

Un ejemplo anticipatorio del epistema postmoderno: *Der Geisterseher*, de Schiller

FRANCISCO MANUEL MARIÑO
Universidad de Valladolid

El reconocimiento que la posteridad ha otorgado a Schiller se ha centrado justamente en su dramaturgia y, tras ella, en su labor ensayística y poética; dejando a un lado, e infravalorando, su condición de narrador. Aparte de la narrativa breve, poco cuantiosa, la novela *Der Geisterseher* ha quedado también relegada al ámbito de la anécdota, que suele justificarse, desde un punto de vista inmanente, por la supuesta condición de obra inacabada; y, acudiendo a parámetros externos, por su publicación periódica, que, siguiendo criterios editoriales, buscaría mantener la atención del público valiéndose de pautas efectistas y sensacionalistas en detrimento de la calidad necesaria.

En un anterior trabajo publicado en esta misma revista¹, pretendimos ya reivindicar el carácter autodeconstructivo, pionero, de la novela en lo que se refiere a la plasmación y subsiguiente negación —en la puesta en evidencia, por tanto— de las distintas posibilidades interpretativas que ofrece, y que el cierre abrupto potencia aún más². Ahora, volvemos a esta obra para subrayar de nuevo su carácter anticipatorio, pero referido al ámbito de la

¹ «*Der Geisterseher*, de Schiller: un modelo de autodeconstrucción», *Revista de Filología Alemana*, 4 (1996), 179-185.

² Entendemos el concepto de *cierre* en el sentido que le da Marco Kunz, esto es, «el final del texto, su remate definitivo, es decir, el último segmento antes del vacío que sigue al punto final» (Kunz, M., *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, [Madrid, Gredos 1997], 28). «La relación semántica entre *cierre* y *final* no es, en nuestro uso de las palabras, la sinonimia, sino la hipernimia, siendo *final* el término genérico que engloba los co-hipónimos *cierre* y *desenlace*. El desenlace no se encuentra siempre (mejor dicho: casi nunca) al final “*stricto sensu*”, un final no es necesariamente un cierre, pero todo cierre es un final, mejor dicho, es el final del final» (M. Kunz, *El final de la novela...*, cit., 34).

postmodernidad, que casi monopoliza el pensamiento actual. Ambos trabajos pueden considerarse, por tanto, complementarios en lo que a la vindicación y plena vigencia de la novela se refiere; pero también —y dado que distintos epígrafes de éste se explican más cabalmente con aquél— como dos partes de un mismo todo.

Comencemos, pues, esta segunda parte fijando unos presupuestos acerca del controvertido concepto de postmodernidad, del que partir para nuestro análisis subsiguiente.

1. Denominaciones y definiciones

Para uno de los primeros teóricos de la postmodernidad, Jean-François Lyotard, el término “postmoderno” designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX³; pero dicha denominación se utilizó con anterioridad, y uno de los primeros en hacerlo fue Rudolf Pannwitz, seguidor de Nietzsche, que hablaba ya del hombre postmoderno en su obra de 1917, *Krisis der europäischen Kultur*⁴. De manera, pues, que el concepto nace a principios de siglo, y su alcance llega al siglo pasado, aunque, desde el punto de vista filosófico —y, sobre todo en los Estados Unidos—, se tenga a M. Heidegger como el primer postmoderno⁵ —quien, sin embargo, nunca llegó a utilizar el término— y, todo lo más, a F. Nietzsche, como su predecesor⁶. Ello no obstante, los objetivos del postmodernismo pueden situarse por encima de épocas determi-

³ Lyotard, J.-F., *La condición postmoderna* (Madrid, Cátedra 1998), 9.

⁴ Cf. Hoesterey, I., «Postmodernism», en M. Konzett (ed.), *Encyclopedia of German Literature* (Chicago / London, Fitzroy Dearborn Publishers 2000), 794.

⁵ Vid. Spanos, W. V., *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a Post-modern Literary Hermeneutics* (Bloomington, Indiana University Press 1979).

