



Mecanismos de distanciamiento en *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* y *Das kunstseidene Mädchen*

Mireia Vives Martínez¹

Recibido: 30 de noviembre de 2018 / Aceptado: 25 de febrero de 2019

Resumen. El presente artículo propone un análisis conjunto de las novelas *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* y *Das kunstseidene Mädchen* a partir de la posición distanciada que se observa en sus protagonistas. Pese a las diferencias en la realidad que las envuelve, tanto Coraje como Doris deben hacer frente a un contexto adverso. Bien sea durante la Guerra de los Treinta Años, o durante los últimos años de la República de Weimar, el entorno es en ambos casos un obstáculo en los intentos de las protagonistas por mejorar su posición social. Ante tal coyuntura, ambas van a llevar a cabo un distanciamiento respecto a la realidad circundante a través de sus acciones y su lenguaje, ocultándose tras un sinfín de roles, un hecho que, por otra parte, suscita una reflexión acerca de la naturaleza performativa de la identidad humana.

Palabras clave: Distanciamiento de la realidad; lenguaje; identidad performativa; *Grimmelshausen*; *Irmgard Keun*.

[en] Mechanisms of Detachment in *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* and *Das kunstseidene Mädchen*

Abstract. This article proposes a shared analysis of the novels *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* and *Das kunstseidene Mädchen* based on the protagonists' distanced position or detachment. Despite the differences in the context, Coraje and Doris must face a hostile reality. Be it during the Thirty Years' War or during the last years of the Weimar Republic, in both cases the context becomes a bar to the protagonists' attempts to climb up the social ladder. Under these circumstances, both characters are going to distance themselves from the surrounding events through their actions and language, hiding behind countless roles. This fact, at the same time, prompts reflections about the performative nature of human identity.

Keywords: Distancing from reality; Language; Performative identity; *Grimmelshausen*; *Irmgard Keun*.

Sumario. 1. Introducción. 2. La presencia y función del contexto en las obras. 3. El distanciamiento de la realidad a través de las acciones. 4. El distanciamiento de la realidad a través del lenguaje. 5. Coraje y Doris como sujetos performativos. 6. Resumen y conclusiones.

Cómo citar: Vives Martínez, M., «Mecanismos de distanciamiento en *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* y *Das kunstseidene Mädchen*», *Revista de Filología Alemana* 27 (2019), 45-62.

¹ Universitat de València (España)
E-mail: mivimar2@alumni.uv.es

1. Introducción

Plantear una comparación entre obras tan dispares como *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* (1670), segunda novela del “Simplicianischer Zyklus” de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, y la novela de Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen* (1932), conlleva toda una serie de dificultades. No solo nos enfrentamos a textos que ofrecen cosmovisiones absolutamente diferentes, sino que además estos responden a motivaciones distintas de sus autores y divergen temáticamente. Por un lado, la novela barroca se centra en las peripecias de Coraje, una joven bohemia cuya vida se ve truncada por la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) tras la ocupación y conquista de su ciudad natal, Bragoditz, por tropas imperiales. Inmersa en esta nueva realidad, la joven pícara adopta un carácter itinerante y no cesa en sus intentos por escapar a la vorágine de la guerra, algo que ella misma relata desde una perspectiva adulta y sin perder el tono humorístico propio de la novela picaresca. La obra de Keun, en cambio, gira en torno a las vivencias de Doris, una joven de 18 años que, huyendo de la vida provinciana, llega a Berlín en busca de nuevas oportunidades. En tono filmico y de carácter soñador, la narradora plasma en su diario sus impresiones al deambular por la capital, retratando la escena nocturna de la metrópolis en los últimos años de la República de Weimar así como sus intentos por alcanzar la fama y el bienestar económico que tanto anhela.

La distancia que separa estas dos obras, tanto en un sentido temporal –casi trescientos años– como en la manera de concebir y plasmar la realidad, conlleva una serie de consideraciones previas a la lectura de las obras que no se pueden eludir. En este sentido, la novela de Grimmelshausen participa de las convenciones literarias de su época, por lo que muchos de los elementos presentes en la estructura del texto, como la perspectiva aparentemente autobiográfica o la concepción determinista del mundo, responden a rasgos de la novela picaresca que se pueden encontrar en otras obras de esta misma índole². De igual manera, la evolución de la protagonista es característica de dicho género, en el sentido de que “a) llega al mundo de la picaresca por necesidad y no por inclinación, b) sufre segregación social que determina su trayectoria vital, c) subsiste al margen de la ley y la moral por medio del ingenio, d) procura el ascenso social que [la] integre en la sociedad” (Garrido Ardila 2009: 52). Asimismo, aunque bajo una apariencia distinta, la esencia de estos rasgos perdura en la obra de Keun, un hecho que resulta especialmente llamativo si atendemos a las semejanzas en el contexto que enmarca las novelas, pues, mientras que Coraje transita por un mundo dominado por la guerra, la cual no solo limita todo intento de ascenso social (Arnold 1980: 96) sino que además acentúa los sentimientos de transitoriedad y futilidad en el individuo de la época (Stoll 1976: 8)³, el condicionamiento en la realidad de Doris no es menor. Esta última, por su parte, presencia el ocaso de una era: la protagonista de Keun vive en una década marcada por el desempleo, el extremismo político, una profunda crisis económica y un fascismo incipiente que caracterizará las décadas posteriores de la

² Autores como Parker (1975: 21) o Garrido Ardila (2009: 48-49) han coincidido en señalar la ineluctabilidad presente en la vida del pícaro. Si bien esta vendría impuesta por la herencia o ascendencia social, en el caso de Coraje se deriva del contexto de guerra.

³ Meumann y Niefanger formulan como tesis para su volumen sobre la representación de la violencia en el siglo XVII la idea de que “[j]ede Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts enthält notwendigerweise Momente einer Geschichte der Gewalt” (Meumann y Niefanger 1997: 12), constatando así su omnipresencia y su papel central en la experiencia vital del ser humano de este siglo.

historia europea. La fascinación que despierta el auge de la cultura consumista coexiste con un sentimiento de miedo latente ante el caos y la alienación característicos del período (Ankum 1994: 371). Así pues, aun cuando existen diferencias notables entre estos textos, ambos convergen en un aspecto crucial: las dos novelas sitúan en el centro de la trama a mujeres inmersas en un entorno adverso regido por unas leyes eminentemente patriarcales que las relegan a un papel secundario dentro de su sociedad.

Por otra parte, cabe señalar que en nuestro análisis partimos de la premisa de que Coraje, pese a mostrar rasgos estereotipados, propios de una literatura basada todavía en arquetipos, presenta ya signos que la superan, permitiendo relacionar al personaje con la conciencia y la autonomía propias de un sujeto moderno. Hay que tener en cuenta que ya con la publicación de su *Discours de la méthode* (1637), René Descartes daría las primeras pinceladas hacia la subjetividad, algo que queda reflejado en la literatura del momento, donde, de acuerdo con Dülmen (1984: 297), comienza una tendencia hacia “el afianzamiento del individuo dentro de la lucha existencial en la autoafirmación individual”. Inmersa en este contexto de cambios, los aspectos rupturistas presentes en el texto hacen de Coraje algo más que un ejemplo moralizante. La novela se desvía de la estructura clásica de la autobiografía como confesión al permitirle a su protagonista jugar de manera consciente con las convenciones, lo que denota una cierta conciencia o deliberación por parte de la pícara al actuar. Si bien los elementos paratextuales servirían para enmarcar el texto dentro de la función didáctica característica de escritos previos, la complejidad paródica de la obra impide dilucidar una interpretación unívoca del texto, sustentando la ambivalencia y la autonomía en la protagonista que algunos autores han destacado (Arnold 1980; Battafarano 1997; Battafarano 2002; Streller 2002, Battafarano y Eilert 2003).

