

# Verdad y verosimilitud en la narrativa de F. Schiller

## *Truth and Verisimilitude in F. Schiller's Narrative Work*

Marcelo G. BURELLO

Universidad de Buenos Aires  
Departamento de Letras Modernas  
mburello@hotmail.com

### RESUMEN

La germanística suele dar por sentado que el desdén de Schiller por la narrativa en prosa es un principio estético básico en su pensamiento, cuando en realidad es una elaboración «clasicista» tardía y el resultado de una ardua e infructuosa ocupación con el género. Este artículo periodiza la producción schilleriana y explora los diversos intentos épicos del gran poeta y dramaturgo con el fin de cuestionar cronológicamente su posterior autopresentación como contrapartida idealista de Goethe.

### ABSTRACT

German studies usually take for granted Schiller's aversion for prose narrative as a grounding aesthetic tenet within his thinking; yet it is a late «classicist» development and the result of a hard and fruitless dealing with this genre. This paper periodizes Schiller's work and explores the great poet and playwright's many attempts with the epic form, in order to inquire chronologically his later self-portrait as idealist Goethe's counterpart.

### PALABRAS CLAVE

Schiller  
Narrativa  
Cuento

### KEY WORDS

Schiller  
Narrative  
Short story

**SUMARIO** 1. Aversión de Schiller por la prosa narrativa. 2. El «pacto de verdad» y la relación entre historia y ficción. 3. Singularidad del *Geisterseher*. 4. La frustración de Schiller con la narrativa. 5. Referencias bibliográficas.

## 1. Aversión de Schiller por la prosa narrativa

La aversión de Schiller por la narrativa en prosa comenzó siendo sólo un juicio personal de valor, y acabó casi por convertirse en un presupuesto metodológico generalizado de los estudios germánicos. Surgió bajo la forma de una tardía declaración teórica en el que a la postre se convertiría en su más célebre tratado, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pero esa teoría resignificó todo lo escrito previamente y le fijó un sentido determinado. Habiendo abandonado definitivamente ya el arte de la narración, Schiller dudaba en esa obra fundamental —culminada en 1796— del verdadero valor de la prosa en sí, y tildaba de «sólo un hermanastro del poeta» al novelista<sup>1</sup>. Y aunque la relativización de la prosa narrativa estaba asentada *casi en passant*, a esos comentarios se sumaron luego algunas misivas enviadas a Goethe en las que, en general a raíz del *Wilhelm Meister*, Schiller ponía nuevas objeciones y reparos a las formas épicas modernas<sup>2</sup>.

Por largo tiempo, así pues, el «poeta filósofo» logró jerarquizar orgánicamente su obra y autodiseñarle el perfil artístico que le parecía más digno para la posteridad<sup>3</sup>. Su desdén por las formas prosaicas en virtud de su incapacidad de idealizar la realidad, su disgusto con la novela como forma híbrida y que apela meramente al entendimiento<sup>4</sup>, determinó mayormente el estatuto de su propia obra narrativa, pero se trata, insisto, de una resignificación personal y posterior a la elaboración de esas producciones. Creo que desde un punto de vista metodológicamente consecuente es de suma importancia periodizar la práctica narrativa schilleriana

<sup>1</sup> Véase *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, en: F. Schiller. *Sämtliche Werke*, Bd. V, Hanser (de aquí en adelante, *SW*), en especial pp. 740-744. [Las referencias bibliográficas completas se hallan al final.]

<sup>2</sup> Al respecto, las más relevantes son las de 28.6.1796, 5.7.1796, 8.7.1796, 9.7.1796, 20.10.1797, 24.11.1797. Los volúmenes *Romantheorie* (Hrsg. E. Lämmert et al.) y *Theorie u. Technik des Romans* (Hrsg. D. Kimpel u. C. Wiedemann) contienen fragmentos sólo de algunas de estas cartas. Para la correspondencia completa véase el tomo de *Goethe. Briefwechsel mit F. Schiller* en la *Gedenkausgabe* de Artemis. Todas las epístolas aquí mencionadas constan asimismo en la edición en castellano (*Goethe y Schiller. La amistad entre dos genios*).

<sup>3</sup> Para probar este éxito recurriremos a unos pocos ejemplos conspicuos y que cubren un amplio espectro. Todavía en 1959, Benno von Wiese abría el capítulo sobre narrativa en su tratado sobre el poeta diciendo: «Bis heute steht der Erzähler Schiller im Schatten des Dramatikers und des Philosophen. Diese landläufige Bewertung hat vor allem zwei Ursachen. Die eine liegt in der geringschätzigen Art, mit der Schiller sich selbst über seine erzählende Prosa, besonders über sein umfangreichstes werk *Der Geisterseher*, geäußert hat. Die zweite liegt in der grundsätzlichen Trennung des erzählenden Werkes von Schillers historischen Schriften, die man ihrerseits nur als einen mehr oder weniger dilettantischen Beitrag zur Geschichtsforschung, nicht aber als eigene erzählerische Leistung angesehen hat» (*Schiller*, p. 299). Más tarde, en el epílogo a una compilación popular, Bernhard Zeller empezaba por confesar que «Schillers Prosawerk steht im Schatten seiner dramatischen und lyrischen Dichtung. Schauspiel und Gedicht, nicht die Erzählungen, die philosophischen und historischen Schriften bestimmen das Bild, das sich die Nachwelt von dem Dichter schuf» («Nachwort», en: *Der Verbrecher... und andere Erzählungen*, p. 61). Y en el recién aparecido *Schiller Handbuch*, Helmut Koopmann inicia su contribución sobre la narrativa señalando: «Schillers hartes Urteil über den Romanschreiber, den er in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* als 'Halbbruder des Dichters' ... bezeichnet hatte, war sicherlich auch ein Grund für die relative Geringschätzung des Erzählers Schiller: er gilt auch heute noch vor allem als Lyriker und Dramatiker, seine Erzählungen werden als Gelegenheitsarbeiten, sein Roman *Der Geisterseher* wird als Fragment gewertet, das er schrieb, um seine *Thalia* mit Material zu versorgen» (p. 699).

