eagleton, Terry, *Literary theory, an Introduction.* Oxford: Basil Blackwell, 1983
- , *The ideology of the Aesthetic.* Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- , *The English Novel: an Introduction.* Oxford: Blackwell, 2013.
- Eckermann, J., *Gespräche mit Goethe.* Leipzig: Max Hesse, 1913.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados.* Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1993.
- , *El superhombre de masas.* Traducción de Teófilo de Lozoya. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Eisele, Ulf, “Realismus-Theorie”. En: Glaser, Horst A. (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. 1848-1880.* V. 7. Reinbeck: Rowohlt, 1982, pp. 36-46.
- Elias, Norbert, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.



- , *Über den Prozess der Zivilisation*. 2 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1997.
- Ellis, John M., “Grillparzers *Der arme Spielmann*”. En: *The German Quarterly*, Vol. 45, No. 4, *Tribute to the Memory of Franz Grillparzer* (Noviembre de 1972), pp. 662-683.
- Engels, Friedrich, “Thomas Carlyle”. En: Marx, Karl; Engels, Friedrich, *Über Kunst und Literatur*. Berlín: Bruno Henschel und Sohn, 1948, pp. 199-209.
- Erdozain, Ana Isabel, *Ferdinand Tönnies (1855-1936). Vida y sociología*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2015.
- Ermatinger, Emil, “Keller und Goethe”. En: *PMLA* 64/1 (marzo de 1949), pp. 79-97.
- , *Gottfried Keller. Eine Biographie*. Zürich: Diogenes, 1990.
- Espinosa Mijares, Óscar; Castro Merrifield, Francisco; Barrios, José Luis, *Fantasmagorías. Mercancía, imagen, museo*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Evans, Tamara, *Formen der Ironie in Conrad Ferdinand Meyers Novellen*. Berna: Francke, 1980.
- Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*. 2 vols. Berlín: Akademie-Verlag, 1956.
- Fischer, Ernst, “Franz Grillparzer”. En: *Von Grillparzer zu Kafka*. Viena: Buchgemeinde, 1962, pp. 9-56.
- Fohrmann, Jürgen, “Lyrik”. En: McInnes, Eduward; Plumple, Gerhard (eds.); *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. Vol 6. Múnich: Hanser, 1996, pp. 394-461.
- Fontane, Theodor, “Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848” *Aufsätze zur Literatur*. Ed. y postfacio de Kurt Schreinert. Múnich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1963, pp. 7-33.
- Freud, Sigmund, “Das Unheimliche”. En: –, *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1946a, vol. 10. pp. 229-268.
- , “Trauer und Melancholie”. En: –, *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1946b, vol. 10. pp. 428-446.
- Freund, W., *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann*. Paderborn: Schöningh, 1975.
- , “Novelle”. En: McInnes, E; Plumpe, G. (eds.); *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Tomo 6: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. Múnich: Hanser, 1996, pp. 462-528.
- , *Erläuterungen zu Theodor Storm. Pole Poppenspüler*. Hollfeld: Bange, 2003.
- , *Novelle*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- , “Die Novelle der Restaurationszeit” En: *Novelle*. Stuttgart: Reclam, 2009, pp. 126-156
- Füllmann, Rolf, *Einführung in die Novelle*. Darmstadt: WGB, 2010.
- Fürnkäs, Josef, “Aura”. En: Opitz, Michael; Wizisla (eds.), *Benjamins Begriffe*. 2 vols., Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000, vol 1, pp. 95-146.
- Glaser, Horst A., “Einleitung”. En: Glaser, Horst A. (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. 1848-1880*. V. 7, 1982, pp., 7-10.
- Goethe, J. W., *Goethes Werke*. 14 vols. Notas y texto revisado críticamente por Erich Trunz, Hamburgo: Christian Wegener, 1948ss.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*. París: Gallimard, 1973
- Goyet, Florence, *La nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. París: Presses Universitaires de France, 1993.