Así pues, salvando las distancias innegables entre la Guerra de los Treinta Años y la República de Weimar, a ambas novelas subyace un contexto que, además de hostil, es determinante y mengua la capacidad de acción de ambos personajes. Dicho entorno nos permite establecer un nexo común entre las obras, ya que explica las similitudes en la actitud de sus protagonistas. En sus relatos, tanto Coraje como Doris asumen una cierta distancia respecto a la realidad circundante, en un intento por romper con el círculo vicioso del que son prisioneras y poder sobrevivir. Atendiendo a las convenciones que rigen la obra de Grimmelshausen, su protagonista recurre a estrategias pertenecientes al género de la picaresca para alejarse del entorno, entre ellas, busca el ascenso social valiéndose de su voluntad o albedrío, recurre a la delincuencia como medio para lograr dicha mejora y emplea el engaño en sus actividades (Garrido Ardila 2009: 49). Por su parte, la protagonista de Keun parece recurrir, dentro de su contexto, a estrategias similares con el mismo fin. Esta distancia que las protagonistas mantienen con su realidad las lleva a narrar su vida en primera persona, pero, paradójicamente, a no manifestar sus sentimientos, algo que ha sido observado por algunos autores como Battafarano (2002: 199), quien acertadamente señala cómo Coraje reacciona carente de sentimientos ante sus fracasos y, en su lugar, busca soluciones prácticas. De manera similar, McBride (2011: 220) considera que la narración de Doris no es sino el relato no-sentimental (“*unsentimental account*”) de una educación sentimental, algo que ella misma afirma en el texto: “[...] alle Gefühle konnte ich mir eigentlich nicht leisten.” (Keun 1991: 134) En el presente artículo nos proponemos profundizar en este aspecto de las obras, analizando las causas de este alejamiento de la realidad y ausencia de sentimientos, de qué manera se materializan en las obras y, finalmente, qué desvela dicho retraimiento acerca de la identidad humana.

2. La presencia y función del contexto en las obras

Resulta llamativa la estrecha relación que las dos novelas guardan con su contexto. En ambos casos, la acción de las protagonistas se enmarca en circunstancias y espacios reales contemporáneos a sus autores. Si bien los *Simplicianische Schriften* han sido utilizados como fuente histórica para documentar la Guerra de los Treinta Años (García Wistädt 2011: 44), *Das kunstseidene Mädchen* resulta igualmente reveladora a la hora de conocer los entresijos de la República de Weimar⁴.

Grimmelshausen no solo se sirve de sucesos históricos como telón de fondo para su obra, sino que esta está a su vez influida por el pensamiento de la época. Meumann y Niefanger afirman que durante la primera mitad del siglo XVII imperan en Europa “ein gewisses Krisenbewusstsein und Endzeiterwartungen” (Meumann y Niefanger 1997: 8). Estos sentimientos estarían motivados por la ominosa ubicuidad de la guerra, ya que, pese a los intentos de protegerse, lo cierto es que las torturas, saqueos y violaciones regían el día a día de la población civil (Stoll 1976: 6). La guerra ofrece perspectivas desoladoras, acentuando la percepción de la vida terrenal como algo transitorio –lo que quedaría igualmente constatado en tópicos literarios de la época como “vanitas”, “memento mori” o “tempus fugit”–. Asimismo, pese a su carácter aniquilador, la contienda despierta por otro lado un anhelo por vivir y disfrutar de los placeres temporales (Stoll 1976: 8), por no mencionar las oportunidades económicas que se originan de la misma (Arnold 1980: 93). Inmersa en este contexto, Coraje bebe de esta estética de contradicciones inherentes al conflicto: si bien sus intentos de mejora se ven mermados por el enfrentamiento, este constituye al mismo tiempo una fuente de ingresos y, por ende, la posibilidad de ascenso social.

En *Das kunstseidene Mädchen*, Keun se sirve de procesos históricos, entrelazando el destino individual de su protagonista con la historia colectiva del país. Así, sabemos que la llegada de Doris a Berlín se produce el 27 de septiembre de 1931 por la referencia a la visita de Laval y Briand a la capital (Keun 1991: 46). La autora ofrece una visión panorámica de las condiciones socioeconómicas en el Berlín de los últimos años de la República de Weimar. Frente a la visión popular que existe hoy en día de esta época como un período de grandes avances sociales y experimentación en el ámbito cultural, lo cierto es que bajo la apariencia de cambio permanecieron vigentes las estructuras imperiales por las que los Junker, miembros de la antigua nobleza terrateniente prusiana, lograron mantener una influencia desmesurada en el sistema político y económico (Storer 2014: 143). Se trata, pues, de una época de grandes contrastes, donde el esplendor y la miseria⁵ con-

⁴ Son muchos los autores que han recalcado el carácter literario de la obra de Grimmelshausen así como la naturaleza alegórica de su protagonista (Feldges 1969; Meid 1974; Hillenbrand 1998; Uhrig 2001). Asimismo cabe señalar el interés del autor por hacer una representación verosímil y fiel de la contienda, aportando información cronológica y haciendo referencia a prácticas habituales durante la Guerra de los Treinta Años, como los saqueos o la venta ambulante (Schulte 1998: 80). Más allá de presentar una alegoría de la realidad, la obra muestra, a través de las experiencias de su protagonista, las condiciones sociales y materiales en las que se encontraba la mujer en el contexto bélico (Arnold 1980). De igual manera, cabe pensar que las experiencias soldadescas del autor influyen en la manera que tiene de retratar la guerra (Stoll 1976: 39), aun cuando no se trate de una representación realista. Por todo ello, en la obra, los topos y la alegoría se combinan con una representación más cercana a la realidad del autor (Märzenhaus 1997: 81; Schulte 1998: 93).

⁵ Los términos en alemán “Glanz” y “Elend” son parte de los tópicos utilizados tanto en los años 20 como hoy en día para describir la República de Weimar (Lickhardt 2009: 13). Esta dicotomía, inherente al período que siguió a la Gran Guerra en Alemania, no solo se manifiesta en la literatura, sino que también destaca de manera prominente en la pintura, con artistas como Otto Dix, Max Beckmann o Georg Grosz como exponentes de esta realidad ambivalente.

forman a partes iguales la base de la sociedad. Pese a que a lo largo de los algo más de catorce años de democracia se consiguió reducir la tasa de desempleo que sobrevino tras la Primera Guerra Mundial, a consecuencia de la Crisis del 29 el número de parados en Alemania ascendería de nuevo a alrededor de tres millones (Erdmann 1980: 237), lo que generó un ambiente de miseria y crispación. Por todo ello, situar la trama de la novela en Berlín no es una decisión baladí. La ciudad se convierte en este período en un poso de esperanzas para muchos jóvenes, que se mudan a las grandes ciudades en busca de un empleo. Pero esta es a su vez reflejo de las desigualdades consustanciales al período de entreguerras, pues la pobreza, la depravación, el miedo y la alienación eran algunos de los problemas que acechaban a las clases menos acomodadas en las grandes ciudades alemanas (Storer 2014: 160). Esta cara más amarga de la realidad adquiere un carácter central en la novela de Keun. La protagonista y narradora destapa la crueldad e impersonalidad que imperan en la metrópolis al final del período de la República:

Und schicke Männer wie Mädchenhändler, ohne daß sie gerade mit Mädchen handeln, was es ja nicht mehr gibt – aber sie sehen danach aus, weil sie es tun würden, wenn was bei rauskäme. Sehr viel glänzende schwarze Haare und Nachtaugen so tief im Kopf. Aufregend. Auf dem Kurfürstendamm sind viele Frauen. Die gehen nur. Sie haben gleiche Gesichter und viel Maulwurfspelze – also nicht ganz erste Klasse – (Keun 1991: 43).