⁶ Cf. Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (Madrid, Tecnos 1991), 263. En Nietzsche puede verse ya la crítica a la civilización en sus primeras obras (*Die Geburt der Tragödie*, 1872, por ejemplo), aunque sea más evidente en una segunda etapa (que iría desde *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878-80, hasta *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882-1886). «La crítica de los errores de la metafísica ha conducido a Nietzsche a desconfiar de las visiones globales del mundo y a negar el reconocimiento de una racionalidad histórica. [...] El fenómeno del hombre moderno ha llegado a ser totalmente apariencia: no se hace visible en lo que representa, sino que más bien se oculta tras esta representación. En la tarea de desconstrucción de los resultados de la moral, la metafísica y la religión, se erosiona también ese lugar de posible seguridad que es la interioridad del yo. El “mundo verdadero” acaba convirtiéndose en una fábula».

nadas, en la medida en que se opone a la vanguardia en un aspecto muy determinado de ésta:

Típicamente, la vanguardia, como filo experimental de la modernidad, se ha tomado históricamente una doble tarea: destruir e inventar. Pero la negación ciertamente es el momento más significante en la ambivalencia lógica de la innovación radical. [...] Pero lo nuevo, un valor relativo, no absoluto, no puede tener un precio tan exorbitante. Abandonando las constricciones de la vanguardia y optando más por una lógica de renovación que por la innovación radical, el posmodernismo ha entrado en un vivo diálogo reconstructivo con lo viejo y el pasado⁷.

Teniendo esto presente, y circunscribiéndonos al plano literario, resulta evidente que ese “diálogo reconstructivo” entre actualidad y pasado ha tenido lugar muchas otras veces (bástenos recordar períodos como el Renacimiento, el Neoclasicismo —en cuanto revitalizadores de la Antigüedad greco-latina— o el Romanticismo con su mirada nostálgica al mundo medieval).

Ahora bien, independientemente de ese propósito dialogal que lo caracteriza como punto de arranque, el postmodernismo llega a distintos procedimientos técnicos discursivos que constituirán su peculiar epistema. En efecto,

el pasado comenzó a ser insistentemente revisado, no sólo como almacén de formas muertas u obsoletas que podrían ser reutilizadas en un contexto racionalista, sino también como un espacio «dialógico» de entendimiento y autocomprensión, un espacio donde los problemas complicados han sido imaginativamente resueltos, donde las cuestiones en circulación han recibido diversas respuestas creativas, y en el que los retos de la «contradicción» y la «complejidad» (utilizando los términos favoritos de Venturi) han dado como resultado unos brillantes descubrimientos técnicos y estéticos. [...]

Los posmodernos han tomado el camino inverso, es decir, el de de-unificar y de-simplificar nuestra imagen del pasado. Fundamentalmente pluralista, el historicismo de la arquitectura posmoderna reinterpreta el pasado de muchas maneras, desde la cariñosamente juguetona a la irónicamente nostálgica, e incluyendo tales actitudes

la.» (Picó, J., «Introducción», a J. Picó [comp.], *Modernidad y postmodernidad* [Madrid, Alianza 1994], 18).

⁷ Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad...*, cit., 268.

o modos como irreverencia cómica, homenaje oblicuo, recuerdo pío, cita ocurrente y comentario paradójico⁸.

Veamos ahora cómo muchos de esos “descubrimientos técnicos” de la postmodernidad podemos hallarlos en obras nunca incluidas en esa denominación, pero que, desde este punto de vista, pueden resultar pioneras, como es el caso de la única novela de Friedrich Schiller, *Der Geisterseher* (1786-1789), a la que nos hemos referido al comienzo.

2. Codificación múltiple

Como se sabe, uno de los recursos literarios más claramente postmodernos es el de la duplicidad —o multiplicidad— de códigos (bástenos recordar novelas como *Il Nome de la Rosa*, de U. Eco, o *Das Parfum*, de P. Süskind⁹, ambas con claras interferencias entre lo gótico y lo detectivesco, aun cuando la relación entre dichos epistemas pueda resultar incluso habitual por razones genéticas)¹⁰, que suelen verse reflejados de varias maneras (alusiones, citas, transposiciones, anacronismos deliberados, etc.), aunque la más evidente es, sin duda, la simultaneidad o alternancia —la mezcla, en definitiva— de modos históricos o estilísticos¹¹. La novela de Schiller participa, al menos, de cuatro códigos literarios que pasaremos a ver a continuación: el folletinesco, el gótico, el epistolar —o, más genéricamente, el autobiográfico— y el filosófico.