<sup>4</sup> «Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes». Carta a Goethe, 20.10.1797.

frente a su teoría épica. Muchos críticos, teóricos e historiadores de la literatura reconocen la urgencia de rescatar esta descuidada región del *corpus* schilleriano<sup>5</sup>, aunque a menudo sin otros instrumentos de juicio que el intransigente *Idealisierungspostulat* del propio autor. Así, suele aceptarse redondamente la tesis de que Schiller publicó unos escasos relatos y una novela —que quedó en estado de fragmento— por mera necesidad material, para llenar revistas, satisfacer editores y cumplir contratos leoninos, tesis exógena, si las hay, que además pasa por dar plena cuenta de otra de las actividades presuntamente «menores» del poeta: su ocupación con la Historia<sup>6</sup>.

En lo que sigue, he reexaminado la narrativa de Schiller a sabiendas de sus fundadas prevenciones teóricas contra esta forma y también de sus quejas contra la motivación espuria de estos productos, que tanto lo disgustaba<sup>7</sup>. Convencido de que dichas prevenciones y quejas hacen a esta producción tanto más interesante aun, he procurado aportar a la recuperación de la narrativa schilleriana atendiendo a un eje rector puramente textual, en pos de relevar el sentido de lectura que estas narraciones construyen. En lugar de desmerecerlas con los fáciles motes de amargo *Brotarbeit* o meras *Anekdoten*, como sin duda el propio autor lo querría, explorar el proceso mediante el que los narradores de Schiller «interesan» y en cierta forma «diseñan» a sus eventuales lectores puede arrojar alguna nueva luz sobre las funciones que las distintas variantes literarias ejercen en el plano artístico (el creador) y el estético (el receptor). Un *corpus* textual que consta de pocas piezas (de las cuales, además, algunas quedaron incompletas), cuyo propio autor desvalorizó poco después de haberlo publicado, y cuyo único confeso motivo es aparentemente el lucro mínimo indispensable, no invita en principio a grandes aventuras especulativas. No obstante, vuelvo a él no a pesar de la condena de su autor, sino precisamente porque Schiller pretendió desvalorizarlo. Su maniobra de borrado y reescritura, presumo, no puede sino ocultar algo significativo. Acaso la visión meramente cronológica de la obra de Schiller, a contrapelo de como suele proceder la germanística (es decir, el análisis de

5 Incluso en el mundo hispánico. Por ej., F. M. Mariño, que últimamente ha publicado dos artículos sobre *El visionario* en la *Revista de Filología Alemana* (4, 1996; 9, 2001).

6 «... für den Dichter selbst galten diese Arbeiten in Prosa nur als Nebenprodukte seines Wirkens, nicht wert des vollen Einsatzes aller schöpferischen Kräfte. Sie waren Brotarbeit, notwendiges Erfordernis...» asevera B. Zeller, y en un reciente estudio, Ludwig Fertig ha observado con respecto al Schiller historiador: «... Schiller, der desertierte Regimentsmedicus, Bühnendichter und freie Schriftsteller, mußte sich von 1789 an als Außerordentlicher Professor in Jena ebenfalls mit den Erträgen aus den Privatvorlesungen bescheiden. Der Weimarer Herzog verbesserte dann die wirtschaftliche Lage mit 200 Talern jährlich. Schiller, der kein Hehl daraus machte, daß er seine historischen Schriften nicht zuletzt um der notwendigen Honorare willen verfaßte und daß die Position in Jena als Sprungbrett für eine lukrative Stelle dienen konnte, der ohnehin stets umstandlos die materielle Seite der Literaturproduktion bedachte, war als Historiker in Jena durchaus 'Brotgelehrter'. Dies hinderte ihn allerdings nicht, in seiner berühmten Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* publikumswirksam über den Unterschied zwischen dem 'philosophischen Kopf' und dem 'Brotgelehrten' zu sprechen.»

7 La correspondencia a su amigo Körner y a su amiga Lotte son la mejor ilustración de esas penurias. Véanse las cartas a Körner del 6.3.1788 (en la que Schiller manifiesta no tener «ningún interés» por el asunto del *Geisterscher*), la del 17.3.1788, y la del 15-17.5.1788, así como la carta a Lotte del 16.10.1788. Estas cartas están citadas en, a saber: B. von Wiese, *Schiller*, p. 314; *Schiller-Handbuch*, p. 706; y sobre todo, *SW*, Bd. V, p. 1064 y ss.

su narrativa en primer lugar y luego la comprensión de su rechazo hacia ella), resulte harto más interesante en tanto historia de un fracaso con un género de creciente popularidad y su ulterior negación teórica.

## 2. El «pacto de verdad» y la relación entre historia y ficción

Para el momento en que fueron emitidas, las opiniones adversas a la *erzählende Prosa* de Schiller resultaban asaz anacrónicas y sólo pueden ser entendidas en el marco de su clasicismo en cierne y su obsesión por el verso como forma y el teatro como género. La serie literaria europea mostraba un prodigioso desarrollo de la narrativa de ficción ya hacia 1780, y nombres como el de Richardson y el de Rousseau habían bastado para dar definitivamente por tierra con los tradicionales prejuicios antinovelísticos. En esto, Alemania no era demasiado anacrónica con respecto al Viejo Continente, y aunque es cierto que económicamente las actividades dedicadas al *Theater* auguraban una subsistencia posible (en cualquiera de los dos puestos que un hombre de letras podía ocupar: *Dramatiker* o *Dramaturg*), también lo es que tanto el sector culto como el sector popular contaban con hitos novelísticos propios (Wieland y Goethe en el primer caso, Wächter y Grosse en el segundo, por ejemplo); de 1780 data, sin ir más lejos, el célebre prólogo de Wezel a su *Herrmann und Ulrike* en el que el *Roman* promete ser *die wahre bürgerliche Epopee*<sup>8</sup>.

