

# La *Novelle* en la tradición teórica del siglo XIX

Germán GARRIDO MIÑAMBRES

Universitat de Barcelona  
germangarrido@ub.edu

Recibido: septiembre de 2007

Aceptado: febrero de 2008

## RESUMEN

La teoría de la *Novelle* del siglo XIX se reduce a un conjunto de testimonios fragmentarios y contradictorios de los que es imposible deducir una definición coherente y acabada del género. El autor defiende sin embargo la existencia de un denominador común entre las diferentes aportaciones teóricas de esta época que se evidencia, no en el sentido concedido al término genérico sino más bien en el modo de emplearlo. En las principales aproximaciones teóricas del XIX, el término “*Novelle*” designa simultáneamente el ideal artístico en que cada autor cifra el último objetivo del género y un tipo de menor valía más cercano a la producción narrativa de su tiempo. Este uso del nombre genérico priva a las definiciones clásicas de todo valor descriptivo y coconstituye el auténtico elemento diferencial de la *Novelle* respecto a los tradicionalmente denominados “géneros históricos”.

**Palabras clave:** *Novelle*, teoría de los géneros, poética, literatura alemana, Realismo.

## The “*Novelle*” in the XIXth Century Theory Tradition

### ABSTRACT

The 19<sup>th</sup> century theory of the 'Novelle' comes down to a group of fragmentary and contradictory testimonies from which it is impossible to infer a coherent and final definition of the genre. The author advocates, nevertheless, for the existence of a common element shared by the different theoretical contributions of this period which manifests itself, not in the sense attributed to the generic term, but rather in the way of making use of it. In the main theoretical approaches of the 19th century, the term 'Novelle' designates simultaneously the artistic ideal according to which every author encodes the ultimate goal of the genre and a type closer to the reality of the narrative production of his time. This use of the generic term deprives the classical definitions of all their descriptive function and constitutes the authentic differential element of the 'Novelle' regarding the traditionally named 'historical genres'.

**Key words:** *Novelle*, Genre Theory, Poetics, German Literature, Realism.

**SUMARIO:** 1. Valor ilustrativo del término *Novelle*: La perspectiva ideal en el uso del término genérico como rasgo común a todas las definiciones canónicas. 2. Friedrich Schlegel y la *indirekte Subjektivität*. 3. Ludwig Tieck y la *Diskussionsnovelle*. 4. Paul Heyse y la *Silhouette*. 5. Paul Ernst y la *Abstraktion*. 6. La estructura polar del género *Novelle*: valor ilustrativo del término genérico.

“Denn was ist eine *Novelle* anders als eine sich ereignende unerhörte Begebenheit? Das ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel *Novelle* geht, ist gar keine *Novelle*”. (Goethe, 1986: 203). Ningún manifiesto, ensayo o tratado sobre la *Novelle* ha alcanzado la repercusión del breve comentario recogido por Eckermann en sus conversaciones con Goethe. Más