Más allá del valor histórico que los textos puedan tener, el contexto en el que se enmarca la acción de las protagonistas adquiere un carácter central en ambos casos. En este sentido, destacan ciertos aspectos comunes al entorno de ambas figuras: tanto la guerra como el hambre, la necesidad y la violencia contra las mujeres están presentes en las dos épocas y quedarían reflejadas en las obras, incidiendo en el desarrollo de las protagonistas y provocando su ulterior alejamiento de la realidad.

Pese al carácter central de la guerra en la obra de Grimmelshausen, en la narración de su protagonista impera un tono neutral al describir las batallas de las que es testigo⁶:

Als Budweis und Bragoditz über, gingen beide Armeen vor Pilsen, welches sich zwar tapfer wehrete, aber hernach auch mit jämmerlichem Würgen und Aufhängen seine Straf empfang; von dannen rückten sie auf Rakonitz, allwo es die ersten Stöß im Feld setzte, die ich sah; und damals wünschte ich ein Mann zu sein, um dem Krieg meine Tage nachzuhängen; denn es ging so lustig her, daß mir das Herz im Leib lachte (Grimmelshausen 1958: 14).

Esta aparente indiferencia conviene con el carácter antiheroico del pícaro y su falta de conciencia moral, pero a su vez oculta una imagen mucho más crítica y cruenta de la guerra, únicamente visible en contadas ocasiones a lo largo de la novela: “Ich will mich aber drum nicht aufhalten mit Erzählung, wie die Männer in der

⁶ Han sido varios los autores que han recalcado el tono distante y frío de la protagonista de Grimmelshausen a la hora de retratar la experiencia de la guerra. De acuerdo con Feldges: “Die nach Aussage der Courage lustigen Schlachten des Dreißigjährigen Krieges waren außerordentlich verlustreich. In einigen wurde mehr als ein Drittel aller Beteiligten getötet oder verwundet [...] Vor solchen Tatsachen muß man das Verhalten dieser Frau sehen, um seine Ungeheuerlichkeit zu begreifen” (Feldges 1969: 59). También Uhrig (2001: 83) observa en la narración de la protagonista un cierto placer al relatar las atrocidades que ha cometido en el pasado.

eingenommenen Stadt von den Überwindern gemetzelt, die Weibsbilder genotzüchtigt, und die Stadt selbst geplündert worden” (Grimmelshausen 1958: 12). Pese a querer restarle importancia, por medio de enumeraciones de esta clase, la protagonista de Grimmelshausen logra retratar de manera fehaciente la devastación y el carácter corruptor de la contienda (Battafarano 1997: 64). La guerra se esboza en la novela como una fuerza irrefrenable, capaz de invertir el orden del mundo: “So verkehrt nun gehets in der Welt her, andere nehmen Weiber, mit ihnen ehelich zu leben, dieser aber ehelichte mich, weil er wußte, daß er sollte sterben!” (Grimmelshausen 1958: 20).

En menor medida pero igualmente presente, encontramos referencias a la Primera Guerra Mundial en la novela de Keun. En tono satírico, la protagonista observa las penurias de muchos, comentando su incapacidad para rehacer sus vidas tras la guerra. Al comienzo de la novela, Doris conoce a un soldado retirado que, tras haber luchado en la Primera Guerra Mundial, “in einer Wirtschaft zum siebzehntenmal sein Eisernes Kreuz I. versetzt hat, um weiterzutrinken, und auf die Weise machte sich eine lebensgefährliche Patrouille noch einigermaßen schwach bezahlt” (Keun 1991: 36). La protagonista dirige una crítica al desamparo social y económico que siguió a la Gran Guerra⁷, algo que también se evidencia en su vecino, Herr Brenner: “[...] und der kriegt gar nichts und nicht Unterstützung, denn er ist ein Elsässer und hat aber als Deutscher gekämpft” (Keun 1991: 61). La miseria asume un carácter cotidiano en el entorno de las protagonistas, lo que las lleva en más de una ocasión a plantearse la prostitución como una vía de escape a la precariedad (Grimmelshausen 1958: 57; Keun 1991: 92).

Estrechamente ligada a la hostilidad general del entorno se encuentra la violencia hacia las mujeres, la cual está presente en ambas obras. Coraje es a menudo víctima tanto de violencia física como de violencia sexual (Grimmelshausen 1958: 33, 50, 61, 92)⁸. Por este motivo, la protagonista de Grimmelshausen no se limita al papel de una pícara carente de arrepentimiento, sino que con su testimonio se convierte en aparato de denuncia y crítica a la situación de la mujer durante la guerra (Streller 2002: 74):

Darum, o ihr lieben Mädchen! die ihr noch euer Ehr und Jungfrauschaft unversehrt erhalten habt, seid gewarnet und lasset euch solche so liederlich nicht hinrauben, denn mit derselbigen gehet zugleich eure Freiheit in Duckas, und ihr geratet in ein solche Marter und Sklaverei, die schwerer zu erdulden ist als der Tod selbst. [...] Der Verlust meines Kränzleins tat mir zwar nicht wehe [...]; aber dieses ging mir zu Herzen, daß ich mich noch deswegen foppen lassen und noch gute Wort dazu geben mußte, wollte ich nicht in Sorgen leben, daß mein Rittmeister aus der Schul schwatzen und mich aller Welt zu Spott und Schand darstellen möchte (Grimmelshausen 1958: 19).

⁷ Con esto, Keun hace referencia a uno de los principales problemas a los que tuvo que hacer frente la República de Weimar: la falta de puestos de trabajo tras el armisticio y, consecuentemente, el alto número de parados (Erdmann 1980: 56).

⁸ Cabe señalar la estrecha relación semántica en que se encuentran los términos *potestas* y *violentia* dentro del contexto de la Guerra de los Treinta Años (Meumann y Niefänger 1997: 13). La violencia constituye un medio para acceder al poder, una realidad que quedaría reflejada en las relaciones personales (Battafarano 1997: 62), donde, al igual que en el campo de batalla, la dominación sobre el otro es clave para ganar el control en la relación.

En la novela de Keun, la violencia, si bien no directamente ejercida contra la protagonista, está presente en su entorno: “Ist doch der Rannowsky aus unserm Haus, der ein Wort ist, das ich mich schäme, aufs Papier zu geben, verhaftet, weil er eine von sich halb tot gehauen hat und sie ihn angezeigt” (Keun 1991: 77). Este hilo de la narración continúa más adelante en la novela. Hulla, a quien Rannowsky habría golpeado, termina suicidándose por miedo a la reacción de este último tras regresar de la cárcel y descubrir que su carpa dorada ha muerto:

Tot. Aber sie war freundlich. Die Hulla ist tot. Der Rannowsky. Der kam morgens raus. Der hauptsächliche Goldfisch hieß Lolo. Der Lolo ist gestorben, weil der Rannowsky der Hulla eine Narbe gemacht hat am Mund, die nie mehr weggeht – das sagte der Arzt. Ist sie zu den Goldfischen und hat Lolo genommen und auf die Erde gelegt. [...] ‘Ich habe ihn gefüttert’, sagt die Hulla, ‘und heute nacht hat mich einer gefragt, was hast du im Gesicht, bist du krank? Ich habe ihn gefüttert. Fragt er mich, bist du krank? Ich wollte drei Mark, ich muß neue Strümpfe–’ [...] ‘Wir hatten es ausgemacht: drei Mark – und dann, 2,50 – und wollt nur drei Mark –’” (Keun 1991: 83-84).

