

“...wie die Erzählung eines Weltmanns”.
Ironía y comicidad en *Die Marquise von O...*,
de Heinrich von Kleist

ANA PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

Los estudios literarios sobre *Die Marquise von O...* —y en general sobre los relatos de Kleist— han venido analizando estos relatos poniéndolos en relación con lo que los diferentes especialistas, o corrientes críticas, consideraban el o los temas básicos de la creación literaria de Kleist. Así, se ha visto reflejada en ellos sobre todo la problemática del individuo enfrentado a un destino insondable o a la ciega casualidad, generalmente desde una perspectiva existencialista¹, o bien se han estudiado como ejemplos de la experiencia de la escisión entre conciencia y realidad, con la consiguiente destrucción de la conciencia², o como demostraciones palmarias de la estructura contradictoria, enigmática o ambigua de la realidad³. Referido concretamente a la *Marquise*, el punto de partida de estos y otros planteamientos semejantes ha estado siempre en el interés casi exclusivo por el personaje principal y los aspectos trágicos de su suerte. La hasta entonces sosegada vida de la marquesa se convierte, por razones que ésta ignora, en una serie de conflictos para ella irresolubles entre su conciencia y la realidad, pero también con el mundo de las convenciones burguesas sobre la moral y el honor. En general, la mayor parte de estos estudios coincidía también en destacar el arte narrativo de Kleist, que le permite tratar de modo distanciado, objetivo y neutral un tema tan escabroso.

¹ Por ejemplo: G. Fricke, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*, Berlin, 1929; Hans-Peter Herrmann, «Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (1961) 69-99.

² Koch, *Bewusstsein und Wirklichkeit*, Stuttgart 1958, p. 133

³ Walter Müller-Seidel, "Die Struktur des Widerspruchs in Kleists 'Marquise von O...'", *DVjS* (1954), 497- 515; Helmut Koopmann, «Das 'rätselhafte Faktum' und seine Vorgeschichte», *ZfdPh* (1965), 508-550; Klaus Müller-Salget, «Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen», *ZfdPh* (1973), 185-211.

Como en tantos otros campos de los estudios literarios alemanes, los años setenta del siglo XX han ofrecido una considerable aportación de lecturas innovadoras de *Die Marquise von O...* Así, manteniendo todavía la atención principal en la protagonista, pero cuestionando su hasta entonces incuestionada «pureza del sentimiento», nuevas interpretaciones desde perspectivas psicoanalíticas han permitido adentrarse en el inconsciente de la marquesa y descubrir a su vez aspectos inquietantes en otros personajes del relato⁴.

Una vía a mi juicio muy fructífera es la abierta también en esos años por Michael Moering. En su estudio *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists* dedica un capítulo al análisis de *Die Marquise von O...* Moering toma como punto de referencia principal no ya los dramas de Kleist, como venía siendo habitual, sino precisamente «einfache Formen» como anécdota, epigrama, artículo periodístico, parábola, etc. publicadas sobre todo en las *Berliner Abendblätter*⁵. Teniendo en cuenta el carácter cómico y chistoso de las anécdotas de Kleist, así como el «núcleo anecdótico» de sus relatos⁶, realiza Moering un estudio de la ironía en *Die Marquise*, para el que también es determinante la función del narrador y la perspectiva narrativa⁷.

⁴ Cf. por ejemplo: Heinz Politzer, «Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists *Die Marquise von O...*», *DVjS* (1977) 98-128; Erika Swales, «The Beleaguered Citadel: A Study of Kleist's *Die Marquise von O...*», *DVjS* (1977) 128-145.

⁵ Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München, 1972, p. 7.

⁶ Esto ya había sido observado con anterioridad por H. Lamprecht, M. Kommerell y W. Weiss, comparando la semejanza en la disposición de los relatos de Kleist y de Kafka. Cito la conocida descripción de Kommerell: «Dies ist etwa das Schema einer Kleistischen Exposition: eine Person scheidet sich plötzlich, durch eine Handlung oder einen Zustand, von ihrer Umgebung ab und wird in ihr einsam. Die Befremdung (...) hat viele Formen und füllt viele Szenen. (...) Ehe sie unbegreiflich wurde, hat die rätselhafte Person den Begriff ihrer Umgebung vorbildlich erfüllt. Dieser Begriff wirkt manchmal in ihr nach; sie ist gewohnt, sich selbst nach ihm auszulegen und beginnt also, sich mit sich selbst zu entzweien ...». Cf. Moering, p. 248.

⁷ Ya en 1894 J. Minor, «Studien zu Heinrich von Kleist., 4. zum Stil der Kleistschen Erzählungen», *Euphorion* I (1894) 586, había señalado la tan solo aparente objetividad del narrador, así como el procedimiento de la «ironische Enthüllung» de lo sucedido al mantener el narrador la perspectiva de la familia. Por su parte, K. Günther, *Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft*, Leipzig, 1911, p. 69 y 71, había hablado de la técnica de utilizar diferentes puntos de vista, así como de la «dreifache Ansicht der Dinge» –del lector, la familia y el conde–. Por último, Hermann Davidts, *Die novellistische Kunst Heinrich von Kleists*, Berlin, 1913, p. 95, propone sustituir el concepto de «objetividad» referido al narrador de los relatos de Kleist por el de «perspectiva», en tanto que el narrador adopta el punto de vista del o los personajes que están «en escena». Llama la atención que en los estudios literarios posteriores a partir de los años veinte no se siguiera esta sugerente línea de investigación. Tan sólo W. Kayser, «Kleist als Erzähler», en: *Die Vortragsreise*, Berna, 1958, p. 172, observa que en sus juicios valorativos el narrador adopta la perspectiva de alguna de sus figuras. Cf. Moering, p. 242.

Se ponen así de relieve aspectos irónicos (y cómicos) de la obra⁸, en general ignorados o rechazados por la crítica tradicional⁹, así como la presencia de elementos paródicos del melodrama o la comedia lacrimógena, géneros ambos bien conocidos del público lector de la época.

En estas nuevas reflexiones mías sobre *Die Marquise von O...*¹⁰, parto en cierto modo de las perspectivas abiertas por el excelente estudio de M. Moering. Mi propósito es profundizar en la variedad de aspectos emparentados con lo cómico que se encuentran en este relato, relacionándolo también con las dos comedias de Kleist. Con ello se trata de poner de relieve la extraordinaria capacidad literaria de Kleist para mostrar la pluralidad de dimensiones, contrapuestas, complementarias y paradójicas, de un único suceso, dibujando así una realidad en la que la criatura humana, puesta una y otra vez a prueba, puede sin embargo llegar a afirmarse en su fragilidad.