que cualquier otro testimonio teórico, esta definición fijará la base del canon normativo al que remite el concepto genérico. Poco importa que se esté de acuerdo o no con Goethe: mientras algunos autores ven en su máxima una síntesis perfecta de los valores esenciales que se desprenden del género (Remak, 1996), otros la consideran parcial o niegan que Goethe se propusiera dictar con ella una auténtica definición de la *Novelle* (Herbst, 1994). Pero estas diferencias pierden valor ante la relevancia alcanzada por la máxima goetheana durante su proceso de recepción. Algo similar ocurre con las contribuciones teóricas de autores tan relevantes como Ludwig Tieck o Paul Heyse: aunque en repetidas ocasiones se ha criticado lo insatisfactorio de sus definiciones y cuestionado su intención prescriptiva (Schunicht, 1960; Pohlheim; 1964, Paine, 1979), lo cierto es que sus aportaciones teóricas no han dejado de circular hasta nuestros días como ineludibles lugares de referencia en el acercamiento al género. Esta circunstancia apunta a lo que sin duda constituye una de las principales particularidades de la *Novelle*: en los géneros tradicionalmente denominados históricos (Todorov, 1991: 47-64), tales como el drama isabelino, la novela picaresca o el cuento maravilloso, una definición pierde automáticamente su valor de autoridad si se demuestra su inadecuación al corpus textual que pretende describir. En el caso de la *Novelle*, las definiciones clásicas del género, aquellas que constituyen el cauce central de su tradición poética, han conservado un valor orientativo incluso después de ver cuestionado su valor descriptivo. Aún en la actualidad, cuando dista mucha de existir un consenso acerca del sentido exacto que cabe atribuir al término «Novelle», la sola mención del nombre genérico despierta una serie inevitable de asociaciones, un trasfondo de lugares comunes que a su vez remiten a los principales testimonios teóricos del siglo XIX: la *unerhörte Begebenheit* de Goethe, el *Wendepunkt* de Tieck, la *Silhouette* de Heyse... Deducir de esta serie heterogénea de elementos una teoría coherente y contrastada de la *Novelle* resulta del todo inviable, tal y como la moderna crítica del género ha recalado en múltiples ocasiones (Hirsch, 1928). Pero, si bien parece imposible reducir estas propuestas teóricas a una definición unitaria, sí resulta factible buscar un denominador común en su modo de emplear el término genérico. Volviendo a la mencionada definición de Goethe, su sentencia incluye una apostilla que es generalmente excluida de la célebre cita: “Das ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel *Novelle* geht, ist gar keine *Novelle*”. Goethe reconoce así una falta de correspondencia entre su particular concepción del género y el uso que del nombre genérico hacía su época. En otras palabras, postula una idea de lo que la *Novelle* debería ser al tiempo que la contrapone con lo que la realidad quiere que sea. La fórmula se traduce en una disposición polar donde el uso adecuado se destaca por oposición al que no merece tal distinción. Goethe no se molesta en especificar qué relatos de su tiempo son los que sí se ciñen a la exigencia de la “sich ereignende unerhörte Begebenheit”, de modo que su concepción ideal del género no pasa, para lamento de los comentaristas posteriores, de una vaga referencia. En las páginas siguientes se mostrará cómo las principales definiciones del género recogen esta oposición elemental entre *Novelle* arquetípica y realidad contemporánea, aunque no necesariamente repitan la actitud pontificadora de Goethe cuando priva del apelativo

genérico a las obras que no se adecuan a su ideal. En adelante, la distinción entre dos clases de *Novelle* será también valorativa, pero no excluyente.

Considerada por autores como Benno von Wiese (1978: 13 y ss.) la más acertada definición de la *Novelle*, la teoría de Friedrich Schlegel está diseminada en escritos fragmentarios que, como suele ser habitual en el autor, dificultan una exposición coherente y ordenada de su postura. Lo equívoco y contradictorio de algunos de sus juicios apuntaría a que, muy probablemente, Friedrich Schlegel dio a los mismos términos sentidos distintos dependiendo de la intención perseguida<sup>1</sup>. Es necesario, por ello, relativizar el valor prescriptivo de sus afirmaciones, teniendo en cuenta sobre todo que se insertan en un proyecto poético mucho más vasto y ambicioso que el de una simple clasificación genérica. En lo que se refiere al fin aquí perseguido, será suficiente con volver sobre los puntos principales del escrito en el que se concentran las preocupaciones de Schlegel en torno a la *Novelle*. La *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* (1801) no abarca a buen seguro en todos sus matices el complejo haz de reflexiones que Schlegel vertió sobre el género, pero ofrece una imagen lo suficientemente acabada como para comprender la actitud de su autor frente al concepto genérico. Schlegel examina en este texto la figura de Boccaccio exaltando su individualidad creadora, así como la indisoluble unidad de vida y creación que a su juicio caracteriza al autor italiano. Su obra es contemplada como un todo orgánico donde tanto los intentos logrados como los fallidos se presentan como escalafones que progresan hacia una prevista culminación. El rasgo que para Schlegel resume la trayectoria creadora de Boccaccio es su natural tendencia a la expresión subjetiva, tendencia que ensaya diversos cauces de manifestación hasta lograr su cumplida realización en el *Decamerón*. Aceptado el papel fundacional de Boccaccio para la *Novelle* y constatada su natural tendencia hacia la expresión de la subjetividad, Schlegel concluye que, sumando ambos factores, podrá obtenerse un rasgo definitivo para la caracterización del género. A la pregunta de por qué Boccaccio encontró en el *Decamerón* la perfecta expresión de la subjetividad que no le habían permitido otras formas poéticas se responde exponiendo las especiales atribuciones del género: “Ich behaupte, die *Novelle* ist sehr geeignet, eine subjective Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigenthümlichsten derselben indirect und gleichsam sinnbildlich darzustellen” (F. Schlegel, 2: 393). La *Novelle* es particularmente indicada para transmitir la subjetividad de forma indirecta y plástica (*sinnbildlich*), una afirmación que Schlegel se apresura a ilustrar con el ejemplo de las novelas cervantinas:

