

# La estructura escénica en los cuentos-comedia de Ludwig Tieck

Ángela GARCÍA CANELLES

Universitat Jaume I de Castellón  
canelles@fil.uji.es

## RESUMEN

La configuración escénica en las comedias de Tieck viene determinada por el empleo de una serie de recursos dramáticos utilizados exclusivamente para distorsionar el efecto ilusión o de apariencia de realidad en el escenario, principio fundamental en el que este autor basa su ironía como forma de representación. Este principio resalta deliberadamente la condición elemental del escenario y del teatro de representar la realidad como juego y el juego como realidad.

**Palabras clave:** distorsión efecto ilusión o apariencia de realidad, teatro dentro del teatro, inversión de la acción, alternancia rápida de contrastes, ironía.

## The scene structure in Ludwig Tieck's comedy tales

## ABSTRACT

The scenetage sequencelay out in Tieck's comedies is determined by a series of dramatic resourcestheatrical techniques used exclusively to distort the illusion effect or appearance of reality on stage, an essential principle on which the author bases his irony as a way of representation. This principle purposely highlights the elemental condition of the stage and the teatre to represent reality as a game, and the game as reality.

**Key words:** distortion illusion effect or appeance of reality, theatre within theatre, action inversion, rapid alternating contrasts, irony.

**SUMARIO:** 1. La sucesión rápida de contrastes: Armonización de la paradoja. 2. La técnica de la autorepresentación: el pacto ficción-realidad.

La estructura escénica en las comedias de Tieck viene determinada por el empleo de una serie de recursos dramáticos utilizados exclusivamente para distorsionar el efecto ilusión o de apariencia de realidad en el escenario, principio fundamental en el que este autor basa su ironía como forma de representación. Este principio consiste en provocar en el espectador la conciencia de la separación real existente entre la realidad del patio de butacas y la apariencia de realidad que se está representando en el escenario. Con ello se resalta deliberadamente la condición elemental del escenario y del teatro de representar la realidad como juego y el juego como realidad.

Son varias las formas de representación empleadas por Tieck en sus comedias para distorsionar el efecto ilusión o apariencia de realidad en el escenario en la representación teatral y que están en estrecha relación con dicho principio funda-

mental. Una forma muy generalizada de la puesta en escena de sus comedias es la sucesión rápida de contrastes producida por la alternancia entre escenas poéticas y prosaicas, aplicando el juego intermitente entre lo serio y lo jocoso, entre lo trágico y lo cómico, entre poesía y prosa. Los cuentos dramatizados de *Phantasmus* están basados en dicha técnica. Es evidente que en estas obras se da una clara distorsión del ambiente fantástico e ilusorio del cuento; en ellas lo serio y lo grotesco se suceden alternativamente con gran rapidez, con el fin de lograr justamente lo contrario de lo que se persigue en el cuento popular, que es la exaltación, en virtud del elemento mítico, de los valores positivos que lo componen, tanto en los personajes como en las acciones y en las situaciones. Por medio de esta sucesión rápida de contrastes se desmitifican dichos valores, tratando el autor con ello de humanizarlos y acercarlos más a la realidad. Pero en la mayoría de las ocasiones este intento de humanización hace que los personajes dejen de representar su verdadero papel en la obra, produciéndose el fenómeno conocido como abandono del rol o «Aus-der Rolle-Fallen». (Szondi 1954: 410).

Además de la sucesión rápida y alternante de contrastes en las escenas, en las comedias de Tieck destaca otra técnica o recurso de representación, como es la técnica del teatro dentro del teatro. Esta técnica se basa no sólo en el mencionado principio fundamental de la distorsión del efecto ilusión, sino también en el de la temporalidad, conocido como «Vorläufigkeit». (*Ibid.*: 407). Consiste en hacer de lo provisional e inusual lo definitivo, constitutivo y esencial en la obra. Tieck toma la forma de representación del juego dentro del juego o del juego del teatro consigo mismo de los grandes maestros de la literatura universal como Aristófanes, Gerhardis, Shakespeare, Ben Johnson, Flechter o Holberg, entre otros, según afirma en las conversaciones de los contertulios en *Phantasmus* (cf. *Phantasmus*: 489, 565) y también en el prólogo a sus *Schriften* en 1828. (Cf. Tieck 1966: I, 8 s.).

En las manifestaciones de Tieck al hablar del teatro hace referencia constante a la tradición dramática, a sus principios estructurales y técnicas empleadas por los grandes dramaturgos a lo largo de la historia de la literatura; lo hace de forma reiterativa para acentuar enfáticamente su propia intención en materia estética y al mismo tiempo para justificar la posibilidad que le brinda el principio del juego dentro del juego. El principio del juego dentro del juego ofrece varios recursos de representación y formas de composición para distorsionar el efecto ilusión que ofrece el escenario, como son: El llamado pacto de ficción-realidad con el escenario, la autorepresentación, la distorsión de la dinámica del juego escénico por medio de la modificación de los requisitos, del abandono de roles, de la relación espacio-tiempo en la realidad externa al teatro, la inclusión del público como parte de la representación y la alteración repentina e imprevista de la dinámica del juego que se está desarrollando en el escenario por medio de la sucesión rápida de contrastes y de la inversión de roles. Todos ellos son posibilidades por medio de las que se puede conseguir un efecto cómico en la obra, ganar en ambigüedad y distorsionar el efecto ilusión del escenario durante la representación. Este autor utiliza conjuntamente todas estas posibilidades y las absolutiza de una forma que se ha caracterizado como «Maßlosigkeit». (Gütting-

ger 1939: 122).<sup>1</sup> En virtud de ella explota al máximo todas y cada una de las formas de representación tradicionales.