Como es sabido, *Die Marquise von O...* tiene una estructura analítica, ya que todo el relato tiene por objeto descubrir quién ha dejado embarazada a la marquesa, es decir, aclarar un hecho sucedido antes de que comience el relato. Se trata de una construcción ya utilizada por Kleist anteriormente en *Der zerbrochne Krug* (1806), una comedia de «desvelamiento» (“Enthüllungskomödie”) en la mejor tradición. La comedia se inicia con la demanda de Frau Marthe Rull por la rotura del cántaro y avanza de modo progresivo hacia el final según se va desvelando lo ocurrido en el análisis retrospectivo; es decir, en la estructura temporal se da una simultaneidad entre el avance hacia el desenlace y el desvelamiento retrospectivo del pasado.

Frente a esta estructura clásica¹¹, Kleist introduce una variante en la *Marquise*. Tras la presentación del anuncio en la prensa con el que la marquesa convoca al desconocido padre del hijo que espera, comienza la retrospectiva que abarca aproximadamente dos tercios del relato. El narrador tiene

⁸ Cf. Davidts, op. cit., y K. Günther, «Die Konzeption von Kleists 'Verlobung in St. Domingo'», *Euphorion* XVII (1910) 68-95 y 313-331, que subraya la intencionalidad cómica de determinadas expresiones en *Die Marquise*, sobre todo el uso de los epítetos. Cf. Moering, p. 239 y 244 s.

⁹ Cf. por ejemplo C. Hohoff, *Komik und Humor bei Heinrich von Kleist*, Berlin, 1937, p. 53, cit. según Moering, p. 245, nota 32.

¹⁰ Con el título «Vom Süden nach dem Norden verlegt. Antecedentes cervantinos y rousseauianos en *Die Marquise von O...* de Heinrich von Kleist» se encuentra actualmente en prensa un artículo que corresponde a la ponencia presentada en el IV Congreso de la Associació de Germanistes de Catalunya (Tarragona, febrero 2000). También en mi introducción a Heinrich von Kleist, *Relatos*, Madrid, 1999, hago un breve estudio de la *Marquise*. Todo ello como parte de un diálogo inacabado -y posiblemente inacabable- con la obra.

¹¹ Cuyo antecedente literario, por otra parte, es el *Edipo* de Sófocles, el modelo de tragedia por antonomasia.

buen cuidado en señalar el final de esta vuelta atrás, incluso por partida doble: «(...) und [die Marquise] liess jene sonderbare Aufforderung in die Intelligenzblätter von M... rücken, die man am Eingang dieser Erzählung gelesen hat.»¹² Y quince líneas más abajo, en el siguiente párrafo en el que la perspectiva se desplaza al conde y se cuenta su regreso a M..., leemos: «Hierauf unterrichtete ihn der Fortmeister von der Schande, die die Marquise über die Familie gebracht hatte, und gab ihm die Geschichtserzählung dessen, was unsre Leser soeben erfahren haben.» (II, 127) A partir de este momento, el relato avanza sin mayores desvelamientos del pasado hasta el descubrimiento final general del culpable.

Estas dos intervenciones autoriales del narrador, por lo demás muy escasas a lo largo de la *Novelle*, merecen una mayor atención. Con ellas cierra el círculo temporal, enlazando con el inicio del relato e indicando así al lector que ahora ya sabe todo lo que había que saber. Esto es literalmente cierto. En primer lugar, y gracias a la estructura narrativa, éste ha sabido que la marquesa se ha quedado embarazada antes de que «ocurra» en la ficción. Este conocimiento anticipado le ha permitido desviar su atención de *qué* va a pasar y fijarla en los posibles indicios respecto a *quién* y *cómo*. Ciertamente, el lector ha ido conociendo los hechos siguiendo el orden en que éstos «acontecen» a los personajes, pero gracias a su saber anticipado y a las pistas que Kleist le ha ido dando en la retrospectiva en forma de indirectas y alusiones –además del famoso “Gedankenstrich”–, el lector ha ido sumando dos y dos y ha pasado muy pronto (las dos o tres primeras páginas según Adam Müller)¹³ de la sorpresa y la incredulidad a la certidumbre sobre quién, cómo, cuándo y dónde ha dejado embarazada a la marquesa. Con ello, sin embargo, no desaparece en absoluto el interés ni la tensión de la lectura, que ahora se desplaza a las reacciones de los distintos personajes, la del conde después de la violación y la de las personas afectadas, la marquesa sobre todo, pero también su familia, a medida que vaya saliendo todo a la luz.

La situación del lector es semejante a la que Kleist provoca en el público de *Der zerbrochne Krug*. En la comedia, el espectador sabe pronto que ha ocurrido algo que el juez Adam quiere ocultar, y en base a los indicios que le van dando sus disparatadas palabras y reacciones se da cuenta de su implicación en los hechos, de modo que más que éstos lo que de verdad interesa es la cuestión de cómo va a poder salir el juez de su propia trampa y cuánto va a tardar ésta en descubrirse. Por decirlo de otro modo, así como

¹² Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. por Helmut Sembdner, München 1964, vol.II, p. 127. Todas las citas sobre la obra se harán a partir de esta edición, indicando en adelante simplemente el número de página al final de la cita.

¹³ Adam Müller an Gentz, 10-14. März 1808, en: Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, Bremen, 1957, n° 257, p. 180. En adelante citado como *LS*.

Klaus Kanzog habla a este respecto de un «impliziter Zuschauer»¹⁴ en el *Krug*, también en la *Marquise* se podría hablar del juego que desarrolla Kleist con un «lector implícito».

En ambos casos, en el relato y en la comedia, el conocimiento anticipado tiene varios efectos: en primer lugar, propicia un distanciamiento del receptor, una actitud racional y analítica que reduce las posibilidades emocionales de identificación. Además, proporciona al lector/espectador un sentimiento de superioridad intelectual frente a los personajes que, o bien no se enteran de lo que ocurre, como la marquesa y su familia en el relato, o bien no saben cómo ocultar sus delitos y zafarse de sus consecuencias, como el juez Adam de la comedia o el conde de la *Marquise*. El resultado es que el receptor no puede tomar totalmente en serio a estos personajes, al menos en los momentos o escenas pertinentes, con lo que no sólo disfruta con su propia superioridad intelectual frente a ellos —«Das Lachen ist [...] eine Äusserung der wohlgefälligen Klugheit», según Hegel¹⁵—, sino también con la torpeza de los personajes. Y todo ello gracias a alguien, el autor, que parece jugar irónicamente con sus criaturas dejándoles que se equivoquen o poniéndoles en difíciles apuros, como si fuesen marionetas que mueve a su capricho, y que además tiene la genial habilidad de, sin decir nada de modo expreso, hacer partícipe de este juego al receptor.