Por otra parte, y como ya queda dicho, estas opiniones peyorativas de Schiller son posteriores a los diversos relatos que él mismo publicó (mayormente, según la usanza editorial de la época, en revistas), y no necesariamente se contradicen con el juicio entusiasta que al autor aún le merecieron en mayor medida el «híbrido» *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y el *Haoh-Kiöh-Tschuen*, la novela china que un Schiller ocupadísimo (¡1800!) hasta comenzó a traducir. Establezcamos, antes que nada, cuál es estrictamente la producción narrativa del autor, a fin de captar su dimensión y periodizarla en el marco de la obra íntegra. Los relatos salidos de la pluma schilleriana son, cronológicamente: *Eine grossmütige Handlung* (1782); *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache* (1785); *Der verbrecher aus [Infamie] verlorener Ehre* (1786); *Spiel des Schicksals* (1789); *Der Geisterseher* (1789)<sup>9</sup>. Según lo elástico que sea el criterio, pueden sumarse pequeños trabajos que no responden, en principio, a ningún subgénero narrativo de ficción, como el breve diálogo filosófico *Der Spaziergang unter den Linden* (1782), o la así denominada «Anekdote» *Herzog von Alba bei einem Frühstück auf dem Schlosse zu Rudolstadt* (1788); que las ediciones difieran respecto al estatuto de estas piezas es un signo de su carácter híbrido<sup>10</sup>.

Analicemos la poética de estas obras devolviéndoles la plena validez que tenían el día de su publicación, desconociendo el negativo juicio posterior de su creador y sus por entonces amar-

<sup>8</sup> Citado en *Romantheorie* (volumen: 1620-1880), editado por E. Lämmert *et al.*, p. 161.

<sup>9</sup> La fecha es la de la 1ª edición; Schiller reimprimió casi todos sus trabajos breves (no, por ejemplo, el 1º de nuestra lista) y con pequeñas correcciones en 1792, agrupándolos en el tomo de *Kleineren prosaischen Schriften* de sus obras completas. No sucedió así con el *Geisterseher*, al que retocó —sin concluirlo— aún en 1798.

<sup>10</sup> Seguimos, para nuestro listado de «Erzählungen», la *SW*, que difiere del *Schiller Handbuch*, por caso.

gas quejas económicas. ¿Existe en ellas algún rasgo de «estilo», un factor unificador que delate una mano común por detrás y un programa consciente de escritura? *Merkwürdiges Beispiel...*, como su subtítulo lo indica (*Aus einem Manuskript des verstorbenen Diderot gezogen*), no es sino la reelaboración de un relato de Diderot (contenido en *Jacques le fataliste*), y podríamos descontarlo de la genuina producción schilleriana en virtud de que se trata de una reescritura, una especie de traducción (ejercicio difundido entre los literatos del XVIII). En las otras tres piezas breves, así pues, lo primero que llama la atención es un detalle bastante ostensible: también el subtítulo, pero esta vez porque las homologa en un registro común e idiosincrásico. Respectivamente, leemos: *Aus der neusten Geschichte, Eine wahre Geschichte, Ein Bruchstück aus einer wahren Geschichte*. Y si ahora releemos los proemios de las dos primeras, la *Wahrheitsanspruch* con la que la crítica suele aunar estos relatos surge con mayor claridad (si bien se aplica sólo a algunas narraciones). Significativamente, el primer relato jamás publicado por Schiller, *Eine grossmütige Handlung*, se abre con una reflexión acerca de los efectos de los géneros «literarios» (*Schauspiele, Romane*), y antes de dar paso a la *narratio*, se alega que «Gegenwärtige Anekdote (...) hat ein unabstreitbares Verdienst —sie ist wahr. Ich hoffe, daß sie meine Leser wärmer zurücklassen werde als alle Bände des "Grandison" und der "Pamela"»<sup>11</sup>. Y el más célebre de sus trabajos de ficción narrativa, el *Verbrecher...*, contiene asimismo un largo proemio metaliterario en el que se exalta, *more* pedagógica, la función formativa del relato en tanto vehículo de autorreflexión humana (como se deja apreciar, Schiller repite aquí muchas tesis de su juvenil conferencia *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*)<sup>12</sup>. La primera oración y su exaltación de la función educativa de la historia es hoy célebre: «In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen»<sup>13</sup>.

Sin embargo, hay que decir que los proemios que integran el cuerpo textual en sí —la *narratio*— no necesariamente son siempre confiables ni determinan el «contrato» de lectura<sup>14</sup>; no, al menos, tanto como los subtítulos, que funcionan como verdaderos indicios normativos. Quien lee, tiende a presuponer demasiado fácilmente que el título cumple una función seria y honesta, en tanto es el autor real quien allí se expresa, mientras que el relato en sí —comprendiendo en éste al proemio que acaso lo encabeza— es más bien obra del narrador y se inscribe en el plano de la pura ficción o de la recreación.

<sup>11</sup> *SW*, Bd. V, p. 9.

<sup>12</sup> En este esfuerzo por «fijar» la lectura, Schiller es un digno hijo de su siglo. W. Booth y sobre todo W. Iser han subrayado la frecuencia con que los narradores dieciochescos insertan alocuciones metaliterarias al lector o «comentarios» retóricos metatextuales. Un buen panorama de este recurso puede verse en W. Iser, «Die Leserrolle in Fieldings Joseph Andrews und Tom Jones», en *Der Implizite Leser* (p. 57 y ss.)