- Gramsci, Antonio, "Letteratura popolare". En: *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Riuniti, 1979, pp. 123-171.
- Grillparzer, Franz, *Grillparzers sämtliche Werke*. 4 vols. Stuttgart: Cotta, vol. 1, 1900.
- , *Tagebücher und Reiseberichte*. Berlín: Verlag der Nation, 1981.
- , *Dramen. 1817-1828*. Editado por Helmut Bachmaier. 2 vols. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
- , *Selbstbiographie*. Viena: Residenz, 1994.
- Hardin, Richard F., "Encountering Plautus in the Renaissance: A Humanist debate on Comedy". En: *Renaissance Quarterly* 60 3 (2007). pp. 789-818.
- Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 2 vols. Múnich: Beck, 1953.
- Hegel, G. W. F., *Ästhetik*. Berlín: Aufbau, 1955.
- Heigenmoser, Manfred; "Bildungsroman, Individualroman, Künstlerroman". En: Sautermeister, Gert; Schmid, Ulrico (eds.); *Zwischen restauration und Revolution. 1815–1848. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Vol. 5. Múnich: Carl Hanser. 1998, pp. 151–174.
- Heine, Heinrich, "Englische Fragmente". En: *Sämtliche Werke*. 12 vols. Stuttgart: Cotta, 1885. Vol. 6, pp. 211-287.
- Heine, Roland, "Ästhetische oder existielle Integration? Ein hermeneutisches Problem des 19. Jahrhunderts in Grillparzer Erzählung *Der arme Spielmann*". En: Bachmaier (ed.), *Franz Grillparzer*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, pp. 135-175.
- Heller, Agnes, "Lukács y la sagrada familia". En: Fehér, Heller, Radnoti, Tamas, Vajda, *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*. Trad. de Monserrat Gurgui. Península: Barcelona, 1987, pp. 177-189.
- , *El hombre del Renacimiento*. Traducción de J. F. Yvars y A. Prometeo Moya. Barcelona: Península, 1994.
- Hernández, Isabel, "Las *Züricher Novellen* de Gottfried Keller: una nueva concepción del *Bildungsroman*". En: *Revista de Filología Alemana* (agosto de 2000). pp. 167-184.
- , *Literatura suiza en lengua alemana*. Madrid: Síntesis, 2007.
- , / Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura Alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 2003.
- Herrero, Carmen Olmedilla, "Introducción". En: Bracciolini, Poggio, *Libro de chistes*. Carmen Olmedilla Herrero (ed.) Madrid: Akal, 2008, pp. 5-28.
- Heyse, Paul, "Einleitung zu Deutscher Novellenschatz". En: Heyse, Paul; Kurz, Hermann (eds.), *Deutscher Novellenschatz*. Vol.1. Múnich: Oldenbourg, 1871, pp. V-XXII.
- Hobsbawn, Eric, *Las revoluciones burguesas*. Trad. Felipe Ximénez de Sandoval. Madrid: Guadarrama, 1971.
- , *La era del capital*. Traducción de A. García Fuixá y Carlo Caranci. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- Hömberg, W., "Literarisch-publizistische Strategien der Jungdeutschen". En: Glaser, H. A. (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. V. 6: Vormärz, Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848*. Reinbeck: Rowohlt, 1985, pp. 83-98.
- Honold, Alexander, "Erzählen". En: Opitz, Michael; Wizisla (eds.), *Benjamins Begriffe*. 2 vol., Frankfurt/M: Suhrkamp. Vol 1, 2000, pp. 363-398.
- Horacio, *Obras Completas*. Traducción de Don Javier de Burgos. Madrid: Cuesta, 1844.
- Horst, Thomas, "Unendliche und Grenz. Zu Grillparzers Musikästhetik". En: Bachmaier, Helmut (ed.), *Franz Grillparzer*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, pp. 343-358.

- Infranca, Antonino; Vedda, Miguel; "Introducción: Sobre la génesis de la categoría de alienación". En: Infranca, Antonino; Vedda, Miguel (comps.) *La alienación: historia y actualidad*. Buenos Aires: Herramienta, 2012, pp. 8-30.
- Jackson, David A., *Theodor Storm. Dichter und demokratischer Humanist. Eine Biographie*. Berlín: Erich Schmidt, 2001.
- Jäger, Andrea; *Conrad Ferdinand Meyer zur Einführung*. Hamburgo: Junius, 1998.
- Jameson, Fredric, "Towards dialectical criticism". En: Jameson, F., *Marxism and Form. Twentieth-Century dialectical theories of literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1971, pp. 306-416.
- , *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Nueva York: Cornell University Press, 1981.
- Jay, Martin, *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*. Londres: Routledge, 1993.
- Jung, Werner, *Georg Lukács*. Stuttgart: Metzler, 1989.
- Jung, Werner, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der ästhetik*. Hamburgo: Junius, 1995.
- Kaiser, Gerhard, *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M: Insel, 1981.
- Kasten, Ingrid, "Minnesang". En: Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit: Höfische und andere Literatur. 750-1320*. Vol. 1. Hamburgo: Rowohlt, 1988, pp. 164-184.
- Keller, Gottfried, *Sämtliche Werke in acht Bänden*. Berlín: Aufbau, 1961.
- , "Der grüne Heinrich (1879/1880). Der späte Abschluss eines Frühwerks". En: Morgenhalter, Walter (ed.), *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2007, pp. 36-56.
- Kierkegaard, S., *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Edición y traducción de Begonya Saez Tajafuerce y Darío González. Madrid: Trotta, 2006.
- Kittstein, Ulrich, *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Klein, Johannes, *Geschichte der Deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1956.
- Kleist, Heinrich von, *Werke und Briefe in vier Bänden*, editado por Siegfried Streller en colaboración con Peter Goldammer y Wolfgang Barthel, Anita Golz, Rudolf Loch. Berlín y Weimar: Aufbau, 1978.
- Kolakowski, Leszek, *Las principales corrientes del marxismo I. Los fundadores*. Vol. 1. Trad. de Jorge Vigil. Madrid: Alianza, 1985.
- Korten, Lars, *Poietischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848-1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm*. Tubinga: Niemeyer, 2009.
- Kozyr-Kowalski, Stanislaw, "Ferdinand Tönnies über den historischen Materialismus". En: Clausen, Lars; Schlüter (eds.), *Hundert Jahre 'Gemeinschaft und Gesellschaft'. Ferdinand Tönnies in der internationalen Diskussion*. Opladen: Leske+Budrich, 1991, pp. 321-336.
- Krantz, Frederick, "Between Bruni and Machiavelli: History, Law and Historicism in Poggio Bracciolini". En: Mack, Phyllis; Jacob, M. C. (eds.), *Politics and cultura in Early Modern Europe. Essays in honour of H. G. Koenigsberger*. Cambridge: Cambridge University, 1987, pp. 119-152.