Der Geisterseher comenzó a publicarse periódicamente en la revista *Thalia*, del propio autor. Este tipo de publicación fue visto habitualmente,

⁸ Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad...*, cit., 274.

⁹ Sobre esta última novela —y a este mismo respecto—, véase F. M. Mariño, «*Das Parfum*, de Süskind y los epígonos de la novela gótica» (en prensa).

¹⁰ Pampa O. Arán habla de un mismo origen gótico para el relato fantástico y el policial: «Como muy bien observa Víctor Bravo, el policial es un género que, por su misma estructura, tiende a estereotiparse en una combinatoria básica. Únicamente los buenos escritores han explotado variantes del género que por lo general procede por dos vías, en un comienzo centrado en un detective, llámese Dupin, Holmes, el Padre Brown o Poirot, los valores con los que revisten al género y que atañen al modo en que se resuelve la intriga, que se va desplazando cada vez más hacia los resortes sociales y psicológicos del criminal y a los trasfondos socio políticos. En otro caso, trabajando finamente los recursos narrativos y discursivos, de modo que el enigma adquiere otra significación, menos literal y allí suele anudar su territorio con el del fantástico, género del que se desprende a partir de Poe (aunque conservando rasgos de truculencia que lo aproximan al gótico, que parece haber sido la matriz histórica de emergencia de ambos géneros) (Arán, P. O., *El fantástico literario. Aportes teóricos* [Madrid, Tauro Ediciones 1999], 46-47).

¹¹ Cf. Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad...*, cit., 274.

por parte de la crítica, con pretensiones lucrativas, como un medio de ganar suscriptores para la revista; de modo que la periodicidad de su aparición supuso una infravaloración literaria de la obra, en la medida en que el autor escribía los capítulos utilizando el recurso de la retroalimentación, esto es, obedeciendo a la reacción del público lector concreto de su revista, y, por tanto, sin un plan preconcebido, al menos aparentemente. Sin entrar a juzgar aquí esas valoraciones críticas —con las que, desde luego, discrepamos—, es lo cierto que Schiller, obedeciendo a aquellas circunstancias de tipo pragmático que le llevaron a tratar de mantener el interés del lector por las distintas “entregas” de su historia, utiliza un primer modo discursivo que podría calificarse de *folletinesco*¹². Veamos su plasmación en dos simples ejemplos. La novela comienza con las siguientes palabras del narrador:

Ich erzähle eine Begebenheit, die vielen unglaublich scheinen wird, und von der ich grobenteils selbst Augenzeuge war¹³.

Estas palabras, sin duda, suscitan interés por la historia; pero, una vez satisfecho —y finalizado el libro primero—, da comienzo el segundo libro con este otro pasaje, que incita a reanudar la lectura:

Nicht lange nach diesen letzten Begebenheiten — fährt der Graf von O** zu erzählen fort — fing ich an, in dem Gemüt des Prinzen eine wichtige Veränderung zu bemerken. (141-142)

Tras este primer código, que podríamos llamar *pragmático*, encontramos, unido a él, un segundo con motivaciones parejas: Schiller necesitaba un género adecuado a sus pretensiones “populistas” y eligió el de la novela gótica¹⁴, ya anunciado en cierta medida en el título, que, al completo reza: *Der Geisterseher. Eine interessante Geschichte aus den Papieren des Grafen von*

¹² Entendemos, por tanto, *folletín* como sinónimo de *novela por entregas*.

¹³ Schiller, F., *Der Geisterseher und andere Erzählungen* (Frankfurt am Main, Insel Verlag 1976), 77. En adelante, mencionaremos sólo el número de página.