A la hostilidad que gobierna el mundo de las protagonistas se le debe añadir su carácter determinante. La guerra no es solo un aspecto capital en la obra de Grimmelshausen, sino que además se presenta como una fuerza a la que Coraje no puede hacer frente, siendo su principal condicionante (Arnold 1980: 88) y el elemento que la malea: “Ich wäre gerne in eine andere Haut geschlüpft, aber beides die Gewohnheit und meine täglichen Gesellschaften wollten mir keine Besserung zulassen, wie denn die allermeisten Leute im Krieg viel eher ärger als frömmer zu werden pflegen” (Grimmelshausen 1958: 38). Por ello, todos sus intentos de escapar al conflicto son en vano, lo que parece exponer a la protagonista a una suerte de desencanto como el que encontramos frecuentemente en la literatura barroca: “Damals sah ich, daß weder die großen und gewaltigen Städte noch ihre Wäll, Türm, Mauern und Gräben mich und das Meinige vor der Kriegsmacht derjenigen, die nur im freien Feld, in Hütten und Zelten logieren und von einem Ort zum andern schweifen, beschützen könnten” (Grimmelshausen 1958: 101)⁹.

También Doris se enfrenta a una realidad condicionante. A lo largo de la novela, su objetivo es convertirse en una estrella:

Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin, und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist, und nicht runter lachen auf mich wie heute [...]. Ich werde ein Glanz [...] nie mehr brauch ich mich in acht nehmen und nicht mehr meine Worte ausrechnen und meine Vorhabungen ausrechnen (Keun 1991: 29).

Sin embargo, sus aspiraciones de ascenso social se ven mermadas por su clase, algo que incluso ella misma es capaz de percibir desde el comienzo de la obra: “Ob

⁹ En este sentido, Battafarano (1997: 60) sostiene que Grimmelshausen no culpa a su protagonista de sus errores ni de la involución que va a experimentar a lo largo de la obra, sino que más bien muestra el proceso de maduración de una joven en el contexto de la guerra.

man wohl ein Glanz werden kann, wenn man es nicht von Geburt ist?” (Keun 1991: 31). La protagonista de Keun transita por un mundo totalmente dividido según la clase social y el sexo¹⁰, remarcando el peso de la herencia social de manera similar a como le ocurriría al pícaro. Al final de la novela, Doris no solo fracasa en su propósito, sino que se encuentra “obdachlos und der Prostitution nahe” (Marchlewitz 1999: 95), poniendo en evidencia el carácter falaz de la Nueva Mujer, un tipo inalcanzable para la mujer proletaria (Storer 2014: 153-154), así como el fracaso de la joven de lograr una vida más allá del orden patriarcal que rige su mundo (Doerr 2008: 114). Al concluir la novela de esta manera, Keun expone a su protagonista a la crudeza de la realidad, lo que la acerca a la perspectiva de desengaño típica de la novela picaresca.

3. El distanciamiento de la realidad a través de las acciones

Los aspectos anteriormente mencionados hacen conspicua la hostilidad y el determinismo del mundo de las protagonistas, y explican a su vez la distancia que estas van a asumir respecto a su entorno. No obstante, el principio de las obras coincide todavía con un período inicial de inocencia en el que ambas figuras, bajo los efectos de su primer amor, reflejan abiertamente sus sentimientos. Al comienzo de sus andanzas con el ejército, Coraje, disfrazada de mozo y bajo el nombre de Janko, se enamora de su primer capitán: “[...] da bekam ich [...] eine Wunden in mein Herz, welche mir meines Rittmeisters Liebwürdigkeit hineindrückte; denn ich betrachtete nur diejenigen Qualitäten, die ich oben von ihm erzählet, und achtete gar nicht, daß er weder lesen noch schreiben konnte” (Grimmelshausen 1958: 14-15). En la novela de Keun, Doris parece estar completamente enamorada de Hubert: “[...] schade, daß Hubert mich nicht sehen kann, der doch schließlich und endlich der einzige ist, den ich wirklich geliebt habe” (Keun 1991: 5). Sin embargo, las expectativas de ambas se ven torcidas por la realidad. El capitán de Coraje no tiene interés alguno en casarse con ella, sino que, como bien afirma la protagonista: “er hatte allzeit eine Ausrede, vermittels derer er die Sach [die Ehe] auf die lange Bank schieben konnte” (Grimmelshausen 1958: 18)¹¹. Tampoco los sentimientos de Doris son correspondidos por Hubert:

Und ging dann mit ihm. [...] Und er fragte nach meiner Gage und wollte Hilfe. Ich habe doch nichts. [...] Und ich machte einen Versuch und sagte: ‘Hubert, du hast nichts, ich habe nichts, das ist genug – wir wollen zusammen aus nichts etwas machen.’ Da kroch eine Enttäuschung über ihn und machte, daß er mir widerlich zum Brechen war (Keun 1991: 41).

Esta primera decepción de las protagonistas con los hombres supone un punto de inflexión tras el cual ambas deciden supeditar sus sentimientos al capital económico.

¹⁰ En la novela, el diario de la protagonista se convierte en un medio para constatar esta división. De acuerdo con Shafi: “[Doris] reflektiert im Schreibprozeß sowohl über die zahlreichen Benachteiligungen, die sie aufgrund ihrer sozialen Herkunft und sekundären Stellung als Frau erfährt, und versucht zugleich auch Kraft zum Widerstand gegen diese Unterdrückungsmechanismen zu gewinnen” (Shafi 1988: 322).

¹¹ Este es un aprendizaje que la protagonista de Grimmelshausen va a llevar a cabo forzosamente, ya que, como apunta Battafarano: “Courasche muß mehrfach erfahren, daß wohl situierte Männer eine schöne aber schutzlose Frau zwar zu lieben vorgeben sie aber nicht zu heiraten gedenken” (Battafarano 2002: 195).

A partir de entonces, Coraje y Doris asumen un carácter nómada, a la búsqueda de un hombre que les pueda proporcionar un mejor estatus social. Si bien este constante tránsito está en parte motivado por el deseo de sentirse seguras¹², la concepción utilitaria de las relaciones amorosas evidencia el distanciamiento emocional de ambas mujeres.

A lo largo de la novela de Grimmelshausen, Coraje se casa en un total de hasta siete ocasiones y desempeña un sinfín de oficios, dejando claro que aquello que verdaderamente la mueve es el beneficio económico: “[...] was arm war oder wenigst nicht gar reich und hoch, das mochte entweder draußen bleiben oder sich mit meiner Wirtin Töchtern behelfen” (Grimmelshausen 1958: 25). La acumulación de capital toma precedencia sobre otros aspectos de su vida, como la fama o la honra:

Nur die Ehr oder Schand lag mir noch im Weg, daß ich nämlich aus einer Hauptmännin ein Marketenderin werden sollte; als ich mich aber erinnerte, daß ich damals keine mehr war, auch wohl vielleicht keine mehr werden würde, siehe, da war der Würfel schon geworfen! und ich fing bereits an in meinem Sinn, Wein und Bier um doppelt Geld auszuzapfen, und ärger zu schinden und zu schachern, als ein Jud von fünfzig oder sechzig Jahren tun mag (Grimmelshausen 1958: 64).