- Krohn, Claus-Dieter, "Epoche-sozialgeschichte Abriss". En: Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vom Nachmärz zur gründerzeit: Realismus. 1848-1880*. Vol. 7. Hamburgo: Rowohlt, 1982, pp. 11-23.
- Kurze, Hermann, *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. Con la colaboración de Karsten Stefan Lorek. Múnich: Beck, 2010.
- Kutrh-Voigt, Lieselotte; "Historische Romane". En: Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vom Nachmärz zur gründerzeit: Realismus. 1848-1880*. Vol. 7. Hamburgo: Rowohlt, 1982, pp. 124-143.
- Laage, Karl Ernst, "Theodor Storm Novellen. 1867-1880". En: Laage, Karl Ernst; Lohmeier, Dieter, (eds.), *Theodor Storm. Sämtliche Werke*. Vol. 2. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1987, pp. 767-772.
- Lepenes, Wolf, *Melancolie und Gesellschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*. Editado por Herbert G. Göpfert en colaboración con Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding y Jörg Schönert. Múnich: Carl Hanser, 1970ss.
- Liebersohn, Harry, "Gemeinschaft und Gesellschaft' und die Kritik der Gebildeten am deutschen Kaiserreich" En: Clausen, Lars; Schlüter (eds.), *Hundert Jahre 'Gemeinschaft und Gesellschaft'. Ferdinand Tönnies in der internationale Diskusion*. Opladen: Leske+Budrich, 1991, pp. 17-30.
- Liesenhoff, Carin, "Novellen". En: Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus, 1848-1880*. Hamburgo: Rowohlt, 1982, pp. 163-178.
- Lifshitz, Mijaíl, *La filosofía del arte de Karl Marx*. Traducción de Stella Mastrángelo. México: Siglo XXI, 1981.
- Little, Alan McN. G., "Plautus and the popular drama". En: *Harvard Studies in Classical Philology* 49 (1938). pp. 205-228.
- Lockemann, Fritz, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. Múnich: Max Hueber, 1957.
- Loewenich, Caroline von, *Gottfried Keller: Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2000.
- Lohmeier, Dieter, "Theodor Storms Gedichte". En: *Sämtliche Werke*. 4 vols.. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987, pp. 744-752.
- , "Theodor Storm und die Politik". En: Coghlan, Brian, Laage, Karl Ernst (eds.), *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und Berichte des Internationalen storm-Symposions aus Anlass des 100. Todestages Theodor Storms*. Berlín: Erich Schmidt, 1989, pp. 26-40.
- López, Aurora; Pociña, Andrés, *Comedia romana*. Madrid: Akal, 2007.
- Löwenthal, Leo, *Das bürgerliche Bewusstsein in der Literatur*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990.
- Löwy, Michael, *Redención y utopía. El judaísmo en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Trad. de Horacio Tarcus. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1997.
- Löwith, Karl, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der geschichtsphilosophie*. Stuttgart: Metzler, 1983.
- Lukács, György, *Die Seele und die Formen/ Essays*. Berlín: Egon Fleischel & Co, 1911.
- , *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlín: Aufbau, 1951.