Dado que Tieck hace uso de todos los recursos dramáticos, haciendo de ellos las reglas de su propio juego de representación, instrumentándolos todos a la vez en una misma obra teatral, hace que resulte una obra muy particular, no sólo por la frecuencia con que los emplea, sino también por la forma con que lo hace y los relaciona. En esta estructuración temática y formal de la obra en sí, así como en las coordinadas espacio-temporales del propio escenario y las del teatro que lo alberga se puede apreciar claramente el principio de la muñeca rusa. En virtud de él, el tema central de la representación da pie a su vez a otro o a varios temas de representación en cadena dentro de la misma obra, apreciándose en ello una delimitación y fragmentación de la representación escénica. El empleo conjunto de todos estos recursos dramáticos en las comedias de Tieck refleja una transformación en la organización y realización de este juego del escenario y del teatro consigo mismo con arreglo a la tradición teatral.

## 1. LA SUCESIÓN RÁPIDA DE CONTRASTES: ARMONIZACIÓN DE LA PARADOJA

La agilidad, la volubilidad y la versatilidad es lo que caracteriza la prosa y también el teatro y la lírica de Tieck. Pero ninguno de sus escritos ha llegado a ser realmente popular ni ninguno resulta verdaderamente «naiv». Todos están configurados artificialmente por una minuciosidad genuina; este proceso de cuidadosa elaboración estética lo explica claramente en su ensayo *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*. En él justifica cómo a través del efecto ilusión que emana del elemento fantástico el autor distorsiona la fijación de la atención del lector-espectador en un determinado objeto o en una determinada situación. Dicho efecto se consigue por medio de una sucesión rápida de contrastes o elementos opuestos, como, por ejemplo, lo cómico y lo horripilante, que, lejos de excluirse, se complementan armónicamente. (Cf. Tieck 1985: I, 389).

La sucesión tan rápida de las fases contrastivas precipita, en cierto modo, la capacidad de comprensión y asimilación del espectador, la cual va debilitándose y agotándose finalmente, entregando a éste al espejismo que le produce dicho efecto ilusión, cuya lógica no puede entender; ello se debe, según Tieck, a la «unbegreiflich schnellen Beweglichkeit der Imagination, die in zwei aufeinander folgenden Momenten ganz verschiedenen Ideen an einen und derselben Gegenstand knüpfen und jetzt Lachen und gleich darauf Entsetzen erregen kann». (*Ibid.*). Éste es el procedimiento en *Der Blaubart*, que oscila indistintamente en el límite entre los polos de lo risible y lo siniestro, sin poder permitirse el lector discernir y decidirse por uno de los dos, ya que, según Tieck, «das Lächerliche präpariert sehr oft das

---

<sup>1</sup> En relación con esta forma tan característica de Tieck de potenciar todos los recursos escénicos tradicionales opina Diederichsen: «Shakespeare würzte nur mit Anspielungen, Tieck servierte das Gewürz allein.» (1951: 57).

Gräßliche». (*Ibid.*: 390). Por eso Solger ve realizado en este cuento el ideal de la ironía, en el que lo absoluto se revela puramente de forma negativa en la autodestrucción de la apariencia de contrarios. (Cf. Tieck 1933: 306, 339 s.). Ello se debe al efecto de distorsión de la ilusión o apariencia de realidad. En esta sucesión rápida de contrastes Tieck aplica la metáfora del relámpago, esto es, del ir y venir rápido, del palpar del pulso; dicha metáfora se corresponde justamente con aquello que observa ya en el citado ensayo:

Unsere Urteilkraft wird so verwirrt, daß wir die Kennzeichen vergessen, nach denen wir sonst das Wahre beurteilen, wir finden nichts, worauf wir unser Auge fixieren könnten; die Seele wird in eine Art von Schwindel versetzt, in welchem sie sich am Ende gezwungen der Täuschung überläßt, da sie alle Kennzeichen der Wahrheit oder des Irrtums verloren hat. (Tieck 1985: I, 390).

Este comportamiento del sujeto está en analogía directa con el proceder irónico. En efecto, la ironía, tanto de Shakespeare como de Tieck, consiste en que, sin ninguna clase de colaboración o de participación, se sitúa fuera o por encima de los elementos opuestos o contrarios, contemplando su propia distorsión con una elevada dosis de humor. La ironía así concebida asiste al proceso de autodisociación o autodescomposición de la realidad ordinaria.

En sus cuentos dramatizados de *Phantasmus* emplea la armonización de la paradoja, combinando elementos contrarios y facilitando así la inversión de la acción mediante una sucesión rápida de contrastes; ésta va indistintamente de lo real a lo irreal, originándose un efecto cero, un ambiente paradójico que oscila entre la realidad y la fantasía, lo prosaico y lo poético, lo trágico y lo cómico, lo existencial y lo insustancial, lo absoluto y lo relativo, lo culto y lo vulgar, lo simple y lo complejo, lo trascendente y lo trivial.<sup>2</sup> La armonización de la paradoja está estrechamente relacionada en estos cuentos con la oposición de caracteres y de conceptos.