<sup>13</sup> *SW*, Bd. V, p. 13. Tras citar textualmente este célebre comienzo, un historiador actual señala: «Das ist der erste Satz aus Schillers Erzählung ... und zugleich das Programm einer epischen Literaturform, die im Zeitalter der Aufklärung ihre da natürlich nicht unerwartete Konjunktur erlebte. Menschenkenntnis hieß das entsprechende Stichwort» (G. Ueding, *Hansers Sozialgeschichte...*, Bd. 4, p. 573).

<sup>14</sup> Una historia de cómo el proemio puede ser irónico consta en el clásico de W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. En este clásico tratado se presenta una serie de *Novellen* cuya *narratio* contradice flagrantemente lo que se promete —tanto desde un punto de vista ético como estético— en el *proemium*.

Sería equivocado creer, por otra parte, que esta así llamada «pretensión de verdad» era un rasgo iluminista y dogmático del poeta. La prevención de Schiller para con la narración en cualesquiera de sus formas no se apoyó jamás en el viejo adagio de que *wer Romans liest, der list Lügen*. Según su propio testimonio, la libre invención propia de la ficción lo entusiasmaba, de modo que el motivo de que la narrativa de ficción no le haya interesado mucho ha de estar también en otro lado. Al respecto, el lector puede consultar una carta del ya maduro Schiller a Goethe en la que confiesa su intención de hacer una tragedia sobre el traidor Warbeck y declara su propósito de «immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden»<sup>15</sup>. En todo caso, Schiller no padecía del viejo prejuicio de *Dichtungsfeindlichkeit*, sino de *Prosaischeerzählungsfeindlichkeit*<sup>16</sup>. No lo irritaba el uso de la imaginación en tanto herramienta poética primordial, sino la forma del relato en prosa en sí, como si esta forma por su propia naturaleza encorsetara al poeta, aun cuando éste ficcionalizara a sus anchas<sup>17</sup>. Por eso, tanto el proemio del *Verbrecher* -relato sobre fuente verídica- como el del *Geisterseher* —novela libremente creada— hacen hincapié por igual en cuán formativo es para el Hombre detenerse a reflexionar sobre sus *Verirrungen*; no importa si algo sucedió concretamente o no, sino si lo narrado es valioso o significativo en alguna forma<sup>18</sup>. En este sentido, y sólo en este sentido («funcional», por así decirlo), puede homologarse toda la épica de Schiller a su producción histórica; el intento, siquiera, de que el *Geisterseher* atendiera también a una función instructiva muestra que Schiller estaba más allá del *topos* ciceroniano de que *Historia magistra vitæ est*<sup>19</sup>.

En síntesis: Schiller recurre al mismo tipo de recurso o de «gesto» para principiar sus narraciones breves en prosa. Consciente de que el inicio es el momento decisivo, de que es en las primeras palabras cuando el lector decidirá si ha de leer o no lo que se le presenta y cómo habrá de leerlo, apuesta a generar lo que hemos dado en llamar un «pacto de verdad»<sup>20</sup>, o sea, la creación de un marco de recepción basado en la autenticidad y la veracidad, cuyo «beneficio» para el lector supone un didactismo y no un kantiano *Wohlgefallen ohne Interesse*<sup>21</sup>. Lo hace en los subtítulos, que fijan un sentido de lectura, un «contrato» con el lector, y lo refrenda en el inicio del texto mismo, con proemios o introducciones metaliterarias o extradiegéticas (las

<sup>15</sup> Carta del 20.8.1799.

<sup>16</sup> Para una breve historia del concepto de *Dichtungsfeindlichkeit* en la cultura alemana, v. el compilado de *Romantheorie* (v. n. 13). De allí hemos tomado el dictum «*wer Romans liest, der list Lügen*».

<sup>17</sup> Que no lo sublevaba lo épico per se queda claro en la correspondencia con Goethe de fines de 1797, que particularmente versa sobre *Wallenstein* y *Hermann und Dorothea*.

<sup>18</sup> *Ob Schiller von ihm selbst Erfundenes darstellt oder Geschichte schreibt, dieser Unterschied ist nicht so erheblich, wie zumeist angenommen wird. Betonen doch die Erzählungen mit einem merkwürdigen Nachdruck die «Wahrheit» des Mitgeteilten*. B. von Wiese, *op. cit.*, p. 299.

<sup>19</sup> Una interesante historia de este tópico puede encontrarse en R. Koselleck, *Futuro pasado*, p. 41 y ss.

<sup>20</sup> El concepto, claro está, remite al de Ph. Lejeune, «pacto autobiográfico», sólo que no hemos querido aquí circunscribir con el tilde de un subgénero a todo un sentido de lectura.

<sup>21</sup> «Die Erzählung bedeutet in Schillers Entwicklung den Übergang zur geschichtlichen Darstellung mit ausgesprochen moralischem Zweck», leemos en la *Geschichte der deutschen Literatur* de De Boor y Newald, p. 319.

cuales, a nuestro entender, de no mediar los subtítulos bien podrían funcionar al revés: como reveladores de artificio). Así es como creemos que deben ser leídas e interpretadas las numerosas invocaciones al lector en el largo proemio del *Verbrecher*: como alocuciones retóricas que, al describir el rol de quien lee, disimulan (bien o mal) una cierta preceptiva (por ejemplo, «Es bleibt eine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser...», o «Der Held muß kalt werden wie der Leser...», etc.<sup>22</sup>). De igual manera, el narrador en primera persona se autodefine como un *Geschichtschreiber* muy consciente de sus posibilidades; que el público lea este relato como una «verdad» y que reconozca a Friedrich Schiller en ese «yo» viene dado, como lo indicamos aquí, más que nada por el título y por el proemio, así como también por el prestigio de la publicación y del autor.