Warum sind denn unter den Novellen des Cervantes, obgleich alle schön sind, einige dennoch so entschieden schöner? Durch welchen Zauber erregen sie unser Innerstes und ergreifen es mit göttlicher Schönheit, als durch den, daß überall das Gefühl des Dichters, und zwar die innerste Tiefe seiner eigensten Eigentümlichkeit sichtbar unsichtbar durchs-

---

<sup>1</sup> Resulta evidente, por ejemplo que, tal y como señala Karl Konrad POHLHEIM (1964: 270-271), el término “Novelle” alude en muchos de sus asertos a una indefinida realización poética de la modernidad.

chimmert, oder weil er wie im *Curioso impertinente* Ansichten darin ausgedrückt hat, die eben ihrer Eigentümlichkeit und Tiefe wegen entweder gar nicht oder nur so ausgesprochen werden konnten? (*Ibidem*: 393).

La mejor adecuación a la expresión indirecta de la subjetividad es la razón para preferir un grupo de novelas dentro de la colección cervantina, precisamente aquellas que permiten transmitir ese profundo nivel de la subjetividad creadora que no encontraría adecuada expresión en ninguna otra forma poética. En efecto, la subjetividad indirecta y camuflada puede en determinados casos ser más certera que la expresión directa de la subjetividad que ofrece la lírica (“...daß gerade das Indirekte und Verhüllte in dieser Art der Mitteilung ihr einen höhern Reiz leihen mag”, *Ibidem*: 394). La razón de que a la *Novelle* le esté permitida esta particular forma de subjetividad indirecta es su natural inclinación hacia lo objetivo, inclinación que debe ser entendida en dos sentidos. En primer lugar la *Novelle* es objetiva porque gracias su interés por la fijación de lo concreto y lo local sabe relacionar lo individual con los principios y las leyes generales que conforman una sociedad. Por esa razón su apogeo coincide con la época en que los valores religiosos y cortesanos aún mantenían su hegemonía en parte de Europa<sup>2</sup>. Pero el segundo y más importante asidero para la objetividad de la *Novelle* radica en lo que es su elemento nuclear, la *Anekdote*.

Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die an und für sich schon einzeln interessieren können muß, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sehen. Eine Geschichte also, die streng genommen nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt. (*Ibidem*: 394).

La primera finalidad de la *Novelle* consiste en la relación de un suceso novedoso. Como elemento portador de un interés intrínseco anterior al uso que el autor haga de ella, la *Anekdote* constituye una condición necesaria aunque no suficiente para la existencia del género (“Der Grund der Novelle ist die *Anekdote*, alles andre spätere Umbildung. Die meisten Novellen sind wahr”, F. Schlegel, 16: 266). También August Wilhelm Schlegel había situado la principal finalidad de la *Novelle* en la relación de cuanto no encuentra su lugar en la historia y sin embargo posee un interés propio (“Die *Novelle* ist eine Geschichte außer der Geschichte”, A. W. Schlegel, 3: 248). A su entender la existencia de la anécdota objetiva en el centro de la *Novelle* produce un efecto de distanciamiento cercano a la ironía. ¿Pero en qué sentido debe entenderse el binomio de lo objetivo y lo subjetivo en el que basa su definición Schlegel?

<sup>2</sup> La vinculación de la *Novelle* a un orden social ya fenecido terminaría convirtiéndose en un lugar común para la moderna crítica de signo normativo tal y como demuestran entre otros Adolf von Grolman (1973: 154-166).