En *Rotkäppchen* Tieck destaca una serie de alternancias de conceptos opuestos. Éstos tienen su correspondencia con determinados personajes de la obra, sobre todo con la pequeña protagonista, su abuela, el cazador, el lobo y el perro. Así, la figura de Caperucita contrasta con la de su abuela; ello implica a su vez los pares conceptuales infancia-vejez, pureza-contaminación, inocencia-consciencia, ignorancia-conocimiento, espontaneidad-reflexión, fantasía-razón, presente-pasado con la correspondiente inmanencia del tiempo. Asimismo, en la protagonista confluyen los dualismos de niña-adulto, infancia-madurez, ingenuidad-picardía, inconsciencia-consciencia. El personaje del cazador contrasta con el del lobo; a este contraste se le asignan los otros conceptuales como sociedad-naturaleza, prosa-poesía, vileza-nobleza, racionalidad-irracionalidad, ser humano-bestia. Por su parte, el lobo lleva también implícitos en sí mismo los pares de contrarios inocencia-culpabilidad, nobleza-vileza, venganza-clemencia, filosofía-poesía, lirismo-pragmatismo. Esta figura está en notable oposición con la del perro, prosaica y materialista, resaltando en este contraste

<sup>2</sup> Con respecto a esta armonización de elementos contrarios que configuran la estructura irónica en los cuentos dramatizados de *Phantasmus* afirma Thalmann: «Schwulst und Platitude sind als Kontrapole gleichwertig, erhellen sich gegenseitig und ergeben erst zusammen die Sinnhaftigkeit des Spiels.» (1964: 347).

los dualismos salvaje-domesticado, revolucionario-sumiso, nihilismo-positivismo, misantropía-conformismo, ira-templanza, profundo-superficial, absoluto-relativo.

La armonización de la paradoja en *Der Blaubart* se centra especialmente en el personaje principal; en él concurre la sucesión rápida de una serie de elementos contrarios que oscilan indistintamente entre lo ridículo y espeluznante, lo cómico y lo trágico, de ahí que observe uno de los caballeros al verle: «Es gibt ihm ein recht grausames, widerliches Ansehn, und dabei sieht er doch etwas lächerliches aus.» (Phantasmus: 407). De entre estos elementos destacan: arbitrariedad-racionalidad, timidez-arrogancia, ingenuidad-astucia, torpeza-inteligencia, simpleza-malicia, honradez-deslealtad, crueldad-clemencia, sensibilidad-impasibilidad. Además del personaje principal, también se dan dualismos contrastivos entre los personajes del bufón, espontáneo, instintivo y arbitrario, y el sabio de la corte, tan circunspecto y racional, poco dispuesto a cambiar sus hábitos e ideas, si lo que se cuestiona no se demuestra por la evidencia de la ciencia; de este modo, razón y sinrazón, cordura y locura, prosa y poesía, realidad y fantasía alternan sin excluirse. Este contraste entre ambas figuras es más notorio, si cabe, en *Der gestiefelte Kater*, como se verá más adelante.

Pares de contrarios como nobleza-plebe, riqueza-pobreza, libertad-opresión, patriotismo-deserción, lirismo-pragmatismo, prosa-verso se relacionan asimismo en *Däumchen*. Estos dualismos conceptuales vienen personificados en las siguientes figuras: la opresión y miseria que sufre el pueblo llano están representadas en la obra por la pareja de labradores Wahrmund y Else, y contrastan con el despotismo y riqueza de los dirigentes nobles, especialmente del mariscal Kay y de la ocupación napoleónica; el patriotismo de Semmelziege y de sus amigos Alfred y Persiwein se opone a la deserción de soldados como el ogro Leidgast y sus colegas; asimismo, el excesivo lirismo de Semmelziege contrasta con el pragmatismo prosaico de sus amigos.

En *Fortunat* la armonización de la paradoja queda sintetizada en dos partes claramente diferenciadas por la alternancia entre prosa y verso; la parte escrita en verso contiene conceptos como nobleza, lirismo, trágico, leal, verdad, ideal, sentimiento, altruismo; éstos contrastan con los contenidos en la parte escrita en prosa, como son: plebe, prosaico, cómico, desleal, mentira, real, razón, egoísmo. Los personajes nobles se expresan regularmente en verso y algunos de ellos son portadores generalmente de los conceptos asignados a la parte escrita en verso, por ejemplo, Fortunat, sus padres, el Conde de Flandes, Lord Herbert, Lord y Lady Oldfield; otros, sin embargo, como el rey, la princesa Agrippina, Andalosia, Ampedo, los condes Nimian, Limosin y Theodor representan los conceptos opuestos. Asimismo, los personajes que hablan en prosa asumen mayormente estos últimos, como Bertha, los mercaderes Valerio, Hieromymus y Ridolfo, los numerosos siervos y criados, entre otros, a excepción del fiel Leopold. En el personaje principal, no obstante, confluyen a la vez conceptos opuestos que oscilan indistintamente entre ingenuidad-astucia, indecisión-firmeza, justicia-venganza, lirismo-pragmatismo, sentimiento-razón.

Los deseos esteticistas innovadores del autor ficticio contrastan en *Der gestiefelte Kater* con las exigencias clasicistas de los espectadores intransigentes; con lo cual,

el ideal romántico de una poetización de la sociedad pugna con el racionalismo de una concepción poética mal entendida. Asimismo, la fantasía del mundo teatral se contrapone al desencanto de los espectadores al no ver satisfechas sus aspiraciones literarias. Además, en este cuento-comedia destaca también el contraste que ofrece la figura del gato, con su inteligencia y astucia felinas, y la simpleza y abulia de su amo; la sagacidad de un animal y su sentido práctico frente a la torpeza e inutilidad del ser humano; de esta forma se relacionan actividad y pasividad, innovación y conservadurismo, positivismo y nihilismo. A su vez, los sentimientos del gato pugnan entre la sublimidad, idealización y el altruismo de su humanización y sus instintos depredadores innatos al ver un ruiseñor o un conejo. (Cf. *ibid.*: 517, 519). Magia y astucia se relacionan armónicamente en la obra en las figuras de Popanz y el gato respectivamente, venciendo esta última, para bien de todos, al comerse éste a aquel. El gato cumple así con su doble función asignada en la obra: Su dimensión de animal depredador y de actor en un único rol se mantiene y se pierde a la vez. Tieck da a su personaje principal un carácter totalmente prosaico, si bien mantiene su condición de figura fantástica. Esta alternancia contrastiva que confluye en esta figura es lo que contribuye a desmitificar al héroe del cuento popular del que proviene.