Los subtítulos son paratextos que delimitan claramente el género, que instituyen un determinado abordaje o recepción, y por ende establecen un sentido de lectura más o menos codificado (claro que los sentidos de lectura, en tanto epifenómeno social, son tan cambiantes como las sociedades). No deja de ser llamativo que toda la épica schilleriana, sin distinciones, posea un subtítulo: evidentemente, el autor no confiaba demasiado en la lectura independiente que pudiera hacerse de estas creaciones y sentía la necesidad de fijarla con claridad (nunca sabremos si para los lectores o para sí mismo). Para el lector en alemán, términos tales como *Roman* o *Erzählung* remitían por entonces al plano de la ficción: desde el vamos debía entregarse en manos de la «libre invención» del autor. *Geschichte* era más ambiguo (Schiller lo desambiguaba con atributos como *neue* o *wahre*), y *Anekdote* ya dejaba menos dudas acerca de la fuente presuntamente verídica. Anticipar el carácter—ficticio o verídico— del relato que se ha de contar, preconfigurando el ánimo necesario en el lector, suele ser función primordial de todo título y/o subtítulo (esta función, claro está, ha sido pervertida ya desde la Antigüedad grecolatina: piénsese, por caso, en la *Historia Verdadera* de Luciano); es significativo que Goethe haya titulado redondamente *Novelle* a su «acontecimiento inaudito»<sup>23</sup> (título y género coinciden aquí en forma casi preceptiva), mientras que la forma más frecuente de construir este tipo de contratos de lectura suele ser la de apelar al subtítulo aclaratorio (por ejemplo, la *Santa Cecilia* de Kleist, que está presentada como *Eine Legende*). Que la crítica actual se refiera a las contadas narraciones breves de Schiller bajo rótulos tales como *Exemplarische Erzählungen* o simplemente *Erzählungen*<sup>24</sup> no quita el hecho de que el propio autor jamás los denominó así (de hecho, los agrupó en el tomo de *Kleineren prosaischen Schriften*: etiqueta, como se aprecia, bastante vaga, y que facilitó el desdén por este material toda vez que el autor rechazó el valor de lo *prosaische*).

<sup>22</sup> *SW*, Bd. V, p. 14.

<sup>23</sup> Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe*. Goethe Gedenkausgabe, Bd. 24. Zürich: Artemis 1948, p. 225.

<sup>24</sup> *Hansers Sozialgeschichte...* (Bd. 4) y la compilación de la *Universal-Bibliothek* de Reclam, respectivamente. B. von Wiese, por su parte, señala que *Die Prosa Schillers wurzelt noch in der Tradition der «moralischen Erzählungen» des 18. Jahrhunderts* (op. cit., p. 302)

### 3. Singularidad del *Geisterscher*

El caso del *Geisterscher*, fuera de esto, es distinto. Iba a ser explícitamente un *Roman* (el único que Schiller acometió en toda su vida), específicamente un *Schauerroman*, y su proemio es prototípico de este subgénero: el narrador insiste en que dirá la más estricta verdad, y la garantía de ello es que pronto ha de morir y ya no le importa comprometer su testimonio. Como ya he señalado, esta novela también cuenta con un (ambiguo) subtítulo: *Aus den Memoires des Grafen von O\*\**. Si bien el estatuto de las «memorias» era en aquella época menos literario de lo que es hoy, cuando abundan las presuntas memorias verídicas que no son sino puras invenciones, tampoco dicho subgénero autobiográfico bastaba para aclarar del todo las cosas; en el siglo XVIII, precisamente, la novela absorbió registros de escritura propios del ámbito privado e íntimo, como las cartas y las memorias, y los refuncionalizó a su antojo (de hecho, muchas de las novelas más célebres de la centuria seguían este patrón: las de Richardson, las de Sterne, etc.). Por lo demás, que el abortado *Roman* de Schiller esté narrado a modo de memorias y de cartas —no olvidemos que contiene epístolas de los personajes— lo vuelve un perfecto arquetipo literario de su época.

Es interesante observar que lo que hay inicialmente aquí, en *El visionario*, ya no es tanto un «pacto de verdad», sino más bien un mero «efecto de verosimilitud». Además de que el título permite predecir un tema fantástico y el subtítulo instituye ciertas ambigüedades (el subgénero «memorias», no necesariamente veraz, y el incógnito nombre del «Graf von O\*\*»), el libro I se abre (y también se cierra: Schiller busca siempre el equilibrio formal) con un enfático exordio del narrador que le pide credibilidad al lector en base a que pronto estará muerto: «Ich erzähle eine Begebenheit, die vielen ungläublich scheinen wird, und von der ich größtentheils selbst Augenzeuge war. Den wenigen, welche von einem gewissen politischen Vorfalle unterrichtet sind, wird sie —wenn anders diese Blätter sie noch am Leben finden— einen willkommenen Aufschluß darüber geben; und auch ohne diesen Schlüssel wird sie den übrigen, als ein Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrungen des menschlichen Geistes, vielleicht wichtig sein ... Reine, strenge Wahrheit wird meine Feder leiten; denn wenn diese Blätter in die Welt treten, bin ich nicht mehr und werde durch den Bericht, den ich abstatte, weder zu gewinnen noch zu verlieren haben.»<sup>25</sup> Se trata, por supuesto, de la hoy ya remanida técnica del papel encontrado o del escrito *in extremis*, artificio por el que se pacta con el receptor una lectura de sucesos difíciles de creer «como si» fueran o debieran ser creíbles, una especie de contrato que regula el fingimiento o «ficción». Como principio general, y a la luz de nuestra experiencia como lectores, podemos decir tentativamente que la veracidad sostenida por un paratexto —un subtítulo, v.g.— crea mejor las condiciones de una recepción «ingenua» (en el sentido de que el lector cree inicialmente estar leyendo algo verdadero) que la veracidad señalada intratextualmente —digamos, un proemio—, la cual a menudo suscita, en cambio, un tipo de lectura que podríamos denominar «cínica» en un sentido muy acotado: el lector acepta las convenciones del artificio y sabe que está leyendo algo inventado por el autor. Como ya lo