Ciertamente, todo esto es evidente en lo que se refiere a *Der zerbrochene Krug*, si bien también en la comedia hay momentos en que el espectador puede llegar a sentir una cierta empatía con el juez y su desesperado y torpe afán por librarse del inevitable desvelamiento de su culpabilidad. Pero ... ¿en la *Marquise*, en un relato en el que siempre se han destacado —con razón— las dimensiones trágicas de la situación de su protagonista?

En primer lugar, es preciso subrayar que estos aspectos cómicos y la actitud irónica del narrador *no* son constantes en todo el relato, ni afectan a todos los personajes, y ni siquiera por igual. En segundo lugar, se encuentran preferentemente en pasajes escénicos, donde son los personajes los que hablan y las intervenciones del narrador son casi como anotaciones escénicas; es decir, en aquellos momentos del relato en los que éste más se acerca a la forma dramática. Y en tercer lugar, y de forma básica y general, hay que recordar el carácter equívoco y escurridizo de la ironía, la dificultad de aprehenderla. La ironía imita la seriedad y siembra la confusión entre lo que se dice en serio y lo que no. La ironía se nutre de la pérdida de univocidad y pone en su lugar el doble sentido que determinadas palabras y expresiones

¹⁴ Cf. Klaus Kanzog, «Kommunikative Varianten des Komischen und der Komödie», *Kleist-Jahrbuch* (1981/82), 224-239, aquí p. 231.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. por E. Moldenhauer y K.M. Michel, 3 vol. Frankfurt a.M., 1970, III, 528, cit según: Andrés Horn, *Das Komische im Spiegel der Literatur*, Würzburg, 1988, p. 191.

pueden adquirir en determinados contextos, con lo que se vincula a la situación en que se habla. Por último, hay que recordar que lo fascinante en la ironía es la diferencia entre lo que se dice y lo que se quiere decir. El modo de decir algo es la señal para indicar que se quiere decir algo distinto de lo que se dice. De tal manera que lo que era un terreno firme se convierte en movedizo, inestable y permeable, pues permite que asomen capas más profundas, hasta entonces ocultas e insospechadas¹⁶.

Y puesto que la ironía tiene que ver con el modo de hablar, es preciso también recordar el juicio de Varnhagen von Ense que se cita en el título de este artículo: «Doch hat mir Kleists Erzählung von der Marquise wohl gefallen, sie ist geschickt und gebildet, aber –das ist wichtig– gebildet wie die Erzählung eines Weltmanns, nicht gebildet wie die eines Dichters...»¹⁷. Varnhagen tiene razón al decir que el relato tiene el tono de un «Weltmann», pero se equivoca cuando niega a su autor la condición de «Dichter», pues precisamente la perfección con la que Kleist adopta esa máscara es testimonio de su extraordinario talento literario.

En efecto, este *modo de hablar* constituye, junto a los rasgos relacionados con la estructura narrativa que ya se han señalado y los cambios en la perspectiva del narrador –que se comentarán más adelante–, la base de los efectos irónicos y cómicos del relato.

Como señala Moering, *Die Marquise von O...* «ist ganz aus der Sprache einer bestimmten Personengruppe und Gesellschaftsschicht heraus geschrieben.» Es el lenguaje «(...) der 'höheren Stände', der 'gesitteten Zirkel', der Gebildeten, die sich selbst so nennen»¹⁸, el que Kleist utiliza aquí. Un lenguaje que se caracteriza por su formalismo, por la utilización convencional de giros y frases hechas para cada situación. La familia de la marquesa (y al principio ésta también, antes de que comience su proceso de disgregación del colectivo y de encuentro consigo misma) no sabe hablar ni pensar de otra manera. Y Kleist, en las escenas en las que la familia conversa con el conde o discute sobre su insólito comportamiento, reproduce fielmente las expresiones hueras de este modo de hablar: «(...) ihnen verleiht Kleist einen frechen Doppelsinn, indem er sich nicht an die Konventionen hält, die ihren Gebrauch und ihre Bedeutung regeln, sondern sich ausserhalb deren Geltungsberich stellt, sie nich als selbstverständlich hinnimmt und auf diese Weise ein heimliches, häufig frivoles Spiel mit ihnen beginnt»¹⁹.

¹⁶ Cf. sobre la ironía en general Moering, p. 167 ss.; Horn, p. 230 ss., así como H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, 1960, vol. 1, p. 441 ss.

¹⁷ An Fouqué, 4. April 1808, *LS*, n° 260, p. 184.

¹⁸ Moering, p. 238.

¹⁹ *Ibid.* Cf. también las páginas siguientes.

Con lo que Kleist juega *además* en este caso es con el conocimiento del lector sobre lo ocurrido durante el asalto a la fortaleza, el desconocimiento de la familia y de la marquesa, y los esfuerzos del conde para que no se sepa. Sobre este telón de fondo, y el de la presencia oculta, implícita y constante desde el principio, de la esfera del eros, un ámbito sobre el que jamás se habla directamente en la «buena sociedad», las frases convencionales cobran un doble sentido. Los diálogos están llenos de alusiones involuntarias a lo ocurrido, dándose un contraste cómico entre la corrección social de la manera de hablar y la escabrosidad de lo aludido. Algo que, una vez que ha sido captado por el lector y éste agudiza su percepción para descubrirlo en nuevas ocasiones, no cesa de causarle regocijo. ¿Cómo reaccionar si no ante las palabras de la madre sobre «[die] vielen vortrefflichen Eigenschaften, die er [der Graf] in jener Nacht, da das Fort von den Russen erstürmt ward, entwickelte» (II, 118)? Poco antes, en la misma escena, que gira en torno a la para la familia sorprendente petición de matrimonio del conde, ya se había hablado de las «viele ausserordentliche Eigenschaften» que hablan a su favor. Y ante la pregunta de la madre sobre cuál sería la decisión de la marquesa en caso de que las informaciones que se van a recabar sobre el conde «(...) dem Gesamteindruck, den du von ihm empfangen hast, nicht widersprechen», ésta contesta: «In diesem Fall (...) würde ich – da in der Tat seine Wünsche so lebhaft scheinen, diese Wünsche – sie stockte, und ihre Augen glänzten, indem sie dies sagte – um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin, erfüllen.» (II, 117).

En ejemplos como los citados, y se podrían citar muchos más, Kleist pone en boca de la familia fórmulas empleadas en un trato social codificado, con el que un último extremo se trata de domesticar y achatar la vida al nivel de lo admisible y decoroso, de lo que «debe ser», en un intento de neutralizar su posible y temida carga explosiva. El resultado aquí es todo lo contrario: confrontado con la realidad, el lenguaje convencional descubre una y otra vez lo que se pretende encubrir.