¹⁴ El epistema gótico es ya de por sí híbrido, con lo que la taxonomía cuaternaria que hemos enunciado podría ampliarse notoriamente. Véase, al respecto, la definición bastante ecléctica y nada comprometida, que del concepto *Schauerroman* —equivalente del anglosajón *gothic novel*— ofrece Gero von Wilpert: «bewußt auf Schauer-effekte angelegter Roman, der sich durch Schauplatz (oft alte Schlösser und verwahrloste Einzelbauten mit Verliesen, unterirdischen Gängen, versteckten Wandtüren in wildromant. Landschaft), unheimliche Requisiten (Waffen, Kerzen, ausgestopfte Tiere, Totenschädel, Folter- und Schreckenskabinette), übersinnl. Phänomene und mysteriöse, übernatürliche oder erst später natürlich erklärbare Ereignisse mit raffiniertem Spannungsaufbau in sich steigenden Stufen des Schreckens bes. an die Phantasie der Leser wendet» (Wilpert, G. V., *Sachwörterbuch der Literatur* [Stuttgart, Alfred Kröner Verlag 1989] s. v. Schauerroman).

*O*** herausgezogen aus Herrn Schiller Thalia*. De modo, pues, que la revista que él dirigía no fue más que el medio del que se hubo servido para transmitir al lector la “interesante historia” de un visionario, recogida en los papeles de un desconocido conde, cuyo nombre empieza por la letra O. El resultado, según Victor Lange,

It is one of the best examples of a ‘Gothic’ novel in which supra-human machinery triumphs over the capacities of the individual. For Schiller it was an exercise of a formal sort: in terse prose he organizes an intricate plot, creates suspense through a chain of mysterious events and holds the reader’s attention by involving strange characters in puzzling relationships¹⁵.

Al menos un tercer código literario resulta perfectamente reconocible: se trata de la novela epistolar¹⁶, que en la Alemania del siglo XVIII arranca de *La nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau, y se consolida en toda Europa gracias al *Werther* (1774) goethiano. Independientemente de las distintas cartas que interrumpen la narración, ésta tiene un marcado carácter autobiográfico, anunciado ya en el propio subtítulo, que nos da cuenta de que lo que vamos a leer procede *aus den Papieren des Grafen von O****; más aún cuando, a partir de 1789, el título experimenta un leve y definitivo cambio, y la historia pasará a proceder *aus den Memories des Grafen von O****, con lo que el modo autobiográfico no deja, aparentemente, lugar a dudas¹⁷. Más adelante veremos, sin embargo, cómo —siguiendo los cánones de la novela gótica—, también en este plano discursivo-autobiográfico, las apariencias sólo ocultan la verdad.

Finalmente, tras la conclusión de la primera parte de la novela, un paratexto titulado *Das philosophische Gespräch aus dem Geisterseher* introduce, ya hasta la conclusión de la obra, un código obviamente filosófico —siguiendo además la tradición socrática del género dialogal—. Este nuevo código desarrolla, con mayor o menor detenimiento, los que serán tres aspectos fundamentales de la postmodernidad, a saber: la epistemología, la ética y la estética.

¹⁵ Lange, V., *The Classical Age of German Literature. 1740-1815* (New York, Holmes & Meier Publishers, inc. 1982), 92.

¹⁶ «De um ponto de vista narratológico, deve observar-se, antes de mais, o seguinte: o **romance epistolar** baseia-se nos princípios fundamentais da **epistolaridade** [...], enquanto estratégia discursiva em princípio interactiva: discurso eminentemente pessoal em que um locutor se dirige por escrito a um alocutário ausente, a **carta** estabelece uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço. Daí as marcas contratuais que a **carta** normalmente patenteia (data, lugar de escrita, formas de tratamento, vocativos, saudações de despedida, etc.), eventualmente conexas com circunstâncias históricas, culturais e ideológicas que nela podem encontrar-se projectadas [...]» (Reis, C. / Lopes, A. C. M., *Dicionário de narratologia* [Coimbra, Livraria Almedina 1994], s. v. romance epistolar).

¹⁷ Sobre la carácter “aparentemente” autobiográfico de la novela, véase Mariño, F. M., «*Der Geisterseher*, de Schiller: un modelo de autodeconstrucción», cit., 182-185.