<sup>25</sup> *SW*, Bd. V, p. 48.

señalé, los títulos operan como una *promesse de vérité*: cuando los vemos, pensamos en el autor y no en el narrador, nos resistimos a integrarlos a la categoría de la ficción. Esta fijación de sentidos, por lo demás, no puede manejarse en forma tan rígida, por supuesto, en tanto depende de muchas variables, tales como el contexto de edición, la época, etc. Ciertas ingenuidades de sentido, ciertos contratos más o menos confiables de lectura se quebraron, de hecho, hacia la época del Romanticismo, que con su búsqueda de efectos de *shock* en tanto vehículo de crítica radical socavó todo tipo de presupuestos culturales<sup>26</sup>.

Ahora bien, la historia de la redacción del *Geisterscher* es la de la imposibilidad de la forma, la de una frustración repetida. Como se sabe, el autor retomó este texto varias veces (incluso le insertó un largo «diálogo filosófico» que poseía casi carácter autónomo), pero no pudo cerrarlo. Ciertos «ripios» narrativos delatan, a mi juicio, estos vanos esfuerzos (por ejemplo, momentos tales como: «Mit dem frühesten Morgen war Lord Seymour da (dies war der Name des Engländers)... Ich habe vergessen zu erzählen, daß...»<sup>27</sup>, que dejan ver cierta imperdonable torpeza retórica). Esta larga y repetida ocupación con un *Roman* que se le iba permanentemente de las manos desmiente, al menos en parte, la indiferencia y el oportunismo con que el propio Schiller—según sus confesiones epistolares—intentaba llevarlo a buen puerto, y no sólo da testimonio de la problemática específica de la moderna forma épica larga, sino también de la indecisión del poeta suabo para con dicha forma, que acaso no podía concebir por analogía con algún género antiguo. En esto, su experiencia con la narrativa breve fue asaz más feliz, en gran parte porque el relato moralizante o ilustrativo sí tenía una larga tradición literaria, o mejor dicho, gracias a su tradición extraliteraria; en todo caso, Schiller tenía en claro cómo pactar la lectura de estas piezas con su lector. Pero como contrato de lectura, el «pacto de verdad» no parecía condecir para él con la prosa de largo aliento, que debía nutrirse de temas «inventados» por el autor y cuya finalidad (¿enseñanza, perplejidad, entretenimiento?) no estaba del todo clara. Más aun: esta cuestión amenaza con asumir papel casi protagónico en el Primer Libro de la obra, toda vez que su héroe, el Príncipe, continuamente se ve obligado a interpretar, a desentrañar detectivescamente la verdad (explícitamente se califica a lo que se le presenta como mero *Gaukelspiel*<sup>28</sup>).

En efecto, la crítica se mantiene dubitativa en cuanto al subgénero de este proyecto, y no podemos sino interpretar esa indecisión como producto de la hibridez del tono y de la variedad de temas y abordajes que el fragmento existente de la obra deja ver<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Poe sigue siendo el prototipo de narrador romántico que con sus mistificaciones forzó hasta el límite tanto la aparente veracidad como la irónica verosimilitud: muchos de sus títulos aseguran que se trata de un suceso «verdadero», y sus narradores ocupan largos párrafos jurando y jurando que dicen la verdad (el caso de *The facts in the case of Mr. Valdemar*, título positivista *avant la lettre*, es ya histórico: ¡Poe no sólo escribió el cuento con un narrador que finge ser un médico honrado, sino que además lo publicó en una revista de medicina!).

<sup>27</sup> *SW*, Bd. V, p. 70.

<sup>28</sup> Especialmente relevante al respecto es el pasaje de *SW*, Bd. V, pp. 87-88, que contiene toda una teoría *in nuce* de lo *aufserordentliche* y lo *wahrscheinliche*.

<sup>29</sup> Gero von Wilpert, que analiza esta novela en su tratado sobre historias de fantasmas en la literatura alemana, no ceja en afirmar que «Auch Schillers Geisterscher ist im Grunde kein Gespenster- oder Geisterroman, sondern

#### 4. La frustración de Schiller con la narrativa

Como es propio de toda buena emisión retórica, el objetivo de todo texto «literario» que se precie de serlo es captar y mantener el interés de un eventual lector (se trata, claro, de un lector con un determinado «horizonte de expectativas» y en la era moderna, mayormente anónimo y desconocido). El objetivo es siempre el mismo, aun cuando la estrategia que se utilice con él sea exactamente la opuesta: hacerle «tomar distancia» (por lo general, poniendo en evidencia el artificio) o crear una irrenunciable «simpatía» (subyugarlo para que se someta a una temporaria *willing suspension of disbelief*). Ya sea que se pretenda enseñarle algo, o tan sólo divertirlo por un rato, es privativo siempre concitar y poseer su atención, evitar su dispersión, estimularlo sin empalagarlo. Y esto sólo puede lograrse fijando un «contrato» de lectura mediante el cual el lector que comparte los presupuestos culturales mínimos indispensables se «acomoda» mentalmente, se prepara: espera consumir «verdad» o «ficción», o bien —pero esta sería una actitud más «moderna»— acepta un sentido indefinido en procura de una futura definición (ciertas formas del fantástico y ciertos textos apócrifos juegan con estas fronteras). Estos pactos de lectura se van fijando por medio de los paratextos que presiden la obra (títulos, comentarios, epígrafes, etc.) y terminan de naturalizarse en la mente del receptor ya bien entrado en el cuerpo del texto. Se trata de un protocolo, con ciertas reglas y ciertas gradaciones; muchas obras apuestan a su quiebre sorpresivo, una vez establecido.