En este uso de la llamada ironía dramática predomina la perspectiva narrativa externa: el narrador muestra a sus personajes desde fuera, les vemos y escuchamos como en un escenario teatral y, desde nuestra superioridad de conocer la solución del conflicto, nos podemos reír de ellos como en una comedia. A veces, sin embargo, a la primera risa maliciosa sigue una reacción más seria, una vez que el lector capta las dimensiones de crueldad implícitas en la ironía. Así, cuando el padre de la marquesa quiere convencer al conde de que no es posible obtener una respuesta afirmativa inmediata a sus proposiciones de matrimonio: «Es wäre unerlässlich, dass seiner Tochter, bevor sie sich erkläre, *das Glück seiner [des Grafen] näheren Bekanntschaft*

²⁰ La cursiva es mía.

würde» (II, 112)²⁰. Efectivamente, la marquesa ya ha gozado *das Glück seiner näheren Bekannschaft*, el problema es que esta presunta «dicha» es para ella una verdadera desdicha, origen de todas las penalidades que ha de sufrir.

En todos estos ejemplos la ironía se emplea siguiendo procedimientos propios del autor dramático, pero Kleist conoce también otros recursos. Observaciones del narrador como la anterior «sie stockte, und ihre Augen glänzten, indem sie dies sagte», aparentemente objetivas y producto de su precisión de cronista y agudo observador, se pueden ver dotadas de nuevas potencialidades significativas, no claras ni unívocas pero insinuatoras de profundidades inquietantes²¹, en el momento en que se contextualizan.

En otras ocasiones, se trata del uso polivalente de determinados términos, como por ejemplo «Umstände». Desde los «andere Umstände» en que la marquesa confiesa encontrarse en el anuncio que abre el relato, y que se ve obligada a publicar «beim Drang unabänderlicher Umstände», como se explica pocas líneas más abajo (II, 104), hasta la autojustificación del conde de su modo de actuar «unter solchen Umständen» (II, 128). Lo mismo se podría decir de los diferentes contextos en los que el conde reconoce «dass er dem Drang (...) nicht habe widerstehen können» (II, 111) o habla de sus «ungeduldigen Wünschen» (II, 112).

El descubrimiento de estas dimensiones irónicas y a veces cómicas –en general nada difíciles de encontrar–, da lugar a que el lector revise la narración en su totalidad a la búsqueda de guiños irónicos del autor que le puedan haber pasado inadvertidos. Y llega incluso a preguntarse si la ironía, ese modo de hablar escurridizo y equívoco que imita la seriedad y siembra la confusión entre lo que se dice en serio y lo que no, no se da desde el comienzo mismo del relato, cuando en una sola frase y de corrido, casi sin tomar aliento, como es habitual en Kleist, su narrador nos cuenta que «(...) die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichen Ruf, und Mutter von mehreren wohlherzogen Kindern, [liess] durch die Zeitungen bekannt machen: dass sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei (...)» (II, 104)²². Una combinación a todas luces incongruente –casi cercana al chiste– ante la que no resulta sorprendente que se pueda despertar «den Spott der Welt» (II, 104).

A mi juicio, que Kleist utilice aquí el término «Spott» es también significativo. Más adelante, el hermano de la marquesa hablará de «Schande» al contar al conde lo sucedido en su ausencia, y en ese terreno se moverán las reacciones de la familia. Lo que desde la perspectiva interna de la fami-

²¹ Es obvio que no hay una respuesta clara a por qué le brillan los ojos a la marquesa al hablar de los deseos del conde y de su disposición a satisfacer dichos deseos, pero precisamente por eso se abre un amplio y ambiguo espacio a cualquier elucubración de connotaciones eróticas, lo que en cualquier caso cuestiona la presunta inocencia objetiva del narrador.

²² La cursiva es mía.

lia es una vergüenza por lo que afecta a su prestigio social, es contemplado externamente y con mayor distanciamiento por el narrador, que cuenta un hecho extraordinario cuyas características, empezando por que una dama de intachable reputación se haya quedado, sin su conocimiento, en estado, sólo pueden mover a burla y escarnio a quien lo lea. Con ello se señala en una dirección en la que la risa está presente, aunque pueda estar acompañada de considerables dosis de crueldad, como ya se ha visto en algún ejemplo. Por otra parte, este mismo comienzo es, en mi opinión, un excelente ejemplo de que el relato está contado como «die Erzählung eines Weltmanns» y de que ese *modo de hablar* no es sólo propio de la familia de la marquesa, sino también del narrador. Un narrador que disfruta utilizando irónicamente el lenguaje de la buena sociedad para, sin nombrar las cosas por su nombre, resaltar con toda malicia los aspectos escabrosos de una historia en la que esa buena sociedad no sale precisamente bien parada.

Si se hace un rápido examen del elenco de personajes de *Die Marquise von O...*, el conjunto no es muy halagador. El conde viola a la marquesa y hace todo lo posible por ocultar su delito. Tolera que se fusile a los soldados que *no* la han violado y, aunque se apresura a confesar su amor por la marquesa y a pedirla en matrimonio para reparar la falta y que lo ocurrido no salga a la luz, la deja en la incertidumbre de su para ella incomprensible embarazo. Sólo confiesa la verdad cuando la marquesa, rompiendo todas las normas de su clase, hace público su estado y su indefensión. A partir de ese momento asume su culpa y acepta todas las condiciones que se le imponen hasta alcanzar el perdón. Por otra parte, una y otra vez se llama la atención irónicamente sobre el carácter impetuoso del conde, la urgencia de sus deseos y la precipitación, no conforme al decoro social, de sus actos.

También una y otra vez sorprende jocosamente que la familia de la marquesa sea incapaz de captar el significado de las acciones y las palabras del conde, sobre todo después de conocer el embarazo de la hija. Encasillados en la convención y limitados mentalmente por ella, el comportamiento de los padres a veces hace pensar en una parodia de los personajes de la comedia lacrimógena²³. Así, mientras la madre llora pidiendo el perdón para la hija, el padre expulsa a ésta del hogar y elimina todo rastro de su memoria. Sólo que el padre de la marquesa se enfrenta a ella pistola en mano y en la escena de la reconciliación da rienda suelta a unos instintos más erótico-incestuosos que paterno-filiales. El representante del orden patriarcal, y del orden en general, no aparece así tan ajeno al mundo de las pasiones e instintos incontrolados del violador²⁴.

²³ Este aspecto lo desarrolla Moering, p. 234 s. y 276 s.