Veamos un sólo ejemplo suficientemente esclarecedor, tanto del tipo de discurso como del contenido del mismo:

»Sobald wir uns eine Handlung als in der Seele vorhanden denken, so erscheint sie uns als die Bürgerin einer ganz andern Welt, und nach ganz andern Gesetzen müssen wir sie richten. Sie gehört einem eigenen Ganzen zu, das seinen Mittelpunkt in sich selbst hat, aus welchem alles fließt, was es gibt, gegen welchen alles strömt, was es empfängt. Dieser Mittelpunkt oder dieses Prinzipium ist, wie wir vorhin übereingekommen sind, nichts anders als der inwohnende Trieb, alle seine Kräfte zum Wirken zu bringen, oder, was ebensoviel sagt, zur höchsten Kundmachung seiner Existenz zu gelangen. In diesen Zustand setzen wir die Vollkommenheit des moralischen Wesens, so wie wir eine Uhr vollkommen nennen, wenn alle Teile, woraus der Künstler sie zusammensetzte, der Wirkung entsprechen, um derentwillen er sie zusammensetzte, wie wir ein musikalisches Instrument vollkommen nennen, wenn alle Teile desselben an seiner höchsten Wirkung den höchsten Anteil nehmen, dessen sie fähig und um dessentwillen sie vereinigt sind. Das Verhältnis nun, in welchem die Tätigkeiten des moralischen Wesens zu diesem Prinzipium stehen, bezeichnen wir mit dem Namen der *Moralität*; und eine Handlung ist moralisch gut oder moralisch böse, je nachdem sie sich jenem nähert oder von ihm entfernt, es befördert oder hindert. Sind wir darüber einig?« (223)

El estudio epistemológico, ético y estético, por parte de la postmodernidad, hundirá sus raíces en Kant¹⁸ —y recordemos que Schiller participa en la polémica sobre el kantismo¹⁹— y llevará, entre otros, a J. Habermas²⁰ y a Karl-Otto Apel²¹.

¹⁸ Con su *Kritik der reinen Vernunft* (1781), *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), y *Kritik der Urteilskraft* (1790), respectivamente.

¹⁹ «Ya a finales del siglo XVIII, entre los contemporáneos de Kant, es evidente el influjo, positivo o polémico, de su doctrina. Uno de los primeros y más notables resultados de tal doctrina fue la actividad filosófica del poeta Federico Schiller» (Abbagnano, N., *Historia de la Filosofía*, tomo II [= *La filosofía moderna hasta el Postkantismo*] [Barcelona, Montaner y Simón MCMLXIV], 430). «Los puntos en los cuales Schiller continúa dando forma a los pensamientos de Kant conciernen, principalmente, a la ética y la estética. En ética, intenta superar, en el ideal del “alma bella”, la contraposición kantiana entre el deber y la inclinación. Al arte y a lo bello les concede Schiller un importante papel en la educación moral de todo el género humano» (Störig, H. J., *Historia universal de la Filosofía* [Madrid, Tecnos 1995] 491). Entre los escritos filosóficos de Schiller de más clara inspiración kantiana destaca *Über Anmut und Würde* (1793) [cf. N. Abbagnano, *ibidem*].

²⁰ Véase *Erkenntnis und Interesse* (1968), *Theorie des kommunikativen Handelns* (1982) y *Der philosophische Diskurs der Moderne* (1985).

²¹ Cf. Norris, Ch., «Deconstruction: modern or postmodern?», en M. Barbeito (ed.), *Modernity, Modernism, Postmodernism* (Santiago, Universidade de Santiago de Compostela 2000), 51.

3. La alteridad

Según nos recuerda Christopher Norris, “Postmodernism is particularly attached to ideas of radical ‘otherness’ or ‘alterity’”²². En este sentido, influyen muy particularmente los llamados “juegos de lenguaje”, en la terminología de J.-F. Lyotard²³, que conducen a la diseminación y a la deslegitimación, en la medida en que no existe un metalenguaje universal; pero también a la concepción ética que parte de E. Levinas, según la cual el principio básico es

[...] to treat the other person as absolutely other, non-negotiable other, in the sense of not sharing (or not being known to share) any of our own ethical interests or notions of the common good²⁴.

Así pues, la ética y la pragmática lingüística nos llevan a esa característica postmoderna de la “otredad”, “alteridad”, heterogeneidad o diferencia, cuyo fundamento estriba en la imposibilidad de tender puentes de nosotros mismos hacia “lo otro”; porque lingüísticamente no nos entendemos, y éticamente no podemos verlo como espejo nuestro y, por tanto, juzgarlo con nuestras pautas de comportamiento.