Schiller, según vemos, prevé para la lectura de sus relatos breves un «pacto de verdad». Los subtítulos, en los que se machaca la *Geschichte* como origen, funcionan como aclaraciones de *bona fide* acerca del estatuto de lo narrado; los proemios refuerzan este sentido, ya sea autocalificando las piezas de *Anekdote*, ya sea exaltando la función moralizante y conscientizadora, en desmedro de la ficción. Un dato extratextual —que no comparece abiertamente ante el lector pero que viene a cuento aquí— nos lo confirma: todos estos productos poseen una fuente verídica, de la que Schiller ha abrevado sin disimularlo. Tanto la *Grossmütige Handlung* como el *Verbrecher* y el *Spiel des Schicksals*, así como también el *Herzog von Alba*, están basados en historias verídicas que el autor conoció por lecturas o de oídas; para Schiller, el relato breve de autoría propia siempre emana de lo «verdadero» y por eso no es nunca *Novelle* o siquiera *Erzählung*, sino *Geschichte* o *Anekdote*. Digámoslo redondamente: para Schiller, la «épica breve en prosa» carece de autonomía literaria y por eso debe leerse en clave puramente histórica (de ahí que el Schiller maduro sólo piense en la novela cuando se refiere a la *erzählende Prosa*).

En cambio, con el problemático *Geisterseher* sucede algo bien distinto. La moderna forma épica larga, el *Roman*, parece habersele presentado a Schiller con una impronta temática fantástica y con un pacto de lectura peculiar: un efecto de verosimilitud. Que el autor haya querido impregnar su *Schauerroman* con elementos de *Bildungsroman* no quita el hecho de que la temá-

---

in seinem ersten Teil ein Roman vom politischen Mißbrauch des Geister- und Gespensterglaubens» (*Die deutsche Gespenster-Geschichte*, p. 152), y von Wiese, por su parte, observa: «Überblicken wir das Fragment, so haben wir einen Romanentwurf vor uns, der sich zwischen den Polen von spannender Abenteuergeschichte, psychologischer Analyse und Gesellschaftskritik bewegt» (*op. cit.*, p. 327).

tica y el ambiente son netamente góticos y el tono, tremebundo, con un subtítulo ambivalente (las «memorias» de cierto Conde pueden ser tan falsas como auténticas) y un proemio autorreflexivo y efectista, que no puede sino generar en el lector una creciente sensación de estar siendo persuadido más de la cuenta, como la invitación a creer que hacen los magos y los prestidigitadores antes de sus espectáculos. Este plus de veracidad parece funcionar como un *shifter* de verosimilitud fingida, un intercambio de guiños entre el «autor implícito» y su proverbial lector: del talento o de la estrategia del autor —mediado por su narrador— dependerá si el lector habrá de sucumbir a la seducción de la ficción que pasa por real o bien si hará una recepción «distanciada», lúcida en todo momento en lo que respecta al estatuto de lo narrado.

Vista en conjunto, la épica de Schiller muestra una extrema polaridad de lectura según su extensión: mientras que las formas breves se legitiman por su reclamo de veracidad (son «anécdotas» históricas, narrativa «ejemplar»), la forma larga *par excellence* —la novela— atiende a la fantasía y supone un tipo de recepción algo distinta. Schiller intenta en el proemio mismo fijarle también un sentido «instructivo» (su conocida tesis de que los casos extremos enseñan las verdades del alma humana), pero la inserción de elementos fantásticos y góticos entra en un cortocircuito estético que el autor trató de resolver o de mitigar presentando un argumento que «racionaliza» el misterio (de aquí que se siga considerando a esta novela inacabada un dato genético del género policial-detectivesco<sup>30</sup>). La narrativa breve aparece entonces, en este autor, como algo esencialmente premoderno, en el sentido de que es una forma sujeta necesariamente al *prodesse et delectare* y que no termina de diferenciarse de la ciencia histórica, que en el siglo XVIII comenzó a articularse como disciplina *stricto sensu*. El *Roman*, en cambio, parece captar mejor para Schiller lo que pronto será un rasgo quintaesencial de la literatura moderna: la ficción asumida como tal; es una obra más específicamente literaria, si se quiere<sup>31</sup>. ¡Pero el joven Schiller la dejó inconclusa, vaya paradoja, y el maduro Schiller jamás pudo ponerle un debido fin! Para nuestro poeta, la épica en prosa de corto aliento —lo que para nosotros es hoy el cuento o más vagamente, el relato— sería apenas un apéndice de la historia: el pacto de verdad bajo el que debe leerse, su propósito instructivo y sus fuentes verídicas así lo probarían. La épica en prosa de largo aliento, en cambio, le supuso un desafío que no pudo resolver: el de una recepción privada y a largo plazo, de la que el lector ocasional pudiera extraer a la vez sorpresas intensas y aprendizajes profundos; conceptos tales como el de «híbrido» —o incluso el de «mezcla»— vienen en seguida a nuestra mente. (No ha de ser casual ni gratuita la inserción de las

<sup>30</sup> La juvenil preferencia de Schiller por los temas reñidos con criminales, por mucho que anticipe la recurrencia de lo patológico en la narrativa decimonónica (Poe, Dostoievsky, Maupassant), no expresa en absoluto el gusto morboso por el escándalo y el efectismo como estrategia *pour épater le bourgeois*, y ni siquiera un cuestionamiento de las posibilidades de la humana razón, sino una exploración ilustrativa de la psique del hombre, un examen conscientizador, y más aun, autoconscientizador. Como estudio de moral, la «criminalología» schilleriana obedece a un propósito moral antes que estético; Schiller pretende iluminar las zonas aún oscuras del Hombre, no oscurantizar los principios humanos de las Luces. Ver, al respecto, el capítulo de von Wiese sobre el *Verbrecher* (sobre todo, p. 33) en su *Die deutsche Novelle*.