La protagonista de Grimmelshausen no duda en utilizar todo cuanto está a su alcance para seducir a los hombres: “Es besuchte mich ein junger Reuter [...]; gegen diesen richtet ich alle meine Netz und unterließ kein Jägerstücklein, bis ich ihn in meine Strick brachte, und so verliebt machte, daß er mir Salat aus der Faust essen mögen ohne einigen Ekel” (Grimmelshausen 1958: 58). En este contexto, es notorio el tratamiento que Coraje hace de la belleza, que, junto con sus posesiones, conforma el capital social de la protagonista a la hora de casarse (Arnold 1980: 98). Por este motivo, la joven pícara se esfuerza en aprender “wie ich meine weiße Haut noch weißer, und meine goldfarben Haar noch glänzender machen sollte” (Grimmelshausen 1958: 23). El cuidado de su aspecto físico va acompañado de ciertas modulaciones en su carácter. La pícara es capaz de llorar de manera desconsolada (Grimmelshausen 1958: 17), o de presentarse como una muchacha decorosa y casta según el contexto y la necesidad (Grimmelshausen 1958: 24, 25, 54, 83). Por todo ello, algunos autores como Battafarano y Eilert (2003: 59) han calificado su comportamiento de pragmático, ya que Coraje se adapta y pone en práctica diferentes tácticas y recursos para beneficiarse en cada situación.

También la protagonista de Keun concibe su mundo bajo parámetros económicos: “Ich muß glatt einen finden für meine Kleider und für fünfzig Mark monatlich für zu Haus, damit Ruhe ist.” (Keun 1991: 29) En cierta medida, y de manera similar a *Courasche*, Keun parece recurrir a la estructura episódica típica de la novela picaresca al someter a su protagonista a un cambio constante en sus relaciones personales. A la hora de escoger a los hombres, Doris se rige por su cartera: “Ich hab gesagt: ‘Bis übermorgen.’ Aber ich denke natürlich gar nicht dran. So knobbelige Finger und immer nur Wein bestellt, der oben auf der Karte steht, und Zigaretten zu fünf” (Keun 1991: 5). Al mismo tiempo, no obstante, la protagonista es consciente de que su éxito con los hombres y su entrada en el mundo de la fama depende de su atractivo y su

¹² Arnold (1980: 88) afirma que el matrimonio era para las mujeres durante la Guerra de los Treinta Años un medio para protegerse, algo de lo que la protagonista de Grimmelshausen es consciente.

disposición a mantener relaciones sexuales con estos (Shafi 1988: 317). Su cuerpo no es sino un medio más para lograr sus objetivos, algo que numerosos autores han señalado (Horsley 1990: 305; Ankum 1994: 377; McBride 2011: 220). Por este motivo, su belleza tiene un carácter enteramente funcional: “Und ich bin ja sooo schön. Und muß fast weinen, denn jetzt weiß ich mit meiner Schönheit nicht wohin – für wen bin ich schön? Für wen?” (Keun 1991: 79). Al igual que Coraje, también ella modula y adapta su carácter a cada situación con fines totalmente prácticos. Esto se pone de manifiesto ya al comienzo de la novela, cuando Doris, interesada en conseguir un reloj de pulsera de Arthur Grönland, no duda en comportarse ante este como una muchacha “hohe[r] Moral” (Keun 1991: 8). Según la situación, a lo largo de la novela la protagonista llega a presentarse como una artista (Keun 1991: 50), como la hija de un general (Keun 1991: 55), o como la hija de un agente del gobierno (Keun 1991: 86), poniendo en evidencia el pragmatismo de su conducta.

Por tanto, en ambos textos se observa cómo las fronteras entre el amor y los intereses económicos se difuminan. En su interacción con los hombres, Coraje y Doris recurren al artificio y al engaño propios del pícaro. Sus actos no están motivados por sentimientos genuinos, sino que únicamente persiguen fines prácticos. En definitiva, aquello que buscan es el ascenso social y la mejora de su situación aun cuando esto implique utilizar medios deshonestos. De acuerdo con Ankum (1994: 381), la protagonista de Keun está dispuesta a que la mantengan diferentes hombres una vez adquiere consciencia de que este es el único medio para lograr el ascenso social. De manera similar, los matrimonios de Coraje se presentan abiertamente como una transacción económica, como se puede ver en su tercer matrimonio y sus “Heiratspunkte” (Grimmelshausen 1958: 45) o en el contrato que firma con Springinsfeld como premisa para su matrimonio (Grimmelshausen 1958: 67). Por todo ello, es posible afirmar que a la hora de actuar las protagonistas interpretan una serie de roles y explotan su belleza con el fin de beneficiarse de la situación, pero a un nivel más básico, también con el objetivo de sobreponerse a la tragedia y las dificultades del día a día, así como forjarse un destino distinto al que les ha sido impuesto.

4. El distanciamiento de la realidad a través del lenguaje

Como ya hemos apuntado al comienzo de este artículo, tanto Coraje como Doris son protagonistas y narradoras de sus historias. Aun cuando en el caso de Coraje nos encontramos con lo que se podría denominar una falsa subjetividad –acorde a las convenciones de la picaresca–, el carácter pseudoautoral de ambas figuras las dota de un cierto control sobre el texto, permitiéndoles realizar una crítica a su realidad y, a su vez, distanciarse de la crueldad del entorno y sobreponerse al caos y la barbarie¹³. No obstante, conviene observar ambos textos más de cerca para discernir qué recursos y estrategias formales emplean ambas figuras en su papel como narradoras a la hora de mantener dicho distanciamiento.

En su relato, Coraje logra el control que no posee sobre su cuerpo o su vida empleando una serie de estrategias que la elevan y alejan de la realidad narrada. Una manera que tiene de reafirmar este poder es por medio de la deshumanización que

¹³ Pese a que el lenguaje de Doris induce a pensar en un cierto carácter oral y espontáneo, al mismo tiempo se intuye lo que Lickhardt denomina “[eine] distanzierte und kalkulierte Erzählhaltung” (Lickhardt 2009: 133).

lleva a cabo sobre sus oponentes, como los soldados que intentan propasarse con ella, a los cuales llama “viehische Unmenschen” (Grimmelshausen 1958: 51) y “Bestien” (Grimmelshausen 1958: 51). Por otra parte, este mismo control es el que ejerce sobre Springinsfeld, “welcher Nam aus den ersten Wörtern des Befehls genommen werden sollte, womit ich ihn das erstmal etwas zu tun heißen würde” (Grimmelshausen 1958: 68).

Otro aspecto llamativo en la narración de Coraje es el recurso de la parodia. A menudo, la protagonista de Grimmelshausen responde e interactúa de manera deliberada únicamente con el fin de lograr sus cometidos:

Ich antwortete, wenn die Wahl bei mir stünde, so begehrte ich deren keins, sondern meine Bitte wäre, sie wollten mich in mein Gewahrsam passieren lassen, und damit fing ich an zu weinen, als wenn mirs gründlicher Ernst gewesen wäre [...] es war meine Meinung, ihm hierdurch Ursach zu geben, mich zu trösten, sich selbst aber stärker zu verlieben, sintemal mir wohl bewußt, daß sich die Herzen der Mannsbilder am allermeisten gegen das weinende und betrübte Frauenzimmer zu öffnen pflegen; der Poß ging mir auch an, und indem er mir zusprach und mich seiner Liebe mit hohem Beteuern versicherte, gab ich ihm das Jawort, doch mit diesem ausdrücklichen Beding und Vorbehalt, daß er mich vor der Kopulation im geringsten nicht berühren sollte (Grimmelshausen 1958: 28).

Como se puede observar, sus actos y su discurso no dan voz a sus pensamientos, sino que son un medio para burlarse de las convenciones y responden a intereses propios. Esta burla ironizada, en tanto que “[e]xpresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice”¹⁴, refuerza el uso consciente e intencionado que la protagonista hace del lenguaje.