²⁴ Repetidamente se ha llamado la atención sobre la función de esta escena –que se abre con un Gedankenstrich– como correlato narrado de la silenciada escena de la viola-

En el conjunto de estos personajes, objetivamente no tan respetables y dignos como a ellos y a sus convicciones de clase les gustaría parecer²⁵, la marquesa se distingue por ser un carácter más auténtico así como por su individualidad. La máxima expresión de esta última es el anuncio, producto del «Gefühl ihrer Selbständigkeit» (II, 127), con el que comienza el relato. A renglón seguido, en la retropectiva, el narrador la sitúa en el ámbito de la familia y del obvio cumplimiento de las expectativas sociales al regresar al hogar paterno tras quedarse viuda. Sin embargo, muy pronto en el relato, durante el asalto de las tropas rusas al fuerte, la marquesa se va a ver desgajada del grupo familiar, quedando en una situación expuesta: «(...) doch eine Granate, die, eben in diesem Augenblicke, in dem Hause zerplatzte, vollendete die gänzliche Verwirrung in demselben. Die Marquise kam, mit ihren beiden Kindern, auf den Vorplatz des Schlosses, wo die Schüsse schon, im heftigsten Kampf, durch die Nacht blitzten (...)» (II, 105) La situación en la que dan comienzo las penalidades de la marquesa se puede leer también como imagen anticipatoria de lo que ocurrirá cuando se conozca su embarazo, que también explota como una granada, sembrando la confusión en la casa familiar y dejando a la marquesa sola con sus hijos frente a los acontecimientos.

Pero ya antes de hacer público su embarazo, a lo largo de las escenas en que la familia recibe al conde o elucubra inútilmente sobre su incomprendible proceder, y en las que la marquesa aparece como parte de la familia, el narrador tiene buen cuidado de anotar el mínimo gesto, un rubor, el brillo de los ojos, o su silencio y ensimismamiento, como manifestaciones ambiguas de un algo que se sustrae a la aparente uniformidad del grupo familiar. Esto no quita para que en estas escenas también la marquesa pronuncie palabras cargadas de un doble sentido que a ella se le oculta, a veces sólo malicioso, como en algún ejemplo ya citado, a veces, irónicamente cruel, como cuando, preguntada por el conde por su aspecto decaído, contesta:

ción (Cf. Politzer, p. 115 y Swales, p. 137 s.). La actitud corporal de la marquesa, «still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen», (II, 138) podría corresponder perfectamente a la del primer desmayo. Pero también —y nuevamente topamos con la ambigüedad de la ironía y su capacidad de dejar entrever terrenos insondables— a la evocada por la furiosa exclamación del padre: «o! sie ist unschuldig! (...) Sie hat es im Schlaf getan, (...) ohne aufzusehen» (II, 131), o incluso a la del sarcástico epigrama publicado por Kleist en el número de abril/mayo de 1808 de *Phöbus*: «Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! Schamlose Posse! Sie hielt, weiss ich, die Augen bloss zu.» (I, 22). (Cf. al respecto mi artículo «Vom Süden nach dem Norden...» citado en la nota 11.)

²⁵ Aquí habría que ver a mi juicio la razón profunda del escándalo que en su día despertó el relato, en tanto que los lectores de la «buena sociedad» captaban perfectamente sus dimensiones irónicas y la crítica implícita a la propia clase. Entre calificaciones como «abscheuliche Geschichte», «anstössig», «indezent», parece interesante destacar el comentario de Dora Stock: «Seine Geschichte der Marquisin von O. kann kein Frauenzimmer ohne Erröthen lesen. Wozu soll *dieser Ton* führen.» (An F.B. Weber, 11. April 1808, *LS*, nº 261, p. 184 s. (La cursiva es mía)

«nun ja; diese Mattigkeit, wenn er wolle, könne für die Spur einer Kränklichkeit gelten, an welcher sie vor einigen Wochen gelitten hätte; *sie fürchte inzwischen nicht, dass diese weiter von Folgen sein würde*» (II, 110)²⁶.

Ahora bien, a partir del momento en que la marquesa empieza a sospechar que está embarazada, o lo que es lo mismo, a partir del momento en que la perspectiva narrativa se traslada del salón familiar al interior de la marquesa, ésta deja de ser objeto de la ironía del narrador. Lo que conocemos ahora es la angustia de la víctima, su desgarró interior, el abandono de su medio social y el encuentro con su propio yo. Es un doloroso proceso de autoafirmación, al final del cual la marquesa decide de manera autónoma, como individuo. Y lo que decide es poner el anuncio, que es el hecho realmente insólito del relato, pero también un hecho de doble faz: por un lado, responde a la decisión personal de la marquesa y rompe con las convenciones de clase al dar a conocer lo que –como insinúan la madre y la comadrona– se suele ocultar; por otro lado, con él se regresa a la esfera de lo público y social. Esta ambivalencia permitirá el desenlace feliz, pero también el regreso de la mirada irónica del narrador, sobre todo cuando enfoca a la familia y, en parte, al conde.

Dicho grosso modo: parece como si la ironía del narrador respetara –al menos en una parte– a quien no ha sido respetada en el relato. En el sufrimiento de la marquesa y en su proceso personal no hay lugar para juegos equívocos que provoquen la risa, pues se trata de algo unívoco y «serio». Ya para Aristóteles una condición de lo cómico es que no genere «weder Schmerz noch [ernsthaften] Schaden»²⁷. Desde la antigüedad clásica ha habido una especie de «ética de la risa»²⁸, que queda descartada ante el sufrimiento o la desgracia. La actitud racional, distanciada, que posibilita la risa ante lo anómalo o paradójico, lo que Henri Bergson llama «une anesthésie momentanée du coeur»²⁹, pasa a un segundo plano y es el sentimiento el que ocupa su lugar cuando alguien sufre, porque «se siente» que lo que ocurre «no debería ocurrir»³⁰. Lo que aquí predomina es la compasión, la empa-

²⁶ La cursiva es mía.

²⁷ Aristóteles, *Poetik*, Stuttgart, 1961, p. 32.

²⁸ Cf. Horn, p. 155 ss.

²⁹ Henri Bergson, «Le rire. Essai sur la signification du comique», en: H.B., *Oeuvres*, ed. por A. Robinet. Paris, 1959, p. 383-485, aquí p. 389.

³⁰ Horn habla en este sentido de la presencia en nosotros del imperativo categórico: «So etwas soll nicht geschehen.» Para mostrar cómo el sufrimiento real de una persona puede hacer que una situación pierda por completo el efecto cómico que había tenido hasta ese momento, cita la escena I/2 de *Amphitryon* de Kleist. La risa que despierta el encuentro entre Mercurio y Sosias, incluso cuando éste es apaleado, cesa en el instante en que predomina el sufrimiento de Sosias: «sein Wissen um die eigene Unterlegenheit, das Ergreifende, dass er sich drein fügt, die Tatsache, dass er diesmal wirklich verletzt ist» pesan más que cualquier otra cosa y despiertan nuestra compasión. Cf. Horn, p. 154.

tía, la identificación con la víctima. Algo que por otra parte también ocurre en la tragedia. «In der Tragödie kann der Zuschauer das Bewusstsein des Tragischen mit dem Helden teilen, kann er dem Er-leiden des Protagonisten sein Mit-leiden entgegenbringen, weil der Dichter den Konflikt von innen her, aus der ganz und gar individuellen Perspektive der tragischen Gestalt entwickelt.»³¹

Hay pues en *Die Marquise von O...* una mezcla de aspectos cómicos y trágicos, que son un signo «für den nach dramatischen Stilgesetzen arbeitenden Epiker»³², pero que también invitan a detenerse y reflexionar sobre la ya observada cercanía de este relato a *Der zerbrochne Krug* y a *Amphitryon*, las dos comedias de Kleist³³.