El sentido de la pareja conceptual evoluciona en la obra del pensador, pero se mantiene siempre al servicio de su proyecto para una fundamentación ontológica de la poesía (Schaeffer, 1999: 133 y ss.). Desde la temprana *Über das Studium der griechischen Poesie* la distinción entre poesía clásica y moderna se articula sobre el juego de objetividad y subjetividad. La poesía griega es objetiva por cuanto conforma un todo orgánico en el que cada parte remite al todo y el sistema total es regulado por las leyes de la naturaleza. La aparición de lo subjetivo en la modernidad se traduce en la fragmentación de la representación artística y la ascensión de lo interesante como elemento valorativo. La oposición dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo es desarrollada en escritos posteriores hasta llegar al proyecto de la *progressive Universalpoesie* romántica esbozado en los *Athenäum-Fragmente*. Como es sabido, Schlegel alude con esta noción a la futura superación de la dualidad entre lo objetivo y lo subjetivo mediante la recuperación del ideal clásico desde el horizonte de la modernidad. Al mismo tiempo, el binomio objetivo-subjetivo permite además a Schlegel replantear la validez de la triada genérica para la poesía clásica. El reparto de papeles obedece en principio a criterios cronológicos: la objetividad corresponde a la épica (por ser la forma poética primigenia) y la subjetividad a la lírica, siendo el drama la forma que sintetiza los contrarios. Pero, al ampliarse el espectro temporal hasta la literatura moderna, y en consonancia con el proyecto de una poesía progresiva universal, no será ya el drama el género privilegiado que aúna lo objetivo y lo subjetivo, sino la épica en su manifestación moderna: la novela. No es éste lugar para profundizar en la misión especial encomendada por Schlegel al *Roman* (Szondi, 1974: 144), baste constatar que su definición de la *Novelle* sólo puede entenderse en este contexto como una forma más de la imbricación entre objetividad y subjetividad, que para Schlegel constituye la esencia de los géneros románticos. *Novellen* y *Roman* serían pues dos prolongaciones de la épica en la modernidad, dos cauces formales para la superación del dualismo entre lo objetivo y lo subjetivo. Es necesario, sin embargo, relativizar la modernidad de la *Novelle*, teniendo en cuenta que su objetividad depende de la vinculación a los valores de la sociedad feudal. No parece desacertado entonces aventurar que Schlegel habría visto en la *Novelle* una forma de transición hacia el *Roman*, un primer estadio en la síntesis de los contrarios. Respecto a este carácter híbrido del género afirma Schlegel: “*Novellen dürfen im Buchstaben alt sein, wenn nur der Geist neu ist*” (F. Schlegel, 16: 167). Y a propósito de su relación con la novela, que tanta discusión generaría a lo largo del siglo, añade: “*Der organische Roman ist eine Novelle, d.h. ein Roman der sich ganz aufs Zeitalter bezieht*”, (*Ibidem*: 214).

Retomemos el ejemplo cervantino donde Schlegel planteaba la preferencia por una serie de narraciones dentro de las *Novelas Ejemplares*. Un poco más adelante Schlegel establece una distinción entre dos clases de *Novellen* que prolonga de hecho esa preferencia. En la primera clase el narrador se vale de su arte para dar a lo que apenas es una anécdota una apariencia interesante.

Die Kunst des Erzählens darf nur etwas höher steigen, so wird der Erzähler sie entweder dadurch zu zeigen suchen, daß er mit einem angenehmen Nichts, mit einer *Anekdote*,

die, genau genommen, auch nicht einmal eine *Anekdote* wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiss, daß wir uns willig täuschen, ja wohl gar dafür ernstlich interessiren lassen (F. Schlegel, 2: 394).

El uso del término «täuschen» adelanta ya la escasa consideración que Schlegel reserva a este tipo de *Novelle*. Lo ejemplifican todas aquellas narraciones del *Decamerón* reducibles a “bloß Späße und Einfälle” y su muestra más valiosa sería el *Licenciado Vidriera* de Cervantes. Para Schlegel, esta forma de *Novelle* está ligada al origen del género en los círculos de la refinada sociedad renacentista, que toleraban el relato de sucesos novedosos mientras se hiciera con arreglo a la corrección. Schlegel niega sin embargo que esta clase de *Novelle* pueda constituir por sí misma “eine allgemeine Gattung”, teniendo en cuenta que su interés depende exclusivamente de la novedad de la anécdota, de modo que la repetición de los relatos termina privándoles de todo valor. Existe un segundo tipo de *Novelle* en el que el autor toma prestadas historias conocidas que, gracias a su arte, logra transfigurar hasta dotarlas de una apariencia enteramente nueva. El componente subjetivo de la obra se pone de manifiesto en la selección de la historia por parte del narrador y el interés de quien escucha estos relatos se dirige tanto hacia la historia misma como hacia quien la relata.

Der andre Weg, der sich dem künstlichern Erzähler, dem vielleicht schon die ersten Blüthen vorweggenommen sind, zeigt, ist der, daß er auch bekannte Geschichten durch die Art, wie er sie erzählt und vielleicht umbildet, in neue zu verwandeln scheine. Es werden sich ihm eine große Menge darbieten, die etwas objectiv Merkwürdiges und mehr allgemein interessantes haben. Was anders soll die Auswahl aus der Menge bestimmen, als die subjective Aneignung (sic!), die sich allemal auf einen mehr oder minder vollkommenen Ausdruck einer eigenen Ansicht, eines eignen Gefühles gründen wird? (Ibidem: 395).