<sup>31</sup> Inevitable pensar aquí en los planteos de Benjamin acerca de las relaciones entre las distintas formas de «narración» y el surgimiento de la «información» y la consagración de la novela. Ver su artículo «Der Erzähler», en *Gesammelte Werke*, Bd. II, 2.

duras críticas que se hacen, desde el «inocente» plano de la ficción, a *die modernste Lektüre* a las que sucumbe el calenturiento Príncipe, con las que el autor ironiza claramente, a mi entender, acerca de ciertas recepciones tremendamente perjudiciales para la juventud de la época<sup>32</sup>.)

Como sea, que los relatos breves se subsuman netamente en lo histórico, que a su vez se subsumió en el «drama histórico», y que el *Geisterseher* sea a nivel temático una duplicación inconclusa y gótica del *Don Carlos*<sup>33</sup>, no hacen sino probar que en la forma dramática encontró Schiller finalmente la sede de todas sus aspiraciones artísticas. En efecto, a partir del *Wallenstein*, lo histórico, lo instructivo y lo fantástico —piénsese en *La novia de Messina*— concurren en una obra común, de recepción «pública» y ya no «privada», en verso y ya no «prosaica». Y porque el teatro fue para el Schiller maduro la tarea suprema del artista, la posibilidad máxima de «idealización» y «publicidad», la épica y su fijación en el pasado desaparecieron virtualmente de su campo creativo, reapareciendo eventualmente como objetos de reflexión teórica pergeñados por manos ajenas. Para que el drama llegara a ser el auténtico *Gesamtkunstwerk* schilleriano, acaso fue necesaria la previa y problemática ocupación con la narración en prosa. Mi última hipótesis es una modesta propuesta de inversión: el Schiller «clásico» no abjuró de la *erzählende Prosa* «a pesar de» su propia producción previa en ese campo, sino en parte «porque fracasó» con ella comercial y artísticamente, y jamás fue capaz de encontrar cómo narrar a gusto, ni relatos ni novelas. Los unos eran mera historia ornamentada; las otras... algo carente de forma propia y sentido específico. Los unos habitaban una zona más acá de la literatura, por así decirlo; y las novelas estaban todavía en el confuso más allá, en un futuro amorfo y numinoso.

## 5. Referencias bibliográficas

UEDING, G.

1987 (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Band 4: *Klassik und Romantik*. München: Hanser.

LÄMMERT, E.

1971 (ed.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880*. Köln / Berlin: Kiepenheuer & Witsch.

KOOPMANN, H.

1998 (ed.), *Schiller Handbuch*. Stuttgart: Kröner.

KIMPEL, D. y C. Wiedemann

1970 *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert*. Zweiter Teil. Tübingen: Niemeyer.

BENJAMIN, W.

1985 «Der Erzähler», en: *Gesammelte Werke*. Band II, 2. Frankfurt: Suhrkamp [En castellano: «El narrador», en: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-De Agostini].

<sup>32</sup> Ver *SW*, Bd. V, pp. 107-108. Nótese que el Segundo Libro trata específicamente de la formación principesca, y a las lecturas autodidactas le sucede la seductora aparición de una Logia.

<sup>33</sup> Recuérdese que ambas obras tratan sobre la formación de un príncipe.

- DE BOOR, H. y R. Newald  
 1967 *Geschichte der deutschen Literatur*. Band VI/1: *Von Klopstock bis zu Goethes Tod*. Erster Teil. München: Beck.
- FERTIG, L.  
 1996 *Abends auf den Helikon. Dichter und ihre Berufe von Lessing bis Kafka*. Darmstadt: WBG.
- DE BOOR, H. y R. Newald  
 1967 (eds.), *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. VI/1: *Von Klopstock bis zu Goethes Tod*. Erster Teil. München: Beck. (Dritter Abschnitt, 1. Kapitel: «Der junge Schiller». pp. 297-329.)
- GOETHE, J.W.  
 1946 *Briefwechsel mit Friedrich Schiller*. Zürich: Artemis 1950. [En castellano, trad. parcial: *Goethe y Schiller. La amistad entre dos genios*. Buenos Aires: Elevación].
- ISER, W.  
 1979 *Der implizite Leser*. München: Fink.
- KOSSELLECK, R.  
 1993 *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós.
- LEJEUNE, P.  
 1975 *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LUKÁCS, G.  
 «La teoría schilleriana de la literatura», en: *Goethe y su época*. Grijalbo: Barcelona.
- PABST, W.  
 1972 *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos.
- MARIÑO, F. M.  
 2001 «Un ejemplo anticipatorio del epistema postmoderno: *Der Geisterseher*, de Schiller», *Revista de Filología Alemana* 9, 71-83.
- SCHILLER, F.  
 1964 *Der Verbrecher aus verlorener Ehre und andere Erzählungen*. Stuttgart: Reclam.  
 1986 [El visionario. Barcelona: Icaria]
- SCHILLER, F.  
 1993 *Sämtliche Werke*. München, Hanser. (Bde. IV: *Historische Schriften*; V: *Erzählungen. Theoretische Schriften*).
- WIESE, B. von  
 1974 «F. Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*», en *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. I*. Düsseldorf: Bagel, 3-46.
- WIESE, B. von  
 1959 *Friedrich Schiller*. Stuttgart: Metzler.
- WILPERT, G. von  
 1994 *Die deutsche Gespenstergeschichte*. Stuttgart: Kröner.