Dejando al margen las tendencias existentes en una gran parte de los estudios sobre Kleist de interpretar estas dos obras a partir del «Geist der Tragödie» y de ver en su comicidad «nur den Vordergrund, nur die Maske (...), die ihren ernsten oder tragischen Kern lediglich verdecke»³⁴, es innegable que en cada una de las comedias hay una parte trágica: la de Eve en el *Krug* y la de Alcmene en *Amphitryon*³⁵. Como la marquesa, ambas son víctimas de un engaño que afecta seriamente a su existencia³⁶.

El núcleo temático origen del conflicto en las tres obras es prácticamente el mismo: un personaje masculino dominado por los deseos eróticos que despierta en él un personaje femenino recurre al engaño y la violencia para satisfacer su pasión. Las proporciones en que se combinan estos recursos varían: el juez Adam primero engaña a Eve y después irrumpe en su habitación y

³¹ Albert M. Reh, «Der komische Konflikt in dem Lustspiel 'Der zerbrochene Krug'», en: *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, ed. por Walter Hinderer, Stuttgart, 1981, p. 93-113, aquí p. 97.

³² Davids, p. 95.

³³ Para Davidts, p. 65, la *Marquise* es una «epische Palinodie des 'Zerbrochenen Kruges' und noch mehr die des 'Amphitryon'». Respecto a la cercanía a ambas obras, cf. Moering p. 257 y p. 273 ss. respectivamente.

³⁴ Reh, p. 95.

³⁵ En su ya citado artículo, Albert M. Reh, p. 100, reflexiona sobre el cómico «Aussehenaspekt der bewussten Verstellung (...) der Adam-Handlung» y el serio «Innenaspekt des Konflikts, in den die Verstellung des Protagonisten den oder die Antagonisten gebracht hat – im *Zerbrochnen Krug* auf der Eve-Handlung». Por su parte, Hans Robert Jauss llama la atención sobre la ambivalencia del tema de *Amphitryon* ya desde Plauto, y su «Disponiertheit für tragische als auch für komische Behandlung (...)». Die Komik des Rollentausches (...) die Tragik der verlierbaren Identität». Cf. Hans Robert Jauss, «Von Plautus bis Kleist: 'Amphitryon' im dialogischen Prozess der Arbeit am Mythos», en: W. Hinderer, p. 114-143, aquí p. 115.

³⁶ Sosias también es víctima de un engaño paralelo en *Amphitryon*, pero aunque ocasionalmente se pueda helar la risa del espectador ante los excesos de Mercurio –como se ha visto más arriba–, su parte es esencialmente cómica, como corresponde a que en general no sufre un daño «serio» y, además, a la tradición literaria de las relaciones entre amo y criado.

pretende forzarla; Jupiter no ejerce la fuerza física (aunque sí la omnipotencia de su condición divina) para conseguir a Alkmene, pero el engaño al que la somete equivale a una violación total de su persona; el conde, por último, viola y engaña a la marquesa por partida doble: respecto al hecho —ella ignora que ha sido violada, pues el engaño envuelve totalmente la violencia— y respecto a sí mismo, al aparecer como el «ángel» que la ha salvado de la violación.

En sí, el motivo del engaño ofrece una doble perspectiva, la del engañado y la del que engaña. Ambas perspectivas pueden tener un carácter cómico, como por ejemplo en la parte Sosias/Mercurio de *Amphitryon*, donde desde la superioridad del dios nos reímos *con* él de la confusión que crea en Sosias, y al tiempo nos reímos *de* Sosias —y también *con* él, ante sus golpes de ingenio—. También en las escenas entre la familia y el conde, en la *Marquise*, el origen de la comicidad está en el engaño, pero la dinámica es diferente: aquí se engaña para ocultar un hecho que sin embargo, como en un juego burlón, asoma una y otra vez la cara (algo así como el «ick bün all hier» del cuento)³⁷ gracias al doble sentido con que la ironía del autor carga las palabras. Nos reímos sobre todo *de* la torpeza de los personajes que no se enteran, pero también *de* y *con* los esfuerzos del conde para no decir lo que quiere ocultar y sin embargo decirlo. Se trata de una dinámica semejante a la del *Krug*, aunque en el caso de la comedia el carácter protagonista del juez lo convierte a él en la mayor fuente de comicidad, a su costa y gracias a él.

En ninguno de estos casos se trata de un sufrimiento «serio» de los engañados. Sin embargo, respecto a las tres mujeres, en tanto víctimas, el engaño adquiere una dimensión trágica aun cuando sea diferente en cada una. Así, Eve ha sido engañada por Adam respecto a la posible suerte de su novio Ruprecht, pero ella sabe quién y cómo ha roto el jarro, mientras que tanto Alkmene como la marquesa sufren la totalidad del engaño hasta el final.

En las tres obras, Kleist es perfectamente consciente de estas posibilidades cómicas y trágicas y de la necesidad de una correcta dosificación de los diferentes aspectos para obtener el efecto deseado en cada caso. Baste recordar a este respecto que en la versión de *Der zerbrochne Krug* para la edición de 1811 en forma de libro, Kleist excluye los casi 500 versos de la escena 12 de la primera versión (incorporada al final como *Anhang*)³⁸. De este modo recorta la perspectiva interna de la parte de Eve, que aumentaría la parte trágica en detrimento del efecto cómico y la cohesión de la comedia.

³⁷ Cf. «Der Hase und der Igel», en: H. y J. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Darmstadt, 1970, p.766.

³⁸ Cf. Kleist, I/839-855.

A su vez, en *Amphitryon*, aunque ya Plauto en el prólogo a su obra se refiere a la ambivalencia trágico-cómica del tema, Kleist desarrolla sobre todo a partir del personaje de Alcmene dimensiones trágicas inexistentes en la comedia plautina y en el modelo de Molière, acentuando así la carga trágica³⁹.

Desde la perspectiva del engañado, pues, el efecto del engaño puede ser cómico o trágico en función de la «seriedad» del daño ocasionado. Ahora bien, lo mismo se puede aplicar al que engaña, ya que, de acuerdo con la ya mencionada «ética de la risa» y según Cicerón, uno tampoco se puede reír «über Menschen, die böse und gemein sind, da [der] Sinn für Gerechtigkeit (...) Empörung und Verachtung gegen sie erweckt»⁴⁰.