- , *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlín: Aufbau verlag, 1954.
- , “Hegels Ästhetik”. En: Hegel, *Ästhetik*. Berlín: Aufbau, 1955a, pp. 9-48.
- , *Der historische Roman*. Berlín: Aufbau, 1955b.
- , *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Neuwied: Luchterhand, 1962a.
- , *Die Zerstörung der Vernunft*. Neuwied: Luchterhand, 1962b.
- , *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlín: Luchterhand, 1969.
- , “Solschenizyn: ‘Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch’”. En: *Solschenizyn*. Berlín: Luchterhand, 1970, pp. 5-29.
- , *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 vols. Berlín: Luchterhand, 1987.
- , “Die ontologischen Grundlagen des menschlichen Denkens und Handelns”. En: Danneman, Rüdiger; Jung, Werner (eds.), *Objektive Möglichkeit. Beiträge zu Georg Lukács’ ‘Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins’*. Frank Benseler zum 65. Geburtstag. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, pp 31. 47.
- Lukas, Wolfgang, “Kontingenz vs ‘Natürlichkeit’: Zu C. F. Meyers *Die Hochzeit des Mönchs*”. En: Zeller, Rosmarie (ed.) *Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Beiträge des Kilchberger Kolloquiums*. Heidelberg: Winter, 2000, pp. 41-75.
- Lüthi, Max, *Märchen*. Stuttgart: Metzler, 1964.
- Magris, Claudio, *El mito Habsbúrgico en la literatura austriaca*. Trad. de Guillermo Fernández. México: Universidad nacional Autónoma de México, 1998.
- Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt/M: Fischer, 1956.
- Mannheim, Karl, “Das konservative Denken”. En: Mannheim, Karl, *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Editado por Kurt H. Wolff. Berlín: Luchterhand, 1964, pp, 408-508.
- Marcuse, Herbert, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*. Múnich: Hanser, 1977.
- Markwardt, Bruno; *Geschichte der deutschen Poetik IV: Das neunzehnte Jahrhundert*. Berlín: Walter de Gruyter & Co., 1959.
- Marx, Karl, *Die Frühschriften*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1953.
- , *Theorien über dem Mehrwert (Vierter Band des Kapitals)*. Berlín: Dietz, 1965.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich, *Werke*. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 1-43, Berlín: Dietz, 1956ss.
- Mehring, Franz, “Ludwig Feuerbach”. En: *Philosophische Aufsätze*. Vol. 13. Berlín: Dietz, 1961, pp. 112-117.
- Meier, Albert; “Die höchsten Forderungen der Kunst”. En: Deupmann, Christoph (ed.) *Interpretationen. Theodor Storm. Novellen*. Stuttgart: Reclam, 2008, pp. 17-32.
- Merian-Genast, Christine, *Die Gestalt des Künstlers im Werk Conrad Ferdinand Meyer*. Berna: Peter Lang, 1973.
- Mews, Siegfried, “Zur Funktion der Literatur in Kellers *Die Leute von Seldwyla*”. *The German Quarterly* 43/3 (mayo de 1970), pp. 394-405.
- Morgenthaler, Walter, “Sieben Legenden. Der Zyklus als Werk”. En: Morgenthaler, W. (ed.), Gottfried Keller. *Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007. pp. 119-133.
- Mörrike, Eduard, *Alte, Unnennbare Tage...* Editado por Hermann Hesse. Frankfurt/M: Insel, 1978.

- Moser, Hugo, "Sage und Märchen in der deutschen Romantik". En: *Die deutsche Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck, 1989, pp. 253-276.
- Müller, Ulrich, "Klassische Lyrik des deutschen Hochmittelalters – Entfaltung von Mennesang und politischer Lyrik zu Weltliterarischem Rang". En: Bräuer, Rolf (dir.), *Der Helden Minne, Triuwe und Êre. Literaturgeschichte der Mittelhochdeutschen Blütezeit*. [Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Vol. 2]. Berlín: Volk und Wissen, 1990, pp. 503-644.
- Müller, Dominik, "Kommentar". En: Müller, D. (ed.) *Gottfried Keller. Aufsätze. Dramen. Tagebücher*. Frankfurt/M: Deutscher Kaskiker Verlag, 1996, pp. 697-1142.
- , "Gottfried Kellers Erzählungen und Romane". En: Begemann, Christian (ed.), *Realismus. Epoche-Autoren-Werke*. Darmstadt: WBG, 2007, pp. 85-102.
- Müller, Harno, "Historische Roman". En: McInnes, Eduward; Plumple, Gerhard (eds.); *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Tomo 6: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. Múnich: Hanser. 1996, pp. 690-707.
- Muschg, Adolf, *Gottfried Keller*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- Nehring, Wolfgang, "The representation of reality in the Narrative Prose of Conrad Ferdinand Meyer: As Seen in 'Die Hochzeit des Mönchs'". En: *Pacific Coast Philology* 16/2 (noviembre de 1981), pp. 57-68.
- Nergis, Dilek Altinkaya, "Die Erzählkunst und Erzähltechnik Theodor Storms in der Novelle 'Aquis Submersus' – ein wissenschaftliches Seminarprojekt". En: Uysal, S.; Tanis Polat; Öncü, M.; *Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasim Egit zum 65. Geburtstag*. Bornova, Izmir: Ege Üniversitesi Basimevi, 2013, pp. 67-76.
- Neumann, Christian, *Zwischen Paradies und ödem Ort. Unbewusste Bedeutungsstrukturen in Theodor Storm novellistischen Spätwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden*. Editado por Karl Schlechta. Múnich: Hanser, 1954.
- Ort, Clauss-Michael, "Was ist Realismus?". En: Begemann, Christian (ed.), *Realismus. Epoche-Autoren-Werke*. Darmstadt: WBG, 2007, pp. 11-27.
- Perraudin, Michael, "Mörrike's Mozart auf der Reise nach Prag, the French Revolution and 1848". En: *Literature, the Volk and Revolution in Mid-Nineteenth Century Germany*. Nueva York: Berghahn Books, 2000, pp. 185-204.
- Pestalozzi, Karl, "Der grüne Heinrich (1854/55). Komponierte Vielfalt". En: Morgenhalter, Walter (ed.), *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2007, pp. 15-35.
- Pichl, R., "Grillparzers dramaturgische Emanzipation von der Weimarer Klassik". En: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft – 2008 –*. Viena: Lehner, 2008, pp. 51-62.
- Plater, Edward, "The figure of Dante in *Die Hochzeit des Mönchs*". En: *MLN* 90/5 (octubre de 1975), pp. 678-686.
- Plett, Bettina, "Nachwort". En: Keller, Gottfried, *Erzählungen*. Múnich: Artemis & Winkler, 2002, pp. 1021-1045.
- Plumpe, Gerhard, "Das Reale und die Kunst. Ästhetische Theorieim 19. Jahrhundert". En: McInnes, E.; Plumpe, G. (eds.); *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zum Gegenwart. Vol. 6. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848-1890*. Múnich: Hanser, 1996.