Este fenómeno conduce a la “indecibilidad”, y su plasmación literaria recurre a una serie de efectos que Matei Calinescu señala (y cuya presencia en la novela de Schiller resulta tan evidente que sobran los ejemplos):

[...] proliferación de imágenes y acciones, directa o indirecta, ligadas a la idea de la representación: espejos y copias, reflejos y duplicaciones, las intrincadas paradojas de la semejanza, fingir, actuar, personificar o imitar, y los diversos predicamentos mentales que hacen posible, en forma de círculo vicioso, la evitación de la cuestión y la regresión infinita²⁵.

El resultado de esa “ininteligibilidad” es la esencia de la “condición postmoderna” de Lyotard, es decir, la aceptación del hecho

that we nowadays need to make sense of our lives in a context of multiple, openended, ever proliferating narratives and language-games. We tell many stories about ourselves, about history, philosophy, the human and the natural sciences, and of course about politics and the various lessons to be drawn from past political events. But the problem,

²² Norris, Ch., «Deconstruction: modern or postmodern?», cit., 68.

²³ Lyotard, J.-F., *La condición postmoderna*, cit., 25-28.

²⁴ Norris, Ch., *Ibidem*.

²⁵ Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad*..., cit., 290.

Lyotard says, is that we have to respect the narrative *differend* [*sic*] and not make the error —the typical ‘Enlightenment’ error— of believing any one such story to possess superior truth-telling warrant²⁶.

De modo, pues, que la novela gótica —ya desde su origen— coincide con la postmodernidad en su crítica a la razón universal del movimiento ilustrado.

4. Literatura de consumo

Es claro que los “juegos de lenguaje” y la mezcla de epistemas pueden llevar a la trivialización; más aun, si a ello sumamos el carácter folletinesco —y, por tanto, el componente de retroalimentación—: de ahí al pastiche hay un corto tramo. Sin embargo, para Frederic Jameson el pastiche se ha convertido en el sello más estandarizado de lo posmoderno²⁷. A decir de P. Anderson —y a pesar de su presencia en todas las artes—,

cabe argüir, sin embargo, que la narrativa es ahora el dominio por excelencia del pastiche, pues aquí la imitación de lo difunto, libre de los estorbos de las normativas de construcción o los imperativos de taquilla, puede barajar a voluntad no sólo estilos sino incluso las épocas mismas, revolviendo y empalmando «pasados» artificiales, mezclando lo documental con lo fantástico y prodigando anacronismos, en una resurrección masiva de lo que por fuerza hay que llamar todavía novela histórica²⁸.

Resulta fácil identificar en *Der Geisterseher* —a partir de lo ya expuesto— esa multiplicidad de estilos y epistemas que caracteriza al pastiche; pero ello no debe llevarnos a concebir nuestra novela como una muestra de *Triivialliteratur*. Sobre todo, porque la literatura de masas —de la que el pastiche es parte integrante— surge, a decir de S. Barei y B. Amann²⁹,

en determinadas condiciones socioeconómicas, caracterizadas por la conversión del arte en objeto de consumo y cuya aparición periódica está regulada también por un circuito de producción-distribución-consumisión [*sic*], organizado según las normas de producción en serie.

²⁶ Norris, Ch., «Deconstruction: modern or postmodern?», cit., 50-51.

²⁷ Cit. en Anderson, P., *Los orígenes de la posmodernidad* (Barcelona, Anagrama, 2000), 85.

²⁸ Anderson, P., *Los orígenes de la posmodernidad*, cit., 85-86.

²⁹ Barei, S. / Amann, B., *Literatura e industria cultural* (Córdoba [Argentina], Alción Editora 1988), 14.

Y es claro que las condiciones en que se gesta la novela de Schiller no son ésas. Téngase en cuenta, además, que la obra comienza a aparecer en la revista *Thalia* en 1786; y que el modelo genérico gótico (que surge en 1764 con *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole) no había tenido tiempo todavía de agotarse hasta dar lugar al pastiche, que es siempre un fenómeno epigonal; y menos aún siendo distintos los países de génesis y de recepción, como en nuestro caso.