En cuanto a la oposición de conceptos y de personajes en *Die verkehrte Welt*, el racionalismo pragmático y el despotismo del bufón Skaramuz en su papel de rey del Parnaso contrasta con el lirismo del verdadero Apolo; de este modo, el héroe prosaico de la comedia se opone al héroe clásico de la tragedia. Asimismo, la transformación industrial del Parnaso que lleva a cabo el primero pugna con el mundo pastoril apacible y bucólico de *La Arcadia* en el que se refugia el segundo; de esta forma se combinan conceptos como real-ideal, ciencia-arte, cómico-trágico, prosa-poesía, presente-pasado, Antigüedad-Modernidad, innovación-tradición. Este mismo contraste entre lo prosaico y lo poético se observa en las figuras de los pastores; por una parte, Mopsa y Phyllis evocan y combinan elementos poéticos de gran lirismo (cf. *ibid.*: 585), por otra, la rudeza y la falta de sensibilidad y formación de Aulicus y Myrtil representaban la ceguera artística del público de aquella época. (Cf. *ibid.*: 585 s., 638).

Con esta alternancia rápida de contrastes, además de criticar los estamentos de la sociedad de su tiempo, Tieck dota todos sus cuentos dramatizados de una estructura irónica basada en la paradoja, demostrando con ello que los elementos contrarios, lejos de oponerse y excluirse mutuamente, pueden relacionarse armónicamente.

En *Der gestiefelte Kater* y en *Die verkehrte Welt* la sucesión rápida de contrastes se ve potenciada por la inversión intermitente de la acción, en virtud de la técnica de la autorepresentación, alternando así todas las unidades que la componen, esto es, actores, autor, director, músicos, apuntador, tramoyista y público.

## 2. LA TÉCNICA DE LA AUTOREPRESENTACIÓN: EL PACTO FICCIÓN-REALIDAD

En el prólogo al primer envío de sus *Schriften* en 1828 Tieck hace referencia expresa al escenario que «mit sich selber Scherz treiben kann» (1966: I, 8), a la «spottende Bühne, die sich selber zum Gegenstande des Gespottes macht». (*Ibid.*:

12). En las conversaciones de los contertulios de *Phantasmus* pone ya sobre el tapete de discusión el tema de la técnica de la autorepresentación o del teatro dentro del teatro, en la que, según él, «das Theater das Theater parodieren wolle und man also ein Spiel mit dem Spiele treibe». (*Phantasmus*: 564). En estas conversaciones se observa que Tieck saca a debate el principio general de la realización teatral y del tratamiento del efecto ilusión en el teatro. En las citadas referencias hechas al escenario y al teatro da a entender que lo realmente interesante, tanto en *Der gestiefelte Kater* como en *Die verkehrte Welt*, independientemente de los respectivos temas, estriba precisamente en el desarrollo de ese juego puramente estético en sí mismo. Éste está orientado desde el principio de la obra a distorsionar todo efecto de ilusión o de apariencia de realidad que se pudiera producir en el espectador.<sup>3</sup> En una extensa carta a Solger, escrita el 1 de abril de 1816, al comparar la configuración global de *Die verkehrte Welt* con la de *Prinz Zerbino*, Tieck deja claro que con la expresión «Zerstörung des Scherzes durch neuen Übermut» (1933: 211) quiere decir no sólo una forma única del tratamiento escénico, sino un principio general de la representación teatral.

Con el fin de potenciar ese juego del escenario consigo mismo el autor recurre en *Der gestiefelte Kater* y en *Die verkehrte Welt* al antiguo recurso dramático del teatro dentro del teatro para distorsionar el efecto ilusión o de apariencia de realidad en el escenario en la representación de una obra teatral. Esta técnica la utiliza como vehículo sintetizador de la estructura circular de la ironía en la obra. Tieck, consciente del abismo que existía entre la sociedad de su época y la propuesta romántica de poetizar la vida, entre el autor y su público, supo aprovecharlo en su ironía y aplicarlo a sus obras teatrales como tema de fondo. Ello justifica la elección de dicho recurso dramático para estos dos cuentos dramatizados, los más significativos desde la perspectiva de la ironía romántica. En ellos todos representan: Autor, director, actores, músicos, tramoyista, apuntador e incluso el público que contempla la obra. De este modo dota la estructura escénica de un efecto conjunto, integral y permanente, formando todas la unidades que componen la acción un todo unitario y compacto.

El empleo de dicha técnica teatral le sirve a Tieck para establecer una relación permanente entre la ficción del escenario o fantasía del autor y la realidad distorsionada del patio de butacas, representante del público real de aquella época. Dicha realidad distorsionada está encarnada por espectadores también ficticios, cuya función es la de relativizar la realidad misma. Esto lo da a entender claramente el autor, pues, desde el preciso momento en que éstos hablan en voz alta, se cualifican como actores. Su carácter como tales se hace más patente por el hecho que los otros personajes o actores del escenario responden a sus interpelaciones sin extrañarse. Desde esta perspectiva, el escenario se amplía y abarca también el patio de butacas, con lo que la realidad y la ficción se funden en una sola realidad, la de la representación

---

<sup>3</sup> En relación con ese juego del teatro consigo mismo afirma Kluge: «Die szenische Spielbewegung in Tiecks Komödien erzeugt sich aus der dem Spiel mit dem Theater als Theater innewohnenden Spannung von Wirklichkeitsvermittlungen und von Verstand und Phantasie immer selbst und kehrt am Ende wieder in sich zurück. Einen tieferen Sinn und irgendeine ernsthafte Absicht oder Tendenz in seinen Lustspielen zu suchen, hat Tieck abgelehnt.» (1963: 116). Al respecto cf. también Nef 1964: 213, Thalmann 1964: 347.