Un último aspecto en el lenguaje de la narradora que evidencia su distanciamiento es la narración despojada de emociones. Resulta paradójico el tono imparcial con el que Coraje presenta la guerra, sobre todo si atendemos al papel primordial de esta en la obra y su carácter condicionante sobre la protagonista. Borries y Borries (1996: 408) han destacado el tono satírico que domina en la narración del *Simplicissimus*, mediante el cual es posible desfigurar la realidad y reducir la contienda a algo grotesco a la par que tolerable. El mismo principio rige la narración de Coraje: “[U]nd alldieweil noch ein jeder bei seinem Truppen bleiben mußte, soviel immer möglich, packte ich eine Kutsche mit sechs schönen Braunen an, auf welcher weder Geld noch lebendige Personen, aber wohl zwo Kisten mit kostbaren Kleidern und weißem Zeug sich befanden.” (Grimmelshausen 1958: 36) La omnipresencia de la muerte queda patente en esta escena. Si bien la impasibilidad al describirla refleja la mentalidad barroca y su aceptación de la transitoriedad de la vida, suprimir del relato todo sentimiento es también una forma de eludir la brutalidad e iniquidad que imperan en el mundo. En este sentido, la narración de la protagonista deja entrever que, más allá de lo que se considera moralmente correcto o reprochable, se trata de una mera cuestión de supervivencia (Battafarano y Eilert 2003: 31).

Curiosamente, es posible encontrar rasgos similares en el lenguaje de la protagonista de Keun. Sin lugar a dudas, *Das kunstseidene Mädchen* presenta una fuerte

¹⁴ Real Academia Española. «Ironía», Diccionario de la lengua española (23ª edición). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=M6heFtP>.

influencia de los nuevos medios y la cultura de masas que se desarrollan en los años 20 –tanto temática como formalmente–. Por ello, algunos autores como Barndt (2003), Lickhardt (2009), McBride (2011) o Schuldt (2012) han analizado las propiedades filmicas del texto. Sin embargo, más allá de las semejanzas e influencias estéticas sobre el lenguaje en la obra, cabe realizar una lectura más crítica del mismo. La novela pone parte del foco de atención en el lenguaje de la protagonista, ya que, por medio de las desviaciones de la norma, Doris es capaz de transmitir un significado más subversivo y realizar una crítica a su sociedad (Horsley 1990: 305).

A la hora de introducir personajes, la protagonista de Keun se sirve a menudo de la animalización y la cosificación. Muchas de las personas a las que conoce apenas aparecen esbozadas. Así, la mujer que está tonteando con un hombre en el café es para ella una “arme Schildkröte” (Keun 1991: 10), y un hombre en Berlín tiene “Zähne wie eine Maus” (Keun 1991: 68). A esto se le deben sumar los apodos como “Großindustrie” (Keun 1991: 30), “Armloch” (Keun 1991: 45), “der rote Mond” (Keun 1991: 51), “der weiße Onyx” (Keun 1991: 55), “der Raupe” (Keun 1991: 85), o el propio Ernst, al que en más de una ocasión se refiere como “Moos” (Keun 1991: 98, 102) o como un “ekelhaftes weiches Froschtier” (Keun 1991: 101). De acuerdo con Horsley (1990: 306), los errores gramaticales, malpropismos, o el uso desafortunado de metáforas y metonimia se deben entender como recursos cuya finalidad última es la deconstrucción del discurso y la cultura dominantes. Apodar a los personajes, por tanto, no solo le permite a la protagonista distanciarse de la realidad que presenta, sino también deformarla para denunciar su falta de humanidad.

Pese a un tono preeminentemente cómico, Doris detalla escenas del día a día con carácter más trágico, como la descripción de la mujer viuda que ha enterrado a su marido (Keun 1991: 31), el recuerdo de su gata, Rosalie (Keun 1991: 44), o el suicidio de su primo Paul (Keun 1991: 60). De acuerdo con Schuldt “Komik und Tragik [bilden] wechselseitig die ‘Fassade’ der Geschichte” (Schuldt 2012: 11). Sin embargo, estos episodios de mayor gravedad figuran únicamente de manera anecdótica, ya que se encuentran precedidos y seguidos por momentos cómicos. A modo de ejemplo podemos tomar el relato sobre su gata Rosalie, a quien sus vecinos asaron durante la guerra:

Es ist mir ganz egal, wenn sie Stunk hat durch mich, denn sie hat Rosalie gebraten und gegessen, die unsere Katze war – ein sanftes Tier mit seidnem Schnurren und einem Fell wie weiße Samtwolken mit Tintenklecken. Sie hat nachts auf meinen Füßen gelegen und geschlafen, daß sie warm waren – ich muß weinen – und hab mir ein Stück Torte bestellt – Holländisch Kirsch – jetzt kann ich’s nicht aufessen vor Trauer durch die Gedanken an Rosalie. Aber ich packe es mir ein. [...] der Ellmann hatte Arbeit, und sie hatten genug zu essen und nie Hunger und Rosalie nicht nötig. Meine Mutter hat es oft schlechter gehabt, aber nie hätten wir Rosalie gebraten, denn es war ein Haustier mit menschlichem Sinn – das soll man nicht essen (Keun 1991: 44-45).

Acto seguido, Doris cambia el foco de atención para hablar de un hombre al que acaba de conocer:

Und bin eine Nacht gefahren. Ein Mann hat mir drei Apfelsinen geschenkt und hatte einen Onkel mit einer Lederfabrik in Bielefeld. Er sah so aus. Und wo mir

Berlin in Aussicht stand – was sollte ich mit einem, der dritter fährt und sich mit ledernen Onkels auf zweiter hin aufspielt, was immer albern wirkt. [...] Und nach einer Stunde wußte ich alle Mädchen, mit denen er was gehabt hat [...] Man kennt das ja, was Männer erzählen, wenn sie einem beibringen wollen, daß sie nicht so mies sind wie sie sind (Keun 1991: 45-46).

El paso a temas más superficiales en situaciones como la que hemos expuesto se puede entender, por tanto, como una forma de eludir la tragedia e intentar sobreponerse a las dificultades.

5. Coraje y Doris como sujetos performativos

De los aspectos anteriormente tratados podemos concluir que tanto el lenguaje como las acciones de las protagonistas están mediados por una cierta distancia. No obstante, lo que esta lectura de las obras también saca a relucir es que todo cuanto Coraje y Doris dicen o hacen persigue un fin concreto. En su conducta diaria no hay lugar para la improvisación. A lo largo de las novelas, sus protagonistas asumen toda una serie de roles, aparentando ser muchachas ingenuas, recatadas, o de alta alcurnia según lo exija el contexto. Esta dialéctica entre apariencia y realidad se inscribe más ampliamente dentro de la concepción barroca del mundo y podría explicar la conducta de la protagonista de Grimmelshausen. Pero este constante actuar e interpretar es a la vez sintomático de la inestabilidad de la identidad humana. Coraje y Doris son personas en el sentido epistemológico de la palabra, es decir, como una máscara tras la cual ocultar su rostro. Por este motivo podemos hablar de una visión performativa de la identidad.

Si bien el concepto de *performatividad* está habitualmente asociado a la teoría de los actos de habla de John Austin¹⁵, Judith Butler retoma el término más adelante para aplicarlo a su teoría sobre la performatividad de género. Frente a la visión tradicional humanística del ser humano, Butler sostiene el carácter social y construido del género, considerándolo “a relation among socially constituted subjects in specifiable contexts” (Butler 2002: 15). Aunque Butler aplica el término a un ámbito específico de la identidad humana, lo que nos interesa del mismo es que subraya la naturaleza construida del sujeto. Es decir, es la iteración ritualizada de determinadas conductas y prácticas sociales preestablecidas lo que proporciona al individuo una identidad de género. Desde esta óptica, es posible afirmar el carácter performativo de la identidad de Coraje y Doris, ya que, como hemos visto, ambas están constantemente creándose y reinventándose en los textos a través de la interpretación de roles y por medio de sus acciones y su lenguaje. Se trata, por tanto, de un proceso activo mediante el que ambas persiguen influir en su entorno y cambiar su situación.