El interés objetivo de la historia se conjuga con la elaboración subjetiva que le confiere el narrador dando lugar al tipo más logrado de *Novelle*, aquella que en opinión de Schlegel constituye “der Gipfel und die eigentliche Blüthe der ganzen Gattung” y que él califica de alegórica. Boccaccio habría obtenido la más acertada e intensa expresión de su subjetividad con este tipo de *Novelle*, del que Schlegel da como ejemplo la historia de Africo y Mensola. Ahora bien, esta discriminación entre una *Novelle* como mera ornamentación de un “Einfall” y otra que posee un interés intrínseco es en realidad una influencia cervantina más, en concreto un eco de la conocida separación que se propone en una narración de las *Novelas Ejemplares*:

[...] los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos: quiero decir, que algunos hay, que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay, que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos (Cervantes, 1982: 247).

Walter Pabst (1953: 122-123) recuerda que esta cita cervantina responde a un tópico de la preceptiva renacentista a la que Castiglione da valor de autoridad en

*El Cortesano*. Cervantes repite en su texto la distinción entre 'facezie' y 'brevísima' que otorga superioridad a la segunda clase de cuentos, aquella que usa el adorno de palabras y gestos para vestir la historia y que es propia de una novelística improvisada. Para ser coherente con el tópico Cervantes debería haber privilegiado en su colección los relatos de inspiración popular y tradición oral, pero, de acuerdo con la tesis de Pabst, el escritor español sólo recurre al tópico de la preceptiva para desmentirlo con su creación. De este modo, en las *Novelas Ejemplares* predominan las narraciones vinculadas a la tradición puramente literaria de la *novella*. Schlegel parece hacerse eco de esta inversión de valores cuando otorga ya explícitamente la supremacía a las *Novellen* que él denomina alegóricas (donde encajarían por ejemplo *La lozana andaluza* o *La española inglesa*) sobre aquellas que proceden disfrazando una anécdota (como *El licenciado Vidriera* o *Rinconete y Cortadillo*).

Pero si Cervantes invierte con su obra la validez del tópico preceptivo, Schlegel da un paso cualitativo mucho mayor. Desde sus primeros escritos, el filósofo incidió en la crítica de las poéticas que se limitan a clasificar los individuos en función de sus rasgos externos. Cualquier clasificación debe regirse por la naturaleza interna de su objeto, tomar su esencia como última legitimación y ser parte consustancial de su identidad. Ya en su crítica a Aristóteles, Schlegel reprochaba al estagirita que limitara el criterio de división en tres géneros<sup>3</sup> a los medios de representación. Toda verdadera clasificación encuentra su última razón de ser en la naturaleza espiritual de su objeto, de ahí que Schlegel trate de fundamentar también la tríada genérica recurriendo a los conceptos epistemológicos de lo objetivo y lo subjetivo. De modo similar, Schlegel reformula con su definición de la *Novelle* un tópico de la tradición retórica para adecuarlo a su teoría del género. La distinción entre el tipo de historia más improvisada y la más literaria obedecía a la tradición retórica, la distinción entre una *Novelle* que adorna con palabras la historia para dotarla de un interés engañoso y la que toma una historia con interés intrínseco para convertirla en expresión genuina del autor se deriva de la forma de conocimiento que ambas ofrecen: el segundo tipo es más indicado para la expresión indirecta de la subjetividad y a causa de ello debe ser reconocido como superior<sup>4</sup>.

Al comparar las conclusiones de la *Nachricht...* con la aproximación que hace August Wilhelm Schlegel a la *Novelle* en las *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (1803-04), enseguida llama la atención una diferencia sustancial en el

<sup>3</sup> Coincide Schlegel con la tradición poética que desde el renacimiento había confundido los tres modos de enunciación descritos por Aristóteles con los géneros naturales (ver GENETTE, 1997: 27 y ss.).

<sup>4</sup> En última instancia esta ontologización de los conceptos poéticos supone la disolución de una poética de los géneros en el sentido tradicional. Para la literatura moderna o romántica pierden validez los marbetes clasificatorios porque su aspiración debe ser precisamente la síntesis de los géneros clásicos. Si el *Roman* protagoniza este proceso de unificación orgánica (basta recordar cómo Friedrich Schlegel usa en su forma adjetiva los términos *lyrisch* o *dramatisch* para anteponerlos al sustantivo *Roman*), la *Novelle* se presenta como una forma más de la síntesis progresiva que se produce en la poesía moderna: "Novellen haben Affinität mit Dr(amen), wie Romanzen mit Lyr(ik), nicht Identität" (F. SCHLEGEL, 16: 282). "Es giebt eine arabeske, eine idyllische, eine Legendenmäßige (alterthümlich würdige) und eine Novellen Prosa; die letzte ist d(ie) höchste" (*Ibidem*, 287).