que se está desarrollando en ese momento, por tanto, todo queda dentro de la más pura apariencia. En esta confusión provocada intencionadamente al relacionar lo irreal con lo real radica la *simulatio*, fundamentada en el pacto de ficción-realidad. Por medio de esta técnica de la autorepresentación se crea una atmósfera de fantasía que envuelve la realidad, transportando al lector-espectador al mundo irreal de la obra que contempla. Se podría afirmar que en dicha confusión manipulada está el éxito de la creación teatral de Tieck. Toda la esencia de la obra es transformada en un mero juego de representación en el que nada es relevante, pero en el que, sin embargo, lo irrelevante constituye la trama de la acción.<sup>4</sup> Esta forma original de representación muestra el escenario, más que como una institución moralizante, como un montaje en el que todo es válido y en el que realidad y ficción se confunden de tal modo, que el mismo espectador se ve involucrado de lleno en la obra.

En *Der gestiefelte Kater* el pacto entre ficción y realidad está representado, en primer lugar, por la figura del gato: Éste quiere parecer un cazador (cf. Phantasmus: 516), cuando en realidad lo que se realza con ese disfraz es su verdadera condición felina y depredadora. La *simulatio* alcanza su punto culminante cuando en el escenario no se reconoce al gato como tal, a pesar de que su aspecto y todos los indicios apuntan a su verdadera identidad:

HANSWURST: Ihr kratzt ja wie eine Katze. (*Ibid.*: 525).

KÖNIG: Hört, er maust fast wie eine Katze. (*Ibid.*: 528; cf. también *ibid.*: 529 ss.).

En efecto, los personajes de la obra no parecen extrañarse de ver un gato que habla, ni de que éste vaya disfrazado de cazador; tan sólo su amo y el zapatero que le hace las botas son los únicos personajes de la obra que admiten la verdadera identidad del felino, pero tampoco parecen extrañarse de ello (cf. *ibid.*: 503), pues como afirma el propio gato: «Man muß nur nicht tun, als wenn es etwas Besondres wäre, daß ich Stiefeln tragen will; man gewöhnt sich an alles.» (*Ibid.*: 502). Sin embargo, los espectadores ficticios, sentados en el patio de butacas, sí conocen y reconocen desde el principio la identidad del gato, por lo que se indignan de que arriba en el escenario «sich kein Mensch im Stück über den Kater wundert; der König und alle tun, als müßte es so sein». (*Ibid.*: 523). Tieck quiere demostrar con ello la falta de fantasía del público. Tan sólo Bötticher, uno de los espectadores, alude en sus pedantes alardeos clasicistas a esa *simulatio* e intenta justificarla (cf. *ibid.*: 535), pero no acaba de asimilar la parte más importante del mensaje del autor, es decir, su ironía.

Los respectivos comportamientos del autor y público ficticios son ya de por sí una *simulatio* de lo que ocurría en la realidad de aquel entonces. La propia estructura de la obra es también una prueba de dicha *simulatio*. En esta relación ficción-realidad es donde mejor se aprecia la configuración circular de la ironía. En ella es decisiva la figura del autor ficticio como hilo conductor que va conectando a lo largo del desarrollo de la obra todas las unidades que componen la representación,

<sup>4</sup> Según Thalmann, para Tieck el teatro es un juego, una «Antirealität»: «Tieck häuft die Spielebenen virtuos zum Spiel im Spiel. Die fast übergroße Verwendung dieser demonstrativen Mittel macht aber die Spiegelstruktur zum entscheidenden Gestaltungsprinzip.» (1964: 348).



ya que ninguna de ellas por separado prima sobre las demás. Estas unidades no pueden concebirse como partes aisladas e independientes, sino como constituyentes de un todo conjunto, relacionadas entre sí y articuladas de forma alternante entre ficción y realidad a lo largo de la acción; tanto es así, que ninguna de ellas aparece claramente delimitada, siendo el autor ficticio quien las va enlazando. Ya en el prólogo aparece éste en el escenario e intenta ganarse al público exigente (cf. *ibid.*: 495 ss.); al final del primer acto sale a poner orden tras el ataque de histeria del rey, pues los actores parecen haber olvidado sus respectivos roles y los espectadores vociferan exaltados; al inicio del tercer acto irrumpe nuevamente en escena hablando con el tramoyista, simulando ambos no darse cuenta de que el telón está ya levantado; esta escena da pie a que el bufón entable conversación con el público, lo que provoca una nueva aparición del autor ficticio (cf. *ibid.*: 541), volviendo a relacionar el escenario con el patio de butacas; por último, en el epílogo éste conversa con el público y admite su fracaso, cerrándose así la estructura circular irónica. (Cf. *ibid.*: 562 ss.). Pero es al final del tercer acto donde se muestra más claramente la función relacionadora de este personaje, ya que se le oye hablar solo entre bastidores y, de pronto, sale al escenario reflexionando acerca de su obra y mostrando su confusión, mezclándose así en el mundo de la ficción. En ese monólogo el autor ficticio pierde, en medio de tanta algarabía, la noción de realidad y no sabe si está actuando o si está detrás del escenario. En ese preciso momento la espiral irónica alcanza su punto álgido, en virtud del pacto ficción-realidad:

DICHTER: Wenn es nur nicht so weit von hier - nach dem Palast des Königs wäre,  
- so holt ich den Besänftiger [...]. Doch bin ich nicht Tor? Ich bin ja völlig konfuse;  
- auf dem Theater steh ich, - und der Besänftiger muß irgendwo - zwischen den  
Kulissen stecken. (*Ibid.*: 558 s.).