- Plumpe, Gerhard, "Einleitung". En: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit: 1848-1890*. Vol. 6, München: Deutscher Kassiker Verlag, 1998, pp. 17-83.
- Preisendanz, Wolfgang, "Gottfried Keller". En: Wiese, Benno v. (ed.), *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 1969, pp. 440-462.
- Preisendanz, Wolfgang, "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhundert". En: Brinkmann, Richard (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: WBG, 1974, pp. 453-479.
- Preisendanz, Wolfgang, "Theodor Storm: Novellistik in Zeitalter des Romans". En: Coghlan, Brian, Laage, Karl Ernst (eds.), *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und Berichte des Internationalen storm-Symposiums aus Anlass des 100. Todestages Theodor Storms*. Berlin: Erich Schmidt, 1989, pp. 12-17.
- Prescott, Henry W., "Criteria of Originality in Plautus". En: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 63 (1932), pp. 103-125.
- Pulver, Elsbeth, "'Es musste in Gottes Namen ein Entschluss gefasst sein'. Conrad Ferdinand Meyer im deutsch-französischen Spannungsfeld". En: Ritzer, Monika (ed.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tübingen, etc.: Francke, 2001, pp. 204-220.
- Radandt, Friedhelm, "Transitional Time in Keller's Züricher Novellen". *PMLA*, Vol. 89, No. 1 (Jan., 1974), pp. 77-84.
- Rath, Wolfgang, *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. Gottinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Reiter, Christine, *Gefährdete Kohärenz. Literarische Verarbeitung einer ambivalenten Wirklichkeitserfahrung in den Novellen Theodor Storms*. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Editado por Karl Richter, Gerhard Sauder y Gerhard Schmidt-Henkel. St. Ingbert: Röhrig, 2004.
- Ritchie, J. M., "Die Ambivalenz des 'Realismus' in der deutschen Literatur 1830-1880". En: Brinkmann, Richard (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: WBG, 1974, pp. 376-399.
- Ritzer, Monika, "Rätsel des Daseins und verborgene Linien. Zu Conrad Ferdinand Meyers literarischer Philosophie". En: Ritzer, Monika (ed.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tübingen: Francke, 2001, pp. 9-34.
- Rocheau, Ludwig August von, *Grundsätze der Realpolitik*. Stuttgart: Karl Göpel, 1853.
- Röcke, Werner, "Schanksammlung und Schlankroman". En: Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter-reformation-Humanismus, 1320-1572*. Vol 2, Hamburgo: Rowohlt, 1991, pp. 180-195.
- Rose, Ernst, "Psychological Problems in Theodor Storm's 'Psyche'". En: *The German Quarterly* 16/3 (mayo de 1943), pp. 146-152.
- Rüdiger, Horst, "Grillparzer als Literaturkritiker". En: Zeman, Herbert (ed.), *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*. Viena: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1982, pp. 343-364.
- Sand, Christian, *Anomie und Identität. Zur Wirklichkeitsproblematik in der Prosa von C. F. Meyer*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1980.