planteamiento de ambos autores. En el caso de August Wilhelm, todas y cada una de sus indicaciones sobre el género poseen una intención claramente prescriptiva; los rasgos definidores que se ofrecen de la *Novelle* son aquellos que en su ausencia privarían a la obra de la pertenencia al género. Así ocurre cuando se habla del rechazo de la versificación (“so ist die ihr ursprünglich und wesentlich eigne Form die Prosa”, A. W. Schlegel, 3: 242-243), de la centralidad del suceso (“in der *Novelle* muß etwas geschehen”, *Ibidem*: 245) de la relación con la realidad (“Das Unwahrscheinlichste darf dabey nicht vermieden werden”, *Ibidem*: 247), o de la función del género (“die Unterhaltung muß in der Erscheinung oben auf seyn”, *Ibidem*: 247), por dar sólo algunos ejemplos. Los verbos empleados en estas indicaciones son siempre prescriptivos (*muß, kann nicht, darf nicht*), sólo en el caso de la dramatización de *Novellen* concede Schlegel que se trata sólo de una posible prueba a la que no deben plegarse todas las obras (“Möglich mag es vielleicht seyn, alle *Novellen* zu dramatisieren,...”, *Ibidem*: 245). La división en dos clases de *Novellen* que establece Friedrich Schlegel, aun teniendo también un claro componente valorativo, es una clasificación interna. En todo momento queda claro que *Novellen* son tanto las *alegóricas* como las *cuentísticas*. Si las primeras merecen mejor consideración se debe a que permiten expresar más adecuadamente la subjetividad del autor. El texto de August Wilhelm está mucho más ligado a las poéticas clasicistas en la administración de indicaciones que restringen el uso del marbete genérico. Por el contrario, la *Nachricht...* asume un planteamiento ontológico que deriva la clasificación de los géneros de su esencia interna y sus implicaciones epistemológicas. El resultado final es la concepción de una imagen ideal de la *Novelle* como subconjunto de un espectro más amplio de textos que reciben la misma denominación genérica: *Novelle* es tanto *El Licenciado Vidriera* como *La ilustre fregona*, pero la segunda contribuye a formar la imagen de un modelo ideal respecto al cual se mide el mérito de la primera.

Si las primeras narraciones de Ludwig Tieck entroncan de lleno con la tradición romántica de la *Märchenovelle*, serán las obras que componen su último ciclo, a partir de 1820, las que inspiren sus decisivas aportaciones a la definición del género. Ya en el relato-marco de *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* (1796), incluida en el *Phantastus*, Tieck hacía algunas importantes indicaciones referidas al parentesco entre *Novelle* y drama que abundan en la línea de argumentación abierta por A.W. Schlegel: de la misma forma que muchas *Novellen* pueden ser vistas como comedias, hay comedias que no son sino *Novellen* dialogizadas. Pero, para ser consideradas piezas representables (*Schauspiele*), esas *Novellen* precisan otro elemento que se manifieste en la totalidad de la obra y que Tieck define como “Individualität und scheinbare Willkühr” (Tieck, 4: 360). De este modo, puede postularse un tipo de literatura cuyo espacio de representación no sea el escenario sino la fantasía del lector, en la que tengan cabida composiciones que sean al mismo tiempo líricas, épicas y dramáticas, cuyo ámbito de representación sea inferior al del *Roman*, “und sich Kühnheiten aneignen, die keinem andern dramatischen Gedichte ziemen” (*Ibidem*: 365). Todas estas consideraciones deben entenderse en el marco de la búsqueda, emprendida por Tieck, de una forma poética adecuada a su personalidad artística.

Si esa búsqueda se vio tentada en un principio por la forma dramática y su gran capacidad de difusión, terminaría recayendo finalmente en un modo narrativo concebido como híbrido genérico que encuentra en la fantasía su escenario de representación.

Explícitamente referidos a sus últimas narraciones son los párrafos de 1829 incluidos en el prólogo al volumen decimoprimer de sus obras completas. Tieck es en este momento plenamente consciente de la multitud de acepciones contradictorias que se han ido adhiriendo al término *Novelle*: en su contexto más inmediato el nombre alude a cualquier forma de narración breve, los ingleses la aplican a todo relato de cierta extensión, en su origen italiano hace referencia a la relación de una historia desconocida con frecuente ignorancia del “moralisches Gefühl”, mientras que en España Cervantes tuvo que enmendar ese carácter licencioso con el título de su colección. Con el fin de deshacer esta ambigüedad y distinguir a la *Novelle* de otras formas cercanas, Tieck invoca la centralidad de la *Begebenheit*: “...daß sie einen großen oder kleinen Vorfall ins hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist” (Tieck, 11: LXXXVI). Aunque el término *Wendepunkt* había sido ya empleado por A.W. Schlegel, Tieck es el primero en destacar que toda la *Novelle* se construye en torno a la presencia de un solo elemento de esta clase. Dos son las características principales que Tieck atribuye a este concepto. Por una parte, su irrupción en el relato produce una inversión de la trama, por la otra conlleva una ambigüedad manifiesta, pues el giro que parece excepcional en el seno de un relato podría, bajo otras circunstancias, parecer un suceso común (“unter anderen Umständen wieder alltäglich sein könnte”). Este carácter ambiguo del *Wendepunkt* es la causa de la profunda huella que deja en el recuerdo del lector.