Si bien el autor ficticio es el nexo conector más relevante que articula todo el engranaje de la obra, hay que decir que esta alternancia constante entre ficción y realidad se produce también entre los propios actores e incluso entre éstos y los espectadores, por ejemplo, en la discusión desatada entre el bufón y el sabio de la corte sobre la propia obra que se está representando (cf. *ibid.*: 546); incluso los espectadores se percatan de ello, involucrándose también en esa discusión:

LEUTNER: Was ist denn das wieder? - die Rede ist ja wohl von demselben Stücke,  
das hier gespielt wird, wenn ich nicht irre.  
MÜLLER: Freilich von demselben. (*Ibid.*).

El mismo gato se da cuenta de que inconscientemente le ha hecho el juego al bufón: «Ich bin ganz melancholisch.- Ich habe selbst dem Narren zu einem Sieg verholfen, ein Stück herabzusetzen, in welchem ich die Hauptrolle spiele!» (*Ibid.*: 548).

Dicha alternancia tiene lugar también entre otros actores, por ejemplo, entre el gato y su amo, cuando éste pregunta a aquel si es verdad que está dispuesto a ayudarle a salir de su penuria:

GOTTLIEB: Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät, - es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus.

HINZE: Was Teufel ist denn das?

GOTTLIEB: Ach, ich war in Gedanken! sonst, wollt ich sagen, verschmachten wir beide [...]. - Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich, und wenn man denn manchmal extemporieren will, gehts immer schief. (*Ibid.*: 542).

Toda la obra en sí está configurada en el mencionado pacto entre ficción y realidad. A ello contribuyen también los entreactos, el prólogo y el epílogo. Éstos ofrecen una visión clara de lo que pretende ser la realidad dentro de la ficción. El efecto intermitente o cambio alternante entre ambos planos es el que da la verdadera estructura a la obra, potenciando la distorsión del efecto ilusión en el escenario y en la propia representación. Esto hace que todas y cada una de las unidades que componen la obra, al relacionarlas conjuntamente, no den la sensación de desorden caótico, como cabría esperar; tanto es así, que el lector-espectador puede seguir el desarrollo de la acción sin perderse y llegar al final sin dificultad, gracias a ese pacto que le llevará por todas ellas. Este último se verá potenciado por la oscilación entre el sentido y el sinsentido que se observa a lo largo de la acción, quedando ambos perfectamente armonizados en un juego irónico lleno de fantasía, humor y sátira que raya, incluso, en la parodia.

En *Die verkehrte Welt* Tieck riza el rizo de la *simulatio* como característica principal de la ironía; para ello se sirve también de la técnica de la autorepresentación, posibilitándole la inversión de roles. Ésta es la característica principal de este cuento-comedia: Actores que se pasan a espectadores y espectadores que asumen el papel de actores, sin que por eso pierda ninguno el cometido de su rol originario, con lo cual se invierten también las coordenadas espaciales escenario-patio de butacas. Todo ello incrementa la arbitrariedad y el absurdo, elementos ambos constituyentes de la acción, contribuyendo así a resaltar el ambiente paradójico que la envuelve.

Al comienzo de la obra el bufón Skaramuz, concebido por el autor como personaje cómico, se rebela y usurpa el rol serio y trascendental de Apolo. Igualmente, el payaso Pierrot, figura también cómica, quiere representar otro rol de mayor trascendencia, por lo que salta del escenario al patio de butacas para representar el papel de un espectador más, aunque sin dejar su esencia de actor, ya que dispone de mayor información sobre la obra que el resto de los espectadores; así, cuando uno de ellos le pregunta irónicamente si con tanto cambio y sublevación de actores va a resultar ser una tragedia en lugar de una comedia, le contesta Pierrot:

Nein, meine Herren, wir Schauspieler haben uns alle die Hand darauf gegeben, daß keiner von uns sterben will; folglich geht's nimmermehr durch, wenn es auch der Dichter in Sinn haben sollte. (*Ibid.*: 578; cf. también *ibid.*: 607).

Si Pierrot baja al patio de butacas, el espectador Grünhelm sube al escenario, quedando garantizada la inversión de roles. En el caso de este último, la *simulatio* se da del primer al quinto acto, es decir, desde que al principio de la obra asume el papel de bufón que deja Skaramuz hasta que al final vuelve a bajar al público. Pero, a pesar de su rol cómico, seguirá teniendo las connotaciones serias de su papel

inicial de espectador, pues su cometido auténtico de bufón como tal sólo se dará en la primera representación corta al final del segundo acto. (Cf. *ibid.*: 614 ss.). En el resto de la obra, hasta que Grünhelm baje de nuevo al patio de butacas, momento en que se destruye sólo aparentemente la *simulatio* de este personaje, desempeñará realmente el papel de espectador en el escenario, representando allí arriba al público ficticio y también al real. Con ello se invierte asimismo la marcha de la acción, nada se ha avanzado, principio y final son un mismo punto dentro de la espiral irónica, la cual va creciendo hasta llegar al prólogo, al término de la obra, donde alcanza su momento culminante:

GRÜNHELM: Nun ist der ganze Prolog an mich gerichtet gewesen, denn ich eine der Hauptpersonen im Stücke selber war, und doch ist er mich gar nicht gewahr geworden, und doch bin ich hier der einzige Mensch! [...]. - Aber ich tue wohl gut, nach Hause zu gehn, und meiner wirklichen Frau von meinen wunderbaren Begebenheiten diesseit und jenseit der Lampen zu erzählen. (*Ibid.*: 660).