- Sander, Volkmar, "Zur Rolle des Erzählers in Mörikes-Novelle". En: *The German Quarterly* 36/2 (marzo de 1963), pp. 120-130.
- Sandor, Andras, "Epoche in der Literaturgeschichtsschreibung". En: Glaser, Horst A. (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. 1848-1880*. V. 7, 1982, pp. 369-379.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* París: Gallimard, 1848.
- Scherer, Stefan von, "*Pole Poppenspäler*. Romantische Poesie der Kindheit in realistischer Prosa der Erwachsenenwelt". En: Deupmann, Christoph (ed.), *Theodor Storm. Novellen*. Stuttgart: Reclam, 2008, pp. 48-67.
- Scheuer, Helmut, "Historismus-Positivismus-Realismus". En: Glaser, Horst Albert (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vom NachMärz zur Gründerzeit: Realismus 1848-1880*. Hamburgo: Rowohlt, 1982, pp. 24-35.
- Schiller, Friedreich, *Sämtliche Werke*. Editado por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert y Herbert Stubenrauch, 3. Auflage, München: Carl Hanser, 1962.
- Schneider, Karl L., "Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A Hoffmanns" En: Steffen, Hans, *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1989, pp. 200-218
- Schuster, Ingrid, "Theodor Storm und E.T.A Hoffmann". En: Kunisch, Hermann (ed.) *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrage der Görres-Gesellschaft*. Vol. 11. Berlín: Duncker & Humblot, 1970, pp. 208-223.
- Simmel, G., "Der Begriff und die Tragödie der Kultur". En: *Philosophische Kultur*. Leipzig: Alfred Kröner, 1919, pp. 223-253.
- , *Philosophie des Geldes*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989.
- Söring, Jürgen, "Wagner – Meyer – Nietzsche". En: Ritzer, Monica (ed.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tubinga/Basilea: Francke, 2001.
- Sprengel, Peter, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München: Beck, 1998.
- Stemmler, Peter; "'Realismus' im politischen Diskurs nach 1848. Zur politischen Semantik des nachrevolutionären Liberalismus". En: McInnes, Edward; Plumpe, Gerhard (eds.); *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848-1890*. Vol 6. München: Carl Hanser, 1996, pp. 84-107.
- Swales, Erika, "Keller". En: Killy, W. (ed), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 vols. München: Bertelsmann, 1992, vol 6, pp. 270-274.
- Szondi, Peter, "Hegels Lehre von der Dichtung". En: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Vol 2. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974, pp. 267-512.
- Tönnies, Ferdinand, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Darmstadt: WBG, 1991.
- Ueding, Gert, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der französischen Revolution. 1789-1815*. 2 vols. München: D.T.V., 1988.
- Vedda, Miguel, "Aspectos formales de la novela corta". En: Vedda, Miguel *et al.* (eds.), *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue, 2002, pp. 5-24.
- , "El final del 'Período artístico' y el desvanecimiento de las teorías espiritualistas de lo sublime". En: Vedda, Miguel, *Evolución de la categoría de Lo Sublime en la Teoría*