Por otro lado, el concepto de *performatividad* despierta igualmente asociaciones con el mundo del teatro. En este contexto cabe señalar las aptitudes teatrales de ambas protagonistas. Battafarano (2002: 198) ha destacado las dotes interpre-

¹⁵ Pese a haber estado sujeta a revisiones o mejoras por parte de otros autores, la obra de Austin, *How to do things with Words* (1962), es considerada la piedra angular para la teoría de los actos de habla. En ella, Austin se opone a la visión positivista del lenguaje. En su lugar, afirma que cierto tipo de enunciados van más allá de constatar algo como verdadero o falso para también hacer algo, de tal forma que impactan sobre la realidad.

tativas de la protagonista de Grimmelshausen, hecho que culmina con la escena final de la novela en la que Coraje, ayudada de toda la tropa de gitanos, lleva a cabo una verdadera representación teatral. Los personajes actúan de manera distinta según la situación y el público, algo que hemos visto reflejado en la propia Coraje¹⁶, pero que queda igualmente constatado en la figura de Springinsfeld: “[...] bei Nacht, wenn ich sonst nichts Bessers hatte, war er mein Mann, bei Tag mein Knecht, und wenn es die Leut sahen, mein Herr und Meister überall” (Grimmelshausen 1985: 71).

De manera similar, Lickhardt ha destacado la estrecha relación que Doris guarda con el teatro. Resulta llamativo que, durante su breve y anecdótica experiencia como actriz, Doris interpreta el papel de vendedora ambulante en el drama de Schiller *Wallensteins Lager* (1798), una obra ambientada en la Guerra de los Treinta Años, donde el personaje que interpreta es a su vez reminiscente de la propia Coraje, pues esta última acompaña al ejército como vivandera durante parte de sus aventuras. Pero la protagonista de Keun no solo actúa ante espectadores dentro del texto, o incluso ante el lector de su diario, sino también en tanto que escenifica toda una serie de roles sociales (Lickhardt 2009: 161-162). La protagonista asume un sinfín de papeles a lo largo de la obra, desde secretaria ingenua a niñera, pasando por amante de un director de teatro o llegando incluso a asumir el papel de ama de casa con Ernst¹⁷. Por tanto, la vida de Doris se nos presenta de manera explícita como una ficción donde incluso el proceso de escritura tiene a veces un carácter fingido. En una escena al comienzo de la novela la protagonista se da cuenta del efecto que tiene sobre un hombre que la observa escribir en su diario, y decide continuar con esta farsa (Keun 1991: 10). Por esto mismo, McBride (2011: 220) se ha referido a la novela como un juego de imitación y reflejos, ya que la identidad de la protagonista se diluye, confundiendo e impidiendo separar las apariencias de la realidad.

Sin embargo, lejos de quedarse en una mera actuación, siguiendo los estudios en *Performance Theory*, sus partidarios definen la relación existente entre el teatro y la vida real de forma análoga a una cinta de Möbius (Schechner 1958: 14), es decir, como dos aspectos interrelacionados e inseparables. De hecho, consideran que el ser humano posee toda una serie de identidades que expresa de manera simultánea (Schechner 1985: 4). Desde este punto de vista, la interpretación de roles de las protagonistas va más allá de una mera actuación. Coraje y Doris no ocultan su identidad tras los papeles que interpretan, sino que estos, en su totalidad, conformarían la identidad de las protagonistas, siendo reflejo del carácter plural y heterogéneo de la identidad del ser humano. Esta visión de la identidad, no obstante, no carece de antecedentes, sino que se comprende en relación con la concepción barroca reflejada en el tópico literario *theatrum mundi*, que, de acuerdo con González García, es una de las premisas de la identidad barroca y “está relacionada con una visión muy pesimista de la naturaleza humana y de la sociedad, en la que la desconfianza generalizada de todos frente a todos se convierte en máxima de actuación” (2005: 142), algo espe-

¹⁶ Feldges ha destacado la flexibilidad de Coraje, que adapta su identidad a las funciones que debe desempeñar en cada contexto, considerándola “als Person eine Einheit in der Vielfalt” (Feldges 1969: 118).

¹⁷ De hecho, algunos autores como Horsley (1990: 308) han secundado este carácter fragmentario de la protagonista apuntando a su lenguaje, mediante el cual la narradora muestra de igual manera que ya no hay un yo coherente y único, sino que este se encuentra dividido y a menudo consta de un conjunto de partes autónomas y separadas.

cialmente relevante si nos atenemos al contexto que rodea a las protagonistas. Así pues, el carácter teatral de la vida es algo que ambas figuras tienen asumido y explotan en su día a día, como la propia Doris refleja claramente en un momento dado de la obra:

Und dann tue ich etwas ganz Großes. In meinem Negligé, das meine Füße seidig umwallt und meine Knie streichelt, bewege ich mich vor und hebe ganz langsam meine beiden Arme, die von Spitzen überstürzt werden – und an meinen Füßen rosa seidene Pantoffeln mit Pelz dran – und dann hebe ich meine Arme wie eine Bühne und schiebe die große Schiebtür auseinander und bin eine Bühne [...]. Und schiebe sie wieder zusammen und gehe zurück und tue es noch mal – und bin eine Bühne mindestens zehnmal jeden Vormittag (Keun 1991: 80).

Por otra parte, la última escena de *Die Landstörzerin Courasche*, en la que Coraje, con la ayuda de su marido y el resto de la tropa de gitanos, logra embaucar a los habitantes de una aldea y robarles la comida, es calificada por ella misma de comedia (Grimmelshausen 1958: 120) y sirve como ejemplo para esta unión entre el teatro y la vida real. Por todo ello, en ambas obras la vida se convierte en una representación teatral, donde el mundo es el escenario y telón de fondo sobre el que los seres humanos actúan en su día a día.

6. Resumen y conclusiones

No cabe duda de que *Die Landstörzerin Courasche* y *Das kunstseidene Mädchen* son el reflejo de épocas y concepciones del mundo absolutamente distintas. Sin embargo, a lo largo de este artículo hemos intentado encontrar un punto de unión entre ambos textos a partir del alejamiento que sus protagonistas llevan a cabo de su realidad. Dicha distancia, observable tanto en las acciones como en el lenguaje de las protagonistas, así como en la forma de presentarse ante los demás, se desprende de una serie de estrategias que recuerdan a las convenciones de la picaresca, y es la que permitiría a Coraje y a Doris, dos personajes tan diferentes pero a la vez semejantes, superponerse a la época truculenta en la que viven. No obstante, al final de la obra de Grimmelshausen, Coraje continúa con su vida errante. Como ella bien afirma:

Mit diesen Leuten habe ich gleichsam alle Winkel Europae seither unterschiedlichmal durchstrichen und sehr viel Schelmenstück und Diebsgriffe ersonnen, angestellt und ins Werk gerichtet, daß man ein ganz Ries Papier haben müßte, wenn man solche alle miteinander beschreiben wollte, ja ich glaube nicht daß man genug damit hätte (Grimmelshausen 1958: 120-121).