La figura del verdadero Apolo es también portadora de la *simulatio* en esta comedia. Por una parte, es un dios que toma forma humana en la obra, por otra, se disfraza de pastor para no ser identificado por los demás personajes, en especial por el usurpador de su rol, Skaramuz; bajo esta apariencia simulada permanecerá hasta el final del cuarto acto, en el que se identifica como el dios del Olimpo y señor del Parnaso: «Erschreckt nicht, meine Freunde, vor meiner Gottheit, denn im Grunde bin ich doch nur ein armer Narr, wie Ihr alle.» (*Ibid.*: 646). Con esta destrucción de la *simulatio* se equipara la sublimidad poética con la sinrazón, la arbitrariedad y el absurdo del bufón; de esta forma se diviniza el ser humano y se humaniza la divinidad, relacionándose lo infinito con lo finito, la perfección con la imperfección, la eternidad con la temporalidad, lo trágico con lo cómico, lo poético con lo prosaico.

Las musas contribuyen asimismo a la *simulatio* en la obra, ya que representan además otros roles en la triple representación concéntrica: Melpomene es musa en la obra principal; aparece también como Karoline, su verdadera identidad en la vida real (cf. *ibid.*: 598), pero hace a la vez el papel de Emilie en la primera representación corta (cf. *ibid.*: 612 ss.), siendo Laura en la segunda representación corta. (Cf. *ibid.*: 620 s.). Igualmente, la musa Thalia es Lisette en la primera representación corta (cf. *ibid.*: 613 ss.), si bien se hace mención también a su verdadero nombre de pila, Kolombine. (Cf. *ibid.*: 587).

Con la figura del director Wagemann se refuerza el pacto entre ficción y realidad y se garantiza de nuevo la *simulatio*. Este personaje encarna la realidad dentro de la ficción desde comienzo del primer acto, en el que sale valedor ante el autor ficticio de los derechos de los actores que se sublevan, hasta el cuarto, en el que alterna su personaje de director con el de Neptuno, representando así la ficción dentro de la misma ficción. En este su segundo rol se potencia también dicho pacto; así, cuando, tras la lucha naval entre Pantalon y Harlekin, aparece Wagemann saliendo del fondo del mar vestido de Neptuno y montado en su carro, exclama ante el barullo que se oye en el escenario:

NEPTUN: Wer macht auf meinem Schauplatz solche Getöse?

PANTALON: Da bin ich ins Wasser gefallen, Herr Wagemann und habe die Seeschlacht

verloren [...]. Helft Ihr mir denn nicht, Herr Direktor?

WAGEMANN: Steige unverzagt hier in meinen Wagen hinein; wir wollen nachher deine Kleider trocknen. (*Ibid.*: 634).

Igualmente, en el diálogo del director con el posadero vuelve a acentuarse el pacto entre ficción y realidad. (Cf. *ibid.*: 644 s.). En todas las actuaciones del director siempre se representa la realidad, pero una realidad dentro de la misma ficción, ya que en una representación teatral éste ha de estar entre bastidores y no actuando en el escenario; aquí, sin embargo, es un personaje más.

En esta obra, lo mismo que en *Der gestiefelte Kater*, cada una de sus unidades no se considera aislada ni independiente, sino parte integrante de una unidad superior que compone la totalidad de la acción. Ello quiere decir que también aquí se precisa de un hilo conductor que haga posible que el lector-espectador no se pierda ante tanta inversión y confusión provocadas. Dicho hilo que pone en contacto todas las unidades componentes de la acción es precisamente el personaje de Skaramuz. Esta figura deja su rol de bufón, aunque no su función cómica ni su cometido bufonesco, y asume la ficción del personaje serio de Apolo con una gran dosis de ironía:

ZUSCHAUER: Wir wollen aber auch nicht lauter Possen haben.

SKARAMUZ: Je behüt uns Gott vor solcher Sünde! Was wäre ich für ein Apollo, wenn ich das litte oder zugäbe? Nein meine Herrn, ernsthafte Sachen die Fülle, Sachen zum Nachdenken, damit doch auch der Verstand in einige Übung kömmt. (*Ibid.*: 577).

Con este cambio de rol tiene lugar la *simulatio* ya al principio de la obra. A partir de ese momento lo concebido por el autor ficticio deja de representarse y empieza otra realidad, basada también en la ficción: Es la fantasía del artista, del autor real, la cual no tiene por qué coincidir con la realidad objetiva ni tener lógica; por eso el autor ficticio se lava las manos ante la sublevación de los actores, dejando la representación a merced de ellos y del público. (Cf. *ibid.*: 576). En ese preciso instante Skaramuz comienza a representar su propia comedia.

Ante el peligro de que la arbitrariedad de los actores cambie la trayectoria de su comedia, éste pone orden en escena, sirviendo de nexo relacionador entre la ficción y la realidad de lo que está pasando en el escenario:

SKARAMUZ: Halt! halt! was will mir das werden? Nein, meine Freunde, das geht so geschwinde nicht, die Musencompagnie darf nicht inkomplett werden. Wo sollten wir denn hernach die tragischen Szenen in unserm Stücke herkriegern, wenn sich Melpomene aus dem Stücke heraus verheiraten wollte? Das geht nimmermehr! (*Ibid.*: 598 s.; cf. también *ibid.*: 621).

Este personaje relaciona también el escenario y los bastidores, sobre todo con sus altercados con el tramoyista. (Cf. *ibid.*: 589 s., 611 s.). Asimismo, y desde el principio hasta el final de la obra, sirve de enlace entre el escenario y el patio de butacas.