En mi opinión, también en el caso de los «engañadores» Kleist juega con las dimensiones cómicas y trágicas, de manera que, de un lado y de otro, el engaño muestra su faz ambivalente y polifacética, con las variaciones correspondientes en cada obra.

Además de su ventaja en la relación desigual del engaño, Jupiter, Adam y el conde se encuentran en un plano de superioridad jerárquica frente a los engañados: dios frente a mortales, juez frente a campesinos, noble frente a familia burguesa –la marquesa lo es por su matrimonio, el padre no tiene título de nobleza–. De este desnivel en el eje vertical de la escala social se deriva la diferencia en la percepción del mismo hecho, como ha observado H. R. Jauss con respecto a *Amphitryon*: «Erscheint die (...) Handlung nicht notwendig tragisch, solange sie von unten, aus der Sicht der unschuldig leidenden Menschen, betrachtet wird, und rückt sie nicht unweigerlich in ein komisches Licht, sobald man sie von oben, aus der Sicht der frei spielenden Götter geniessen kann?»⁴¹. Es la distancia provocada por el sentimiento de la propia superioridad frente a los que se considera inferiores, y de los que por tanto es posible reirse.

Ahora bien, los tres, objetivamente y por sus «cargos», son personajes serios y respetables –algo que ellos por otra parte aprovechan para llevar a cabo sus objetivos– y, cada uno en su ámbito, representan el «orden». En el dios y el juez es evidente, pero también en el conde en la medida en que pertenece a la clase social dominante. De aquí que el hecho de que sean ellos precisamente los que vulneran ese orden tenga unas dimensiones serias (más abajo examinaremos su aspecto cómico) y exija que al final sea restaurado, al menos en apariencia. En el *Krug* y en *Amphitryon* además porque así lo exige el género de la comedia. Pero el matrimonio de la pareja joven y la huida de Adam no acaban de resolver los conflictos: ni el cómico de quién

³⁹ Cf. el artículo citado de H.R. Jauss.

⁴⁰ Cf. Horn, p. 155.

⁴¹ Hans Robert Jauss, p. 117.

repara el jarro, ni el serio de una autoridad judicial a la que importa más que las cuentas estén formalmente bien que la evidencia de la corrupción. Por su parte, el orden restaurado por Jupiter queda problematizado por el célebre «Ach!» final de Alkmene. En la *Marquise* hay elementos comunes a ambas obras. Por un lado, el matrimonio feliz de la pareja –lo que abundaría en los aspectos de comedia del relato⁴²–, por otro la aceptación del conde de las condiciones impuestas y el sometimiento de su líbido a las normas éticas y sociales, con lo que el orden quedaría así restablecido. A mi juicio, sin embargo, también aquí hay un punto de ironía, una risa callada y maliciosa del autor en medio de esta armonía final, a la que me gustaría llegar a continuación.

Ya más arriba me he referido a los deseos eróticos de los tres personajes masculinos como origen de los conflictos. Como se ha visto, estos deseos son tan poderosos que les conducen a emplear el engaño y la violencia para satisfacerlos. Pero también en ellos tienen consecuencias (sobre todo en Adam y el conde, pues el caso de Jupiter es diferente y exigiría un análisis más matizado y diferenciado). Como si lo que representan, el «cargó», fuese una «Tarnkappe» que les hiciera invisibles, al despojarse de él al menos temporalmente se pone de relieve la discrepancia entre lo que son y lo que deberían ser, rebajándolos así al nivel de un humano cualquiera y señalándose irónicamente la inconsistencia de su presunta superioridad. Ante nuestros ojos se presentan dominados por una pasión que les hace olvidar cualquier norma o contención y actuar de modo desmesurado para satisfacerla.

Esto no es nuevo en Kleist, cuyos personajes suelen estar dominados por pasiones, generalmente con consecuencias trágicas. Lo que ocurre es que aquí tiene que ver con la esfera de la sensualidad, de los placeres del cuerpo, de aquello que se considera la animalidad del hombre, su parte inferior frente a la superior de la razón. Dominados por el instinto, «Vernunft und Verstand als freiwillige Sklavinnen der Sinne»⁴³, el juez y el conde se convierten en figuras cómicas, ellos también presos de sí mismos. En la medida en que la perspectiva del autor enfoque este aspecto, nos reiremos con ellos y de ellos; en la medida en que se enfoquen las consecuencias, cómicas y trágicas, de sus instintos no contenidos, nos reiremos o se nos congelará la risa en un gesto de condena e indignación respecto al culpable y de empatía con la víctima.

Ahora bien, la esfera de los sentidos es algo también profundamente ambivalente. Desde una perspectiva antropológica, es lo que nos une al res-

⁴² Moering, p. 275 ss. analiza una serie de escenas en las que se plasma con claridad la cercanía del relato a la comedia.

⁴³ A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Erster Teil, Stuttgart, Berlin, 1966, p. 133 s. Cit. según Horn, p. 49.

to del mundo animal, frente a una esfera «superior» (razón, cultura, civilización, etc.), que nos diferenciaría como humanos frente a los demás seres vivos. Una práctica vital en la que se dé primacía a la esfera superior comportará necesariamente la represión de la parte inferior. De aquí el que pueda tener también un aspecto positivo, liberador, como «Befreiung des Sinnlichen» o «Triumph über die Gewalten der normativen Welt»⁴⁴. Es este un factor que sin duda también contribuye al regocijo del lector de *Die Marquise von O...* en los varios ejemplos de doble sentido, más o menos picante, que hemos venido examinando. Y que ciertamente acrecienta el carácter profundamente subversivo de la crítica a la «buena sociedad» que hay en este relato. Lo mismo se podría decir respecto a *Der zerbrochne Krug*, aunque en este caso es la justicia la que está en el punto de mira de Kleist.

Por otra parte, si nos fijamos con detenimiento en las características de los dos personajes masculinos, casi se podría hablar de una atenuación de la crítica. Adam es un juez desordenado y sucio, que guarda la comida entre los legajos, lo que le acerca ya desde el principio a la figura cómica y le aleja de la dignidad propia de un juez. A su vez, el conde es presentado como un valeroso militar que domina los usos de la aristocracia europea –se dirige en francés a la marquesa–, pero... es ruso. Aun cuando en los siglos XVIII y XIX en general se contemplaba con complaciente benevolencia los esfuerzos de Rusia por acercarse a la civilización occidental, y sin duda a esta actitud corresponden las buenas maneras del conde⁴⁵, en la mente del lector –una vez que ha descubierto quién ha violado a la marquesa– su comportamiento queda cerca del de los «viehischen Mordknechte» y «Schandkerle» que lo habían intentado antes que él. Además no parece descaminada la hipótesis de que en el lector contemporáneo despertara reminiscencias de «die unerlaubte, unmenschliche Benehmung der russischen Truppen» en Italia durante las campañas de 1798 y 1799 de la segunda guerra de coalición⁴⁶. Una serie de connotaciones que a mi juicio señalan lo primitivo, instintivo del conde, lo todavía no «civilizado».

