

Al igual que en las secciones anteriores, la prosa de Handke rara vez cobra en éstas el aspecto de una argumentación (incluso al nivel de cada texto particular); tampoco son conceptos los términos básicos que sostienen su arquitectura, diferenciándose así aquélla –como se comenta en el prólogo– de la escritura “pautada, mecánica, predecible” del llamado crítico profesional (p. 15). Es un lector, *escritor* por añadidura, quien aquí nos interpela. Consideramos, no obstante, que una más desarrollada contextualización de cada “ensayo” por parte de los editores no hubiera perjudicado en gran medida este efecto de desenvoltura, y que el volumen ciertamente se hubiera beneficiado a través de la reposición de datos capaces de proveernos de una noción algo más precisa del marco de producción y de circulación de cada uno de los textos. De todas formas, y a modo de compensación, parece innegable que el favorecerse un abordaje relativamente “inmanentista” del material contribuye a reforzar la ilusión de una (auto)biografía eminentemente literaria, compuesta de aquellos momentos –aislados artificialmente– en que la vida *se pone en juego* en la lectura (y en la escritura). Es obvio, también, el grado en que esta disposición de los textos se adecua al contrato de lectura alentado por Handke; contrato que, a la inversa, nos incita a preguntarnos: ¿Cuánto de ficcionalidad no asumida (no) habría, después de todo, en el discurso crítico institucionalizado? ¿Haría falta reconocer, una vez más, el zócalo mítico sobre el que se sustenta la palabra crítica, siendo ella misma un agente mito-poético (tal vez incluso, como quería Genette, de manera específica en relación con los discursos de otras disciplinas)? En contraste con un optimismo epistemológico desmedido, pero también con el absurdistista que solo dice que no puede decir, la narrativización de la crítica en Handke permite a éste expresar sus dudas, improvisar un discurso crítico (o fingir que lo hace), y a la vez pronunciarse *positivamente* sobre cierto material textual. En cuanto al hipotético hilo que atravesaría el mismo, no se trataría, en primera instancia, sino de aquel mismo que el propio lector va enhebrando en su camino, cuyo capricho la forma “antología” tiende a alimentar. Tampoco es forzoso que exista semejante hilo; pero, como también ocurre con cada una de sus secciones, la composición del volumen no deja de invitarnos a rastrearlo. Y es que, más allá de la perspectiva de alcanzar una verdad, el gozoso juego de perseguirla constituye, en sí mismo, una certeza.

Alejandro GOLDZYCHER

JEAN PAUL: *El viaje del rector Florian Fälbel / Vida del risueño maestrillo Maria Wutz*. Traducción de Isabel Hernández. Madrid: Nórdica 2013. 139 pp.

El 21 de marzo de 2013, en el 250 aniversario del nacimiento de Jean Paul, la editorial Nórdica ha rendido su particular homenaje a uno de los más insignes creadores en lengua alemana, imprimiendo dos de sus primeros relatos con una encuadernación exquisita y en una edición conmemorativa de lujo: “El viaje del rector Florian Fälbel y sus alumnos de último curso al Fichtelgebirge” (“Des Rektors Florian Fälbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg”, [1790/91] ed. en 1796) y “Vida del risueño maestrillo Maria Wutz en Auenthal. Una especie de idilio” (“Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle”, [1790] ed. en 1793). Son dignos de alabanza el cuidado y el esmero que impregnan las páginas de este volumen de la colección “Otras latitudes”, ya que contribuyen a situar la obra de Johann Paul Friedrich Richter en el lugar que merece a nivel internacional y, sobre todo, entre el público hispano. Pero, si hay una pieza esencial para llevar a término esta empresa, esa es la lograda traducción de Isabel Hernández, más aún cuando, como es sabido, la obra de Jean Paul es posiblemente una de las más difíciles de trasla-

dar al español. Precisamente, la complejidad de su estilo y la abundancia de referencias intertextuales a un saber enciclopédico de varias épocas, plantean un desafío tal, para el lector y para el traductor, que apenas se han publicado hasta ahora unos pocos títulos y fragmentos en español, y no siempre con éxito. Afrontar el reto de transmitir con acierto sus atrevidas propuestas estético-poéticas exige valentía, una enorme maestría en el arte de la traducción y, a la vez, el dominio de muy diversos conocimientos. De todo ello da muestras la magistral labor realizada por la traductora que ha conseguido algo sumamente complicado en este caso: que las características de los diversos estilos y tonos (humorísticos, sentimental, fantástico-imaginativo, metafórico, lírico, etc.) se revelen con frescura en una lengua diferente, sin dejar de mantener en todo momento la fidelidad al original. La barrera que suscita para el lector actual se derriba también por diversas vías como: el empleo de un lenguaje en español que se asemeja al de la época sin resultar demasiado lejano, el cuidado en la reproducción de las peculiaridades sintácticas (tan importantes para el ritmo y los efectos estéticos), la inestimable ayuda que aportan las informaciones en notas a pie de página de la traductora, así como su excelente epílogo. Este último acerca al lector no iniciado a la figura y el recorrido artístico de Jean Paul y hace comprensibles las causas de su peculiar escritura, a la par que permite contextualizar los dos textos traducidos, tanto en relación con el resto de su producción, como con la coyuntura del cambio de siglo XVIII al XIX.

Jean Paul, visionario clarividente respecto a los cambios que se producían en su época y a las consecuencias de estos, eligió un camino que deriva de la Ilustración y supone una alternativa a esta a la vez. Representa un caso único y diferente al de sus coetáneos de la Ilustración tardía, del Clasicismo de Weimar o del Romanticismo. Y, sin embargo, con su poder para amalgamarlo todo, anticipando el *potpourri* moderno, absorbe al mismo tiempo todas esas otras fórmulas estéticas y algunas más que le emparentan con los maestros barrocos del ingenio y del humor.