Estamos ante una pretensión bien distinta por parte de Schiller: es cierto que la temática de su novela era adecuada —en lo que tiene de fantástica y misteriosa— por lo que se refiere a la captación de lectores para su revista; pero conviene igualmente recordar que el modelo primigenio de lo gótico, la novela de Walpole, nacía con pretensiones vanguardistas, tratando de subvertir «los viejos paradigmas novelescos por medio de un nuevo discurso»³⁰, y que eso mismo hace Schiller en la Alemania del siglo XVIII, todavía a medio camino entre el final de la Ilustración y el advenimiento del Romanticismo.

Lo que tenía de novedoso lo fantástico-gótico (y que sigue vigente en el epistema fantástico del siglo XX), frente a la narrativa más tradicional, era una serie de recursos que todavía hoy resultan fundamentales en la narrativa postmoderna, y que simplificamos en el siguiente cuadro, atendiendo a sus coincidencias:

Procedimientos de transgresión de lo fantástico ³¹	Procedimientos de transgresión de lo postmoderno ³²
Falta de motivación de los acontecimientos	Sentido de incertidumbre radical
Final incompleto, doble o regresivo al infinito	Multiplicación de comienzos, finales y acciones
Omisión de secuencias necesarias para el sentido de la acción	Recursos de “indecibilidad”
Desplazamiento del nivel de jerarquización funcional de las acciones: todo parece volverse indicio	Recurso a la palinodia o retractación, incluso con carácter estructural
Variaciones de perspectiva y focalización	Imposibilismo epistemológico de la perspectiva
Problematización de la percepción narrador / personajes / destinatario	Tematización paródica del autor y el lector

³⁰ Mariño, F. M., «El discurso fantástico en el *Schauerroman* de principios de siglo: G. Meyrink y H. H. Ewers», *Revista de Filología Alemana*, 6 (1998), 186.

³¹ Cf. Campa, R., «Il fantastico: una isotopia di la trasgressione», *Strumenti critici*, 45 (1981), 199-228; Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico: la costruzione como senso, en *Studi Ispanici* (1981); y Los silencios del texto en la literatura fantástica, en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (Madrid, Siruela 1991), 49-74.

³² Cf. Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad...*, cit., 293-294.

Resulta sencillo constatar la presencia de estas características fantástico-postmodernas en *Der Geisterseher*: las falsas soluciones al conflicto, que llevan a la incertidumbre sobre la verdadera (que nunca se da); el final abierto; las cartas que no dicen todo lo que el lector desea saber; la retractación continua; el perspectivismo múltiple (que va de narradores heterodiegéticos a homodiegéticos, e incluso autodiegéticos); y, por supuesto, la desconfianza del narrador con respecto a los personajes, y del lector frente a todos.

5. La deconstrucción

La literatura fantástica —tal y como se ha visto— tiene una serie de características fundamentales que permiten incluirla en la concepción literaria postmoderna (indecibilidad, alteridad, duda... son algunas de ellas, ya señaladas aquí). Pero esas mismas características la erigen en ejemplo ilustrativo de las estrategias deconstructivas, y, muy especialmente, en el caso de *Der Geisterseher*³³ desde el punto de vista de la fábula, las varias soluciones al misterio, que son negadas alternativamente hasta quedar éste en suspenso, con el final abierto; y, desde un punto de vista discursivo, la apariencia de autobiografismo, que es desmontado por un narrador heterodiegético; todo ello remarca la duda y la indecibilidad, pero partiendo de la autodeconstrucción del mensaje —tanto formal, como semánticamente— que, en principio, se aventura.

Es conocida la polémica entre E. Levinas y J. Derrida acerca de la ética como epistemología y, fundamentalmente, acerca de la cuestión de la alteridad. Hemos mencionado ya el principio básico de alteridad absoluta, en el primero de ellos; mientras que para el segundo la alteridad radical no puede ser nunca punto de inflexión en una relación ética auténtica³⁴. Para la ética postmoderna³⁵, no podremos interpretar nunca la alteridad (en el sentido de otras personas, otras culturas, tradiciones o períodos históricos)³⁶ desde nuestros diferentes criterios; de ahí que, pese a las discrepancias, no evitemos apelar a su conexión con el presupuesto deconstructivo de que “toda lectura es una mala lectura” o, lo que es lo mismo, todo conocimiento es un conocimiento parcial, y la suma de los distintos estadios no llega nunca a una epistemología incuestionable. El ejemplo de la autonegación ya mencionada en *Der Geisterseher* ilustra, en mayor o menor medida, ambas posiciones; al fin y al cabo, todavía hoy no se ha resuelto la polémi-

³³ Vid. Mariño, F. M.: «*Der Geisterseher*, de Schiller: un modelo de autodeconstrucción...», cit.