- Literaria Alemana de los siglos XVIII y XIX*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, pp. 463-481.
- , “Introducción”. En: Storm, Theodor, *Un doble y otras novelas cortas*. Traducción de Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2007, pp. 5-57.
- , “Introducción: Theodor Storm, entre la Ilustración burguesa y el mito”. En: Storm, Theodor, *Aquis Submersus y otras novelas cortas*. Traducción de Alfredo Bauer y Carola Pivetta. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- , *Leer a Goethe*. Buenos Aires: Quadrata, 2015.
- Villacañas, José L., “Tönnies versus Weber. El debate comunitarista desde la teoría social”. En: Cortés Rodas, F., Monsalve Salorzano, A. (eds.), *Liberalismo y comunitarismo. Derechos humanos y democracia*. Valencia: Alfons el Magnánim, 1996, pp. 19-54.
- Wagner, Jörg, *Liebe und Gesellschaft in Storms Novelle “Immensee”*. Magisterarbeit an der Justus-Liebig-Universität Giessen. Hamburgo: Diplomica, 1998.
- Wang, Zhiyou, “Theodor Storms Chroniknovellen –Flucht in die Vergangenheit?”. En: Coghlan, B.; Laage, K. (eds.), *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert: Vorträge und Berichte des Internationalen Storm-Symposions aus Anlass des 100. Todestages Theodor Storm*. Berlín: Erich Schmidt, 1989, pp. 115-120.
- Weber, Max, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Paderborn: HWA, 2011. Weber, Max, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Paderborn: HWA, 2011.
- Weidenmüller, Chantal, *Das Problem des Künstlerischen Subjekts. Am Beispiel von Musiker-Darstellungen in Erzählungen des 19. Jahrhunderts (Mörke, Grillparzer etc)*. Hamburgo: Diplomica, 1998.
- Wellek, Rene, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Traducción de J.C. Cayol de Bethencourt. Vol. III. Madrid: Gredos, 1991.
- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wihlhelm, y Erika, *Deutsche Literatur im Später Mittelalter 1250-1450*. Vol 1. Hamburgo: Rowohlt, 1971.
- Wetzel, Michael, “Mignon im Norden. Fortwirkungen der goethezeitlichen Modelle des ‘Kindsbraut’-Phantasmas bei Theodor Storm”. En: Stien, Malte/ Fasold, Regina/ Detering, Heinrich (eds.), *Zwischen Mignon und Lulu. Das Phantasma der Kindsbraut in Biedermeier und Realismus*. Berlín: Erich Schmidt, 2010, pp. 113-133.
- Wieland, Ch. M., “Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva”. En: Kunz, Josef (ed.), *Novelle*. Darmstadt: WBG, 1973, pp. 27-28.
- Wiemburg, Ludolf, “Heine als Vorbild eines witzigen Stils”. En: Hermand, Jost (ed.), *Das junge Deutschland. Texte und Dokumente*. Stuttgart: Phillip Reclam, 1966, pp. 114-124.
- Wiese, Benno von, *Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. V. II. Düsseldorf: August Bagel, 1974.
- , *Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. V. I. Düsseldorf: August Bagel, 1977.
- , *Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1982
- Wilkinson, Elizabeth, “Goethe. Tasso”. En: Wiese, Benno von (ed.), *Das deutsche Drama I*. Düsseldorf: August Bagel, 1958, pp. 193-214.
- Williams, Raymond, “Knowables communities”. En: *The Country and the City*. Nueva York: Oxford University Press, 1975, pp. 165-181.

- Witte, Bernd; "Literaturtheorie, Literaturkritik und Literaturgeschichte". En: Glaser, Horst albert (ed.); *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. 1815–1848*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1980, pp. 63–82.
- Zäch, Alfred, *Conrad Ferdinand Meyer. Dichtung als Befreiung aus Lebenshemmnissen*. Stuttgart: Frauenfeld, 1973.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
1. Las novelas cortas de artista del período de la fundación del imperio	3
2. El camino hacia la representación de la figura de artista en la literatura alemana moderna	7
3. Contexto ideológico: estética, filosofía de la historia y estetización de la historia	13
4. Realismo Burgués, Realismo Poético y novela corta	16
5. La novela corta de artista en lengua alemana	21
6. Premisas metodológicas	24
7. <i>Corpus</i> elegido	33
<b>CAPÍTULO I: GRILLPARZER Y EL FIN DEL PERÍODO ARTÍSTICO</b>	35
1. El desgarramiento artístico como expresión histórica	35
1.1 La posición de Grillparzer en el contexto de las tendencias literarias de la Restauración: entre el desgarramiento interno y la necesidad de límites	37
1.2 El anticapitalismo romántico de Grillparzer: una estética en suspenso	40
1.3 La tragedia del artista: una confluencia de tradiciones ( <i>Torquato Tasso, Sappho</i> )	48
2. La forma de la narración realista en Grillparzer: <i>Der arme Spielmann</i> y el realismo burgués	54
2.1 El relato del artista: a la búsqueda del sentido histórico del desarrollo individual	60
2.2 El arte como expresión de la formación fallida	62
2.3 La heroicidad del héroe problemático	65
<b>CAPITULO II: EDUARD MÖRIKE. MOZART AUF DEN REISE NACH PRAG: LA ESTÉTICA DEL GENIO DESDE LA PERSPECTIVA REALISTA</b>	69
1. El artista de entre mundos	69
2. Las perspectivas del realismo	73
2.1 Tras las huellas de la autonomía artística: los condicionamientos históricos del artista	75
2.2 La autonomía estética como propulsora de la historia	84
<b>CAPITULO III: GOTTFRIED KELLER. LA CRÍTICA DE LA SOCIEDAD MODERNA A TRAVÉS DEL IDEAL DEL ARTISTA BURGUÉS</b>	93

1. La búsqueda de una estética propia: evaluación del Romanticismo y compromiso literario	93
1.1 Materialismo y Realismo Poético: la presencia de Feuerbach en el tratamiento de la figura del artista	100
2. <i>Sieben Legenden</i> : El carácter terrenal del arte	111
2.1 <i>Eugenia</i> . El arte como instancia de reconciliación social	113
2.2 <i>Tanzlegendchen</i>	116
3. <i>Die Leute von Seldwyla</i> : La novela corta como exponente del Realismo Poético	121
3.1 <i>Die mißbrauchten Liebesbriefe</i> : una lectura del carácter desfetichizador del arte	127
3.2 Fetichismo social y alienación literaria	129
3.3 La alienación religiosa: de la apariencia fetichizada al ideal del Realismo Poético	130
3.4 La sátira del artista	134
3.5 Sátira e idilio: la herencia del período heroico	140
4. <i>Züricher Novellen</i> : la patria desde la perspectiva histórica	144
4.1 <i>Herr Jacques</i> : originalidad poética y modernidad prosaica	146
4.2 <i>Hadlaub</i> : el origen del ideal del artista burgués	150
4.3 La formación literaria del artista burgués	153