Doris, por su parte, termina su aventura en el mismo lugar donde la comenzó, en la estación de Friedrichstraße. El final de las novelas, por tanto, transmite la impresión de una cierta parálisis, pues no se produce avance ni mejora alguna, sino que la situación final de las protagonistas recalca el fracaso en sus intentos por cambiar su sino: pese a poder controlar su cuerpo y sus bienes, tras el fin del conflicto, Coraje no logra escapar al destino que le ha impuesto la guerra. De manera similar, Doris no logra convertirse en una estrella, ni tampoco consigue mejorar su posición en la so-

ciudad. De hecho, es posible incluso argüir un cierto deterioro de las protagonistas. En vista de esta situación, solo cabe afirmar el determinismo que gobierna el mundo de ambos personajes.

No obstante, hay un último aspecto común a ambas novelas que merece mención: el carácter autoral de las protagonistas y, por consiguiente, el motivo de la escritura en los textos¹⁸. Si bien ni Coraje ni Doris han logrado escapar a su entorno, la perspectiva aparentemente subjetiva de las obras les confiere un cierto control sobre el relato. A través de sus narraciones, ambas son capaces de ofrecer su propia visión de la realidad e incluso rebatir el discurso oficial. En este contexto, la perspectiva de género es de gran relevancia ya que, frente a la visión dominante, estos textos ofrecen una mirada crítica y femenina de los hechos, ahondando en las limitaciones sociales así como los peligros adicionales a los que la mujer debe hacer frente en ambas épocas.

La escritura, al mismo tiempo, va más allá de tener una mera función crítica para ser a su vez creadora de nuevas realidades. Aunque en su recepción estas obras hayan sido valoradas por su carácter referencial para con la realidad, lo cierto es que el texto ficticio creado por Coraje y Doris se convierte en un espacio desde el que reinterpretar la realidad y reescribirse a sí mismas. Puede que ninguna de ellas haya logrado incidir en el medio exterior, ni cambiar el curso de sus vidas, pero a través de la escritura logran una nueva existencia. Como Battafarano ha señalado: “[d]iktierend kann Courasche ihren Stolz retten, denn *sprechend* existiert sie” (Battafarano 2002: 201). De manera similar, Doris logra desarrollar una identidad propia a través de su diario, por lo que la escritura se convierte en un acto performativo que facilita la constitución de un nuevo “yo” (Schuldt 2012: 13). Por todo ello, la distancia que ambas asumen a través de su lenguaje, así como en el papel de narradoras, emerge como un aspecto fundamental que les permite contrarrestar el determinismo en sus vidas, tornándolas en autoras y creadoras de su mundo y su identidad.

7. Referencias bibliográficas

- Ankum, K., «‘Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien’: Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*», *The German Quarterly* 67: 3 (1994), 369-388.
- Arnold, H., «Die Rollen der Courasche: Bemerkungen zur wirtschaftlichen und sozialen Stellung der Frau im siebzehnten Jahrhundert», en: Becker-Cantarino, B. (ed.), *Die Frau von der Reformation zur Romantik: Die Situation der Frau von dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*. Bonn: Bouvier 1980, 86-111.
- Barndt, K., *Sentiment und Sachlichkeit: der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Colonia: Böhlau 2003.
- Battafarano, I., «Erzählte Dämonopathie in Grimmelshausens *Courasche*», *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* XIX (1997), 55-89.
- Battafarano, I., «Courasches sich legitimierende Literarizität», *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* XXIV (2002), 187-212.

¹⁸ Incluso cuando se trata de una autoría irónica o falsa autoría dado que ninguna de ellas escribe verdaderamente el texto.

- Battafarano, I. / Eilert, H., *Courage: Die starke Frau der deutschen Literatur: Von Grimmlshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert*. Berna: Peter Lang 2003.
- Borries, E. / Borries, E., *Mittelalter; Humanismus, Reformationszeit, Barock*. München: Deutscher Taschenbuch 1996.
- Butler, J., *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*. Nueva York: Routledge 2002.
- Doerr, J. A. E., «da kniff mich eine Idee‘. Anmerkungen zur getauschten Haut in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932)», *Revista de Filología Alemana* 16 (2008), 111-129.
- Dülmen, R., *Los Inicios de la Europa Moderna (1550-1648)*. Madrid: Siglo XXI de España 1984.
- Erdmann, K. D., *Die Weimarer Republik*. München: Deutscher Taschenbuch 1981.
- Feldges, M., *Grimmlshausens ‘Landstörtzerin Courasche’. Eine Interpretation nach der Methode des vierfachen Schriftsinnes*. Berna: A. Francke AG Verlag 1969.
- García Wistädt, I. «Las vicisitudes de la pícara Coraje: el viaje de una mujer en la Guerra de los Treinta Años», en: Raposo, B. Weber, E. (eds.), *Guerra y viaje: una constante histórico-literaria entre España y Alemania*. Valencia: Universitat de València 2009, 43-55.
- Garrido Ardila, J. A., *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*. Madrid: Visor Libros 2009.
- González G., J. M., «Metáforas e ironías de la identidad barroca», en: Ariño Villarroya, A. (ed.), *Las encrucijadas de la diversidad cultural*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas 2005, 139-158.
- Grimmlshausen, H. J. C., *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*, en: Kelletat, A. (ed.), *Simplicianische Schriften*. München: Winkler 1958, 6-121.
- Hillenbrand, R., «Courasche als emanzipierte Frau», *Daphnis Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 27 (1998), 185-199.
- Horsley, R., «‘Warum habe ich keine Worte? ... Kein Wort trifft zutiefst hinein’ The Problematics of Language in the Early Novels of Irmgard Keun», *Colloquia Germanica* 23 (1990), 297-313.
- Keun, I., *Das kunstseidene Mädchen*. München: Deutscher Taschenbuch 1991.
- Lickhardt, M., *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane*. Heidelberg: Winter 2009.
- Marchlewitz, I., *Irmgard Keun. Leben und Werk*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.
- Märzenhaus, A., «Über die Schwelle geführt. Anmerkungen zur Gewaltdarstellung in Grimmlshausens *Simplicissimus*», en: Meumann, M. Niefanger, D. (eds.), *Ein Schauplatz herber Angst: Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 1997, 65-82.
- McBride, P., «Learning to See in Irmgard Keun’s *Das kunstseidene Mädchen*», *The German Quarterly* 84: 2 (2011), 220-238.
- Meid, V., *Der deutsche Barockroman*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974.
- Meumann, M. / Niefanger, D., «Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen», en: Meumann, M. Niefanger, D. (eds.), *Ein Schauplatz herber Angst: Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 1997, 7-23.
- Parker, A. A., *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y en Europa (1599-1753)*. Madrid: Gredos 1971.
- Real Academia Española. «Ironía», en: *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=M6heFtP>. [23/10/2018]

- Schechner, R., *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985.
- Schuldt, W., *Komik bei Irmgard Keun. Zur Beschaffenheit, Funktion und Entwicklung im historischen und werkgenetischen Verlauf*. Göttingen: Universität Göttingen 2012.
- Schulte, R., *Die verkehrte Welt des Krieges: Studien zu Geschlecht, Religion und Tod*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1998.
- Shafi, M., «‘Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen’ Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun», *Colloquia Germanica* 21 (1988), 314-325.
- Stoll, C., *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen 1676/1976*. München: Heinz Moos Verlag 1976.
- Storer, C., *Short History of the Weimar Republic*. Nueva York: I.B. Tauris 2013.
- Streller, S., «Ambivalentes Frauenbild in Grimmelshausens *Courasche*», *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XXIV* (2002), 67-77.
- Uhrig, R., *Changing Ideas, Changing Texts: First-Person Novels in the Early Modern Period, Francion, Courasche and Moll Flanders*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001.