³⁴ Norris, Ch., «Deconstruction: modern or postmodern?», cit., 69.

³⁵ Bauman, Z., *Postmodern Ethics* (Oxford, Blackwell 1993).

³⁶ Norris, Ch., «Deconstruction: modern or postmodern?», cit., 72.

ca acerca de si la deconstrucción es parte integrante del pensamiento postmoderno, o, como defiende Ch. Norris, del 'proyecto inacabado' de la modernidad³⁷.

6. Conclusión

Más allá de un período superador de la cultura moderna, irremediablemente elitista³⁸, cabría definir la postmodernidad —tras lo expuesto hasta aquí—, en la línea de Ihab Hassan (el primero que la llevó hacia el mundo de las artes)³⁹, quien, dejando a un lado las referencias a una sociedad concreta, amplía este particularismo hacia la generalidad de una «*episteme* postmoderna o “formación discursiva” en el sentido de Michel Foucault»⁴⁰.

De este modo, puede verse sin demasiada dificultad en la novela que nos ocupa, un cuestionamiento similar al del “pensamiento fuerte” de la modernidad⁴¹ por parte de lo postmoderno: el de la *Aufklärung*, por medio del *pensiero debole* del *Sturm und Drang* o, incluso del Clasicismo de Weimar, que Schiller representa. Para ello, nuestro autor supo utilizar formas literarias asequibles al gran público, puesto que, como señala U. Eco,

Conviene recordar que sólo en determinado momento histórico la inaceptabilidad del mensaje por parte del receptor se convirtió en una garantía del valor de la obra... [...] La misma dicotomía entre orden y desorden, entre obra de consumo y obra de provocación, sin dejar de ser válida, debe volver a examinarse, quizá, desde otra perspectiva, porque creo que será posible encontrar elementos de ruptura e impugnación en obras que aparentemente se prestan a un consumo fácil, y darse cuenta, en cambio, de que ciertas obras, que parecen provocadoras y aun hacen saltar al público en los asientos, no entrañan impugnación alguna...⁴²

³⁷ Norris, Ch., «Deconstruction: modern or postmodern?», cit., 88.

³⁸ Cf. Anderson, P., *Los orígenes de la posmodernidad*, cit., 88.

³⁹ Cf. Anderson, P., *Los orígenes de la posmodernidad*, cit., 31.

⁴⁰ Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad...*, cit., 272. Se trataría de «sistemas de conceptualización y de valores por los que una época representa en sí misma sus propias producciones culturales» [...] «los “cortes epistemológicos” pueden ser descritos y registrados, pero no explicados, en tanto el hecho de producirse es extraño al sistema de autorrepresentación que caracteriza a toda *epistémē* individual» (L. Boni [ed.], *Enciclopedia de la Filosofía Garzanti* [Barcelona, Ediciones B 1992], s. v. Foucault).

⁴¹ Un pensamiento que es dominante, impositivo, universalista, atemporal, agresivamente autoconcentrado, intolerante con cualquier cosa que parezca contradecirlo, etc. (M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad...*, cit., 264).

⁴² Eco, U., «Apostillas a *El nombre de la rosa*», en *El nombre de la rosa* (Barcelona, Lumen 1990), 631-664.

Así pues, no habría contradicción entre la captación de lectores que Schiller pretendía para su revista *Thalia*, y la condición de desafío que *Der Geisterseher* supuso para la literatura alemana precedente. De la incompreensión de este hecho deriva, tal vez, la poca fortuna de la obra y su calificación marginal, que es ya tiempo de erradicar para ubicar la novela entre las más significativas —históricamente hablando y desde la perspectiva actual— del siglo XIII alemán.