#### **CAPITULO IV: THEODOR STORM: EL ARTE COMO PREFIGURACIÓN DE LA UTOPIÍA**

1. Subjetividad lírica, cuadro sentimental y acción narrativa: la novela corta como límite	161
1.1 Naturaleza íntima e interioridad natural: de la lírica a la novela corta	161
1.2 La novela corta como límite artístico. La comunidad como límite ético	167
1.3 Comunidad / Sociedad	173
2. <i>Immensee</i>	179
2.1 Marco narrativo: la reclusión de la apariencia	181
2.1.1 El artista como figura marginal	181
2.1.2 El interior como escenario del recuerdo	183
2.2 Los orígenes de la realización y fracaso del artista	187
2.2.1 Una predisposición estética anticipada	187
2.2.2 Las causas de la derrota y los motivos de la utopía: la antítesis Bildungsbürgertum / Besitzbürgertum	192
3. <i>Eine Malerarbeit</i> : Renuncia y realización	196
3.1 El marco social: el registro no poético de la narración realista	199
3.2 El artista como monstruo	203
3.3 La postulación de un <i>ethos</i> propio: la superación del sacrificio	208
3.3.1 La construcción de la patria	208
3.3.2 La herencia como mutilación, el arte como realización	210
4. <i>Pole Poppenspäler</i> : la cultura burguesa como modelo de sociedad	212

4.1	La configuración del justo medio	212
4.2	La renovación del período artístico del Realismo Poético: la cultura burguesa y la redención de la cultura popular	214
4.3	Un nuevo marco del recuerdo: el arte como programa pedagógico	218
4.3.1	La evocación del último narrador de la cultura burguesa	218
4.3.2	Narración y comunidad	220
4.4	Una perspectiva histórica del Realismo Poético	222
4.5	La superación del encantamiento del mundo: la ingenuidad del arte burgués	224
4.6	La medida del mundo adulto como ideal del Realismo Poético	228
5.	Entre el realismo y el mito: <i>Ein stiller Musikant</i> y <i>Psyche</i>	231
5.1	El marco del artista infantil: entre lo social y lo estético	232
5.1.1	Entre la vocación y el mandato social: el silencio del artista malogrado	235
5.1.2	La sociedad como amenaza: la utopía del melancólico	238
5.2	<i>Psyche</i> : la formación como metamorfosis	242
5.2.1	La crisis como anticipación de la obra de arte	242
5.2.2	Orden y caos: la actualización del mito	244
5.2.3	La obra de arte como superación del mito	246
6.	<i>Aquis Submersus</i> : el pecado originario del arte burgués	249
6.1	<i>Chroniknovellen</i> : el cruce de épocas	249
6.2	La mirada retrospectiva del narrador: melancolía, pesimismo y crítica social	251
6.3	El artista burgués en su período heroico: compromiso, secularización y responsabilidad estética	254
6.4	El lugar del arte realista: espacios y ámbitos de la representación	257
6.5	La rememoración de lo perdido: la permanencia de lo perecedero	259

## **CAPITULO V: CONRAD FERDINAN MEYER. LA REVALIDACIÓN DE LA FIGURA DEL ARTISTA** 263

1.	La narración histórica en el <i>Gründerzeit</i>	263
1.1	Compromiso, huida y transfiguración del presente histórico	268
1.2	La estetización de la historia: afinidades electivas	272
1.3	Pesimismo histórico y optimismo heroico: Jacob Burckhardt Friedrich Nietzsche	276
1.4	<i>Realpolitik</i> : falsa totalidad y mala conciencia	282
2.	La novela corta de artista en la época de la industrialización masiva	285
2.1	Arte popular, arte elevado y la problematización de la autonomía del arte	291
2.2	Las condiciones sociales de la creación artística de las novelas cortas de artista	295
3.	La figura de artista en <i>Plautus in Nonnenkloster</i> : develación y	

enmascaramiento	299
3.1 La narración como develación de la falsa apariencia	304
3.2 Distancia estética y falsa inmediatez	307
4. <i>Die Hochzeit des Mönchs</i>	313
4.1 Los artistas en el exilio: Dante como gran personalidad	313
4.2 Arte popular y arte elevado: descenso y ascenso del poeta	318
<b>CONCLUSIÓN</b>	323
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	333