Tieck desea emular el espíritu realista de Cervantes animando a la inclusión de todos los tipos, clases y estratos sociales de la época. La *Novelle* podrá ser fantástica, digresiva, trágica o cómica, podrá abarcar todos los tonos y reunir todos los caracteres, “nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen andern Gattungen der Erzählung unterscheidet” (*Ibidem*: LXXXVII). Al mismo tiempo, la *Novelle* abre un espacio reflexivo propiciando la contraposición de pareceres opuestos. De ese modo se proporciona un marco coherente que permite clarificar lo que en la vida real se muestra oscuro e irresoluble. Asunto de la *Novelle* será entonces ese ámbito de la experiencia sobre el que ni el espíritu individual ni la moral pública pueden decidir, el elemento del destino al que debían confrontarse con igual suerte los primeros poetas y los autores del drama clásico. Siendo la función de la tragedia elevar el espíritu por medio de la compasión y el temor, y la de la novela conducirnos por el laberinto de los sentimientos y de los conflictos propios de los nuevos tiempos, la *Novelle* se orienta a la solución de las contradicciones de la vida y a la explicación de los caprichos del destino, para terminar alcanzando mediante la risa o la nostalgia “eine höhere ausgleichende Wahrheit”. Por todo ello le está permitido a la *Novelle* ir más allá de las leyes morales que rigen su tiempo si ello es necesario para garantizar la imparcialidad que le caracteriza. De ahí la insistencia en la vertiente realista del género y en el tratamiento de una temática “...die nicht mit dem moralischen Sinn, mit

Convenienz oder Sitte unmittelbar in Harmonie stehn” (*Ibidem*: XC). Tal y como ya se ha puesto de relieve, han sido varios los autores en cuestionar que con estos comentarios Tieck se propusiera formular una verdadera teoría del género<sup>5</sup>. Más bien parece que su único objetivo fuera exclusivamente el de caracterizar sus propios relatos (y ni siquiera todos) y que el concepto de *Wendepunkt* careciera para Tieck del sentido formal que se le concedió más adelante<sup>6</sup>. Sin embargo, como señala Matin Swales (1977: 10-11), lo relevante es el hecho de que finalmente la definición de Tieck acabó adquiriendo un valor de autoridad que, descontextualizada de su intención original, pasó a conformar el modelo por el que se rige la comprensión del género. Igual que no puede ya haber *Novelle* sin unerhörte Begebenheit, tampoco el concepto genérico puede ya evitar que se le vincule directamente al *Wendepunkt*.

La preocupación de Tieck por la mezcla de la forma narrativa y la dramática en la *Novelle* tiene su correlato en la *Diskussionsnovelle*, modalidad en la que realizó su más importante contribución al género. Como es sabido, la característica predominante del periodo literario del *Junges Deutschland* es la pérdida de autoridad de las poéticas idealistas en aras de un nuevo prurito antiesteticista que tiene como prioridad el acercamiento a la realidad de su tiempo. La mezcla de géneros narrativos obedece a este mismo propósito. No sólo empiezan a diluirse los límites exactos de las formas narrativas breves como la *Erzählung*, el *Märchen* o la *Anekdote*, sino que también la distinción entre *Roman* y *Novelle* se desvanece de forma acelerada. La *Diskussionsnovelle* se presenta por lo tanto como un fenómeno sintomático de su época. Con su espacio para el “Raisonnement, Urtheil und verschiedene Artige Ansicht” abre la puerta a la digresión, la inclusión de unas tramas en otras, la recreación en momentos descriptivos, la exposición de ideas, la psicología de los personajes y, en definitiva, todo cuanto Friedrich Schleiermacher atribuía en su *Ästhetik* (1819) al *Roman* por oposición a la «abgeschlossene Handlung» y la “dramatische Spitze» de la *Novelle* (Schleiermacher, 1931: 275-278). En poco tiempo, y bajo el magisterio de Tieck, la *Novelle* pasó a convertirse en el instrumento idóneo de una generación que deseaba servirse de la literatura para promover el debate de nuevas ideas y hacer llegar su mensaje hasta la intimidad del hogar burgués, allí donde, según Theodor Mundt, «man kann da dem Herrn Papa zur guten Stunde etwas unter die Nachtmütze schieben oder dem Herrn Sohn bei gemächtlicher Pfeife eine Richtung einflüstern, die vielleicht einmal für die ganze Nation Folgen haben mag” (Mundt, 1973: 156).