Es decir, según esto, tanto el juez como el conde serían prototipos imperfectos de su categoría respectiva, lo que en cierto modo podría hacer tolerable la crítica y servir de disculpa a sus delitos. El desorden que su imperfección implica quedaría corregido –como ya se ha visto antes desde otra perspectiva más «seria»– al final por la persona de Walter como verdadero representante de la justicia y por el encauzamiento del instinto primitivo del

⁴⁴ Hans Robert Jauss, «Über den Grund des Vergnügens am komischen Held», en: Wolfgang Preisendanz y Rainer Warning (ed.), *Das Komische*, München, 1976, p. 103-132, aquí p. 107. Cf. también Horn, p. 49 ss. y 55 ss.

⁴⁵ Cf. Sabine Doering, *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O... Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, 1993, p. 105.

⁴⁶ *Ibid.*

conde en la institución matrimonial. Sólo que, como es sabido respecto al *Krug*, a Walter le importa más el «Ansehen der Obrigkeit»⁴⁷ que la verdadera justicia, y en la *Marquise* –y aquí estaría la mueca burlona final de Kleist–, «eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten» (II, 143), asegurando así la continuidad de caracteres paternos tanto en el vástago fruto del instinto desbordado como en los procreados por el instinto encauzado, que constituyen «eine ganze Reihe».

En este sentido, habría que recordar las palabras de Joachim Ritter: «Das Komische entsteht [...] in einer doppelten Bewegung, einmal im Hinausgehen über die jeweilig gegebene Ordnung zu einem von ihr ausgeschlossenen Bereich, und zweitens darin, dass dieser ausgeschlossene Bereich in und an dem ihm ausschliessenden Bereich selbst sichtbar gemacht wird. (...) In der Sitte, im Anstand werden unzählige Möglichkeiten menschlichen Gebarens auf diese Weise ausgegrenzt, unberührbar [...], ohne dass sie deswegen aufhören, in dieser Lebensordnung fort zu existieren [...]»⁴⁸

Desde esta perspectiva y teniendo en cuenta todos los aspectos irónicos y cómicos resaltados hasta ahora, incluso una valoración tan exacta y concluyente como la de la «gebrechliche[n] Einrichtung der Welt», cuya aceptación «von allen Seiten» (II, 143) es necesaria para llegar al final feliz, podría entenderse también como un eufemismo genial no exento de dimensiones irónicas. Hasta el final tendríamos pues a ese «Weltmann» al que se refería Varnhagen von Ense, contando la historia sin perder jamás la compostura, de forma que sea admisible en la «buena sociedad», pero resaltando precisamente por ello todo los componentes críticos y subversivos respecto a esa sociedad presentes en dicha historia.

Lo paradójico es que el único personaje que se salva en gran medida de la ironía del narrador, la marquesa, es quien sufre con mayor crueldad lo ocurrido. Con la misma omnipotencia que el Jupiter de *Amphitryon*, Kleist somete a su protagonista a una prueba en la que está a punto de perder la razón. Y como ese Júpiter, la contempla distanciadamente, «von oben, aus der Sicht der frei spielenden Götter»⁴⁹, que son los que deciden el destino, cómico y trágico, de las criaturas humanas.

Esta actitud de Kleist con respecto a sus personajes, «wie wenn er nachsehen möchte, wieviel eigentlich ein Mensch aushalten kann, ob er dann, wenn er ihn durch alle Abgründe geschleift hat, noch ein inneres Leben aufweist»⁵⁰, ha sido observada desde siempre. Contemporáneos de Kleist como

⁴⁷ S. Streller, *Das dramatische Werk Heinrich von Kleists*, Berlin, 1966, p. 65 ss.

⁴⁸ Joachim Ritter «Über das Lachen», *Blätter für deutsche Philosophie* 14 (1940/41), 1-21, aquí p. 9 s., citado según Horn, p. 51 s.

⁴⁹ Cf. nota 38.

⁵⁰ Marieluise Fleisser: «Der Heinrich Kleist der Novellen», en: M.F. *Gesammelte Werke*, vol. 4, Frankfurt a.M., 1989, p. 405, cit. según *Erläuterungen und Dokumente*, p. 70.

Achim von Arnim hablan de «Lust (...) an aller Quälerei seiner poetischen Personen»⁵¹, mientras Jakob Grimm lo califica directamente de «böös und grausam»⁵². Para Kleist se trata de experimentos «in der moralischen Welt», en los que los personajes no son más que objetos de demostración.

Por lo que se refiere a *Die Marquise von O...*, casi podría verse en ella la ejemplificación de una de las provocadoras e irónicas afirmaciones contenidas en *Allerneuester Erziehungsplan*: «Und wahrlich, wenn man die gute Gesellschaft, mit der schlechten, in Hinsicht auf das Vermögen, die Sitte zu entwickeln, vergleicht, so weiss man nicht, für welche man sich entscheiden soll, da, in der guten, die Sitte nur nachgeahmt werden kann, in der schlechten hingegen, durch eine eigentümliche Kraft des Herzens erfunden werden muss»⁵³.

Está claro que los dos protagonistas, pese a sus muy diferentes puntos de partida, de un lado y de otro del engaño y la violación, han de «inventar» una nueva base de entendimiento para resolver de manera positiva el conflicto creado. En la marquesa, la «eigentümliche Kraft des Herzens» está en la «schöne Anstrengung» que le permite empezar a conocerse a sí misma como ser individual (II, 126) y enfrentar como tal su suerte. En el conde, en la disposición a aceptar públicamente su culpa, «völlig ausgesöhnt mit seinem Schicksal» (II, 130). Desde esas nuevas posiciones será posible «die Sitte zu entwickeln» en la medida en que no se excluya ninguna parte del ser humano y se respete la integridad e individualidad del otro.

Sólo que Kleist no cuenta la historia de *Die Marquise von O...* como si fuese una «moralische Erzählung», sino que desde su altura olímpica y su omnipotencia de autor enfoca irónicamente y con fruición las contorsiones y convulsiones, cómicas y trágicas, de sus criaturas en las insólitas situaciones en que las pone a prueba. El resultado es una imagen pluridimensional, irónica y subversiva de la realidad, en la que la única dignidad posible del ser humano está en la asunción consciente de que todos estamos hechos de barro por igual.

⁵¹ An die Brüder Grimm, Berlin, 3. Sept. 1810, *LS*, n° 396a, p. 271.

⁵² An Arnim, 24. Sept. 1810, *LS*, n° 396b, p. 271

⁵³ Heinrich von Kleist, *Allerneuester Erziehungsplan*, en: H.v.K., II, 332.