El pacto ficción-realidad se hace singularmente notable al término de las dos representaciones cortas insertadas concéntricamente en la principal; así, cuando

Skaramuz le pregunta a su tesorero si el actor que hacía de padre celebra también en la vida real ese mismo día su cumpleaños, como él, éste le responde:

SCHATZMEISTER: Vermutlich nur eine rührende und witzige Anspielung, mein König, denn was da vorgestellt wird, ist nichts Wirkliches, es ist nur ein Schauspiel.  
SKARAMUZ: Es ist wahr, das hätt' ich ganz vergessen. (*Ibid.*: 612).

Al final de la segunda representación corta la pareja de amantes, Laura y Fernando, que en la obra principal son la musa Melpomene y el desconocido, quien resulta ser su novio en la vida real, le piden a Skaramuz, y no al que hace de padre de Laura, su permiso para casarse y dejar ella de ser musa, exclamando el falso rey: «Also war das Ganze nur eine eigentliche Komödie?», a lo que le responde el desconocido: «Ja, Ihr Majestät.» (*Ibid.*: 621). Seguidamente, la musa Thalia le pedirá también al rey la venia para abandonar su papel de musa y casarse con el que hace de bufón en la primera representación corta, «im gemeinen Leben Grünhelm genannt» (*ibid.*), es decir, con el espectador que representa el papel de actor arriba en el escenario. La *simulatio*, tanto en la acción como en los personajes que intervienen en estas dos representaciones concéntricas, se destruye, pero sólo aparentemente, al final de ellas al volver los actores a sus roles iniciales en la representación principal, casándose en ella las dos musas con sus respectivas parejas. (Cf. *ibid.*). Una prueba más de la aparente destrucción de la *simulatio* es lo que exclama el que hace de padre al término de dichas representaciones cortas:

DER VATER: O Kinder, macht der Komödie ein Ende, der Vater ist gar zu grausam, ich würde gleich meine Einwilligung geben. (*Ibid.*).

En la apoteosis de la batalla naval al final de esta comedia culmina ese pacto entre ficción y realidad, pues el escenario se convierte a la vez en patio de butacas al ser invadido por el público. Aquí se destruye definitivamente la *simulatio* y se cierra el último círculo concéntrico de la triple representación. El verdadero Apolo trata de calmar los ánimos exaltados de todos los personajes de la obra, actores, público, director, autor, tramoyista, y alude a dicha *simulatio*: «Aber, meine Herren, Sie vergessen in Ihrem Enthusiasmus, daß wir alle nur Schauspieler sind, und daß das Ganze nichts als ein Spiel ist.» (*Ibid.*: 659).

*Die verkehrte Welt* está estructurado bajo la acción intermitente entre ficción y realidad. A medida que la acción avanza la red se va tupiendo, creándose un ambiente de confusión provocada y muy controlada que raya en el absurdo. Dicho pacto se inserta en la estructura circular de la ironía, formando parte de la espiral irónica que abarca todas las unidades que componen la obra. A través de ella se produce un reflujo que conduce a la misma situación que al principio, pues nada se ha avanzado, las preferencias estéticas del público siguen imponiéndose a las pretensiones poéticas del autor y el abismo entre ambos no ha desaparecido. La batalla naval viene a simbolizar, dentro de esta interrelación ficción-realidad, la pugna entre lo clasicista y lo romántico, entre lo institucionalizado y lo innovador, entre lo trágico y lo cómico.

Todo este entramado escénico justifica que Tieck elija la técnica de la auto-representación para poder articular la multiformidad de unidades diferentes que integran la acción, creando intencionadamente una confusión o caos «ordenado» y unificador que permita al lector-espectador llegar al final en medio de tanto absurdo. No resulta fácil, sin embargo, lograr esta confusión artificial, ni mucho menos dar la sensación de que es espontánea; para ello se necesita tener gran habilidad en el manejo de esta técnica y del juego irónico.

Con el empleo de la técnica del teatro dentro del teatro, muy significativa en la época romántica, Tieck quiere no sólo iniciar un diálogo con el público que le permita una crítica irónica y al mismo tiempo una justificación para salir airoso al final de la obra, sino también superar su aislamiento y entablar contacto con el mundo que le rodea, abordar su problemática intelectual y emocional, transmitiendo al lector-espectador la sensación de comunicación permanente. Aprovecha esta técnica teatral para dar una impronta de cambio estético innovador que oscila entre el sentido deliberadamente irónico de la realidad y lo insustancial de lo irreal. Entabla un juego humorístico y, a la vez, satírico, armonizado con la fantasía a diferentes niveles. En él la ironía realiza una espiral que desemboca en la parodia, en el contraste entre lo ortodoxo y lo heterodoxo. Con ello el autor demuestra cuán lejos está ese público del auténtico arte, bien entendido éste como la sublimación de lo real a través de su realización en lo ideal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIEDERICHSEN, S., *Shakespeare und das deutsche Märchendrama*. Hamburg 1951.
- GÜTTINGER, F., *Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel*. Frauenfeld-Leipzig 1939.
- KLUGE, G., *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel. Zur Struktur der Komödiendichtung der deutschen Romantik*. Köln 1963.
- NEF, E., «Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht», *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83 (1964), 191-215.
- SZONDI, P., «Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck», *Euphorion* 48 (1954), 397-411.
- TIECK, L., *Werke*. 2 vols. Nationale Forschungs-und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur (ed.): Berlin-Weimar 1985.
- *Phantasmus*. Frank, M., Klusmann, P. G., Ribbat, E. y otros (eds.), Frankfurt/a. M. 1985. Citado: Phantasmus.
- *Schriften*. 28 vols. Berlin 1828-1854. Reimpresión, Berlin 1966.
- *Tieck and Solger. The complete correspondence*. Matenko, P. (ed.), New York-Berlin 1933.
- THALMANN, M., «Der Manierismus in Ludwig Tiecks Literaturkomödien», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 5 (1964), 345-351.