Los dos relatos seleccionados, pese a pertenecer a su primera etapa de escritura, permiten vislumbrar ya esa capacidad de mezcla que aúna los extremos (ideal-fantasia/realidad, intangible/tangible, grande/pequeño, infinito/finito, sublime/banal, etc.) para nivelarlos con fórmulas rupturistas que se corresponden con las concepciones modernas sobre la ambivalencia del sujeto y la autonomía del arte, pero también con la crítica al sistema de poder o a la falta de ética. Este último aspecto y la profunda valoración de la vida humana lo mantienen atado al ideario ilustrado, pese a su defensa de lo “cómico romántico” y a la crítica mordaz a la estrechez de miras de su época en textos como *Fälbel*. No en vano los dos idilios seleccionados en esta publicación ahondan en un elemento central que hereda también de la Ilustración: el formativo-pedagógico. Los dos cuadros, a la manera que él mismo denominó como “niederländisch”, agudizan la mirada enfocando en el retrato de la vida íntima, burguesa, limitada y aparentemente idílica de dos maestros de escuela. La contraposición de ambas narraciones permite descubrir fórmulas distintas de la escritura de Jean Paul para abordar un mismo género, así como para cuestionar los procedimientos pedagógicos que se practican y el lugar en el que ha quedado el proyecto ilustrado en un mundo caracterizado por la limitación y la estrechez tanto individual como institucional. Un hecho más que debería contribuir a replantear la actualidad de los presupuestos jeanpaulianos. Preguntas que se enlazan también con reflexiones metaliterarias, y con la función de la literatura por tanto, en ambos textos.

“El viaje del rector Florian Fälbel” alterna entre la sátira ridiculizadora de la sociedad pequeño-burguesa, la denuncia contra el poder y la conmiseración con la situación de los subyugados (como la hija del rector) con un tono locuaz, un manejo de información desbordante y un juego de voces narrativas propio de obras posteriores. Mientras, en “Vida del risueño maestrillo Maria Wutz”, la sátira, la denuncia, la glorificación y la conmiseración se

articulan en torno al protagonista, rebajando, por tanto, el tono ácido en comparación con la narración en torno a Fälbel. Si bien esta no es la primera traducción al español de *Maria Wutz* (en el caso de *Fälbel* no se ha logrado constatar la existencia de otra anterior), la presente versión, al igual que la de *Fälbel* abren posibilidades hasta ahora muy escasas en español de aproximarse con rigor a Jean Paul y por ello ojalá representen tan solo un aperitivo que fomente el interés por otras obras suyas y pronto veamos publicadas también sus grandes novelas.

Miriam LLAMAS UBIETO

LESSING, Gotthold Ephraim: *Miss Sara Sampson*. Trad. de Santiago Sanjurjo. Madrid: Escolar y Mayo 2014. 156 pp.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) marcó para siempre el devenir del teatro alemán en 1755, año en que el público congregado en el Exerzierhaus de Frankfurt an der Oder asistió por primera vez a la aparición en el escenario de una joven llamada Miss Sara Sampson. La importancia que aquella inocente muchacha burguesa tuvo para la literatura posterior solo podría compararse con la conmoción que causó en su audiencia, una audiencia acostumbrada a un teatro que había ido evolucionando a marchas forzadas a lo largo de más de medio siglo pero que aún no había logrado empatizar con las inquietudes de la clase social imperante en aquel momento.

A principios del siglo XVIII el teatro alemán estaba dividido en dos tendencias opuestas: mientras que en los salones de la aristocracia se venía cultivando un teatro cortesano deudor de los esquemas temáticos y formales de la ópera italiana y el drama francés, agrupaciones ambulantes escenificaban obras populares dirigidas a la población inculta de las grandes ciudades. En ambos casos nos encontramos ante los vestigios de una época en extinción, el Barroco, cuyos postulados estéticos y morales no eran conciliables con los ideales de la Ilustración que ya habían comenzado a asentarse por el continente. Los intelectuales burgueses, a medio camino entre la corte y el vulgo pero ajenos a ambos mundos, repararon de pronto en que se hallaban inmersos en un vacío artístico y estético que no se correspondía con el sentimiento de autosuficiencia a nivel político, económico y filosófico de una clase social en claro auge. El nacimiento de un auténtico teatro burgués en lengua alemana se convirtió entonces en una necesidad.

El primer y más destacado intento de armonizar la literatura alemana con el ideario ilustrado y la filosofía burguesa lo realizó Johann Christoph Gottsched (1700-1766), que vio en el teatro una tribuna inmejorable sobre la que educar a sus conciudadanos en los preceptos de la razón. Para ello se inspiró en el clasicismo francés con el fin de crear un teatro moralizante de reminiscencias neoestoicas pero profundamente utilitarista: la tragedia se convierte entonces en un instrumento con la utilidad básica de preparar al público para futuras penalidades a través de la contemplación de las desgracias que acontecen a sus personajes. El protagonista de la tragedia es siempre un héroe, un ser elevado que despierta en el espectador admiración por sus cualidades, compasión por sus penurias y horror ante su destino y que, en consecuencia, sirve de modelo de actuación en unos casos y de advertencia en otros. Sin embargo, como ya ocurriera con el teatro anterior a la ambiciosa reforma de Gottsched, ninguno de estos héroes pertenecía a la misma clase social o condición que su público. Se había dado un imprescindible primer paso hacia la constitución de un teatro alemán que fuese digno de su época, pero fuera del género de la comedia aún no había cabida en el escenario para mostrar problemas y dificultades de