<sup>5</sup> Añádese a los casos ya citados el de Lutz Hagedstedt: “Tiecks Novellendefinition ist als erklärungsbedürftig, nicht eindeutig fixiert, was sie für die Textanalyse, die mit definieren oder doch im Prinzip definierbaren Begriffen operiert, unbrauchbar macht” (1997: 55).

<sup>6</sup> El mismo Tieck relativizará el sentido de su definición en fecha tardía: “Es ist zu viel, wenn man geradezu sagt, die Novelle müsse eine ausgesprochene Tendenz haben, aber doch erwartet man in ihr etwas Hervorspringendes, eine Spitzen, in der man sich wiederfindet (...) Es ist schwer, hier einen allgemeinen Begriff zu finden, auf den sich alle Erscheinungen dieser Art zurückbringen liessen”. LÖPFE, R., *Unterhaltungen mit Tieck. 1849-1853* (recogido en POHLHEIM, 1970, 78).

La disputa en torno a la *Diskussionsnovelle* se enmarca por lo tanto en el debate sobre el papel que debe desempeñar el elemento reflexivo e ideológico en la obra literaria con el declive de la estética idealista. Las posiciones defendidas resultan harto confusas en lo que se refiere sobre todo a la valoración de Tieck, autor que por su posición de bisagra podía representar al mismo tiempo la pervivencia del *romanticismo* idealista y las aspiraciones de la nueva clase liberal<sup>7</sup>. Su amplitud de miras le llevará a ser objeto de crítica tanto por parte de los antihegelianos como de quienes, después de 1848, pretenden recuperar la tradición clasicista (Widhammer, 1972). Autores como Willibald Alexis (1828: VI-VII) secundan la dialoguización de la *Novelle* y el espacio que abre a la reflexión. Otros, como Wilhelm Ernst Weber (1831: 252), defienden sólo con reservas el momento discursivo. Pero quien sin duda se erige como auténtico promotor de la *Diskussionsnovelle* es Theodor Mundt con su defensa de una *Novelle* eminentemente digresiva y divulgadora de ideas (Mundt, 1969: 360-366). Con él se hace explícito el credo del *Junges Deutschland* en lo que se refiere al valor instructivo de la literatura y al rechazo de toda forma artística acabada. Sin embargo, el mismo Mundt no defenderá esta concepción de la *Novelle* hasta bien entrada su madurez, y los juicios recogidos en su obra de juventud *Kritische Wälder* denotan una visión del género mucho más formalista y deudora de las convicciones clasicistas que acompañaron al autor hasta fecha avanzada (Mundt, 1992: 140)<sup>8</sup>. De signo contrario es la evolución que experimenta la postura de Heinrich Laube (1833: 429-432)<sup>9</sup> quien, en sintonía con el cambio de tendencias que marca la época, empieza confesándose devoto de la forma discursiva para terminar criticando con vehemencia el modelo popularizado por Tieck. Abiertamente crítico con la *Diskussionsnovelle* se muestra ya Karl Gutzkow (1973: 353 y ss.)<sup>10</sup> cuando propugna la tajante separación de las formas dramáticas y la preservación de una trama definida en la que no todo esté abandonado a la intervención del azar.

Entre las críticas que recibe la *Diskussionsnovelle*, la más repetida hace referencia a que su temeraria apertura a toda clase de materiales, formas y tradiciones amenaza con la definitiva disolución del género<sup>11</sup>. Ya se ha hecho referencia a la

<sup>7</sup> “Die aufklärerische Mission des Unterhaltungsautors und die romantischen Hoffnungen auf die versöhnende Kraft der Poesie will Tieck mit Hilfe seiner Novellentheorie einer neuen Zeit vermitteln” (SCHULZ, 1983: 510).

<sup>8</sup> Lo que no varía en las abundantes definiciones que Mundt vierte sobre el género es la imagen de una *Novelle* circular, dotada de un punto central (no necesariamente un acontecimiento, puede ser un motivo o un tema) al que remiten los demás elementos del relato.

<sup>9</sup> El autor utiliza el espacio de la revista de la que es redactor para hacer un alegato a favor de la *Novelle* discursiva. En textos posteriores Laube modifica sustancialmente esta opinión (*Moderne Charakteristiken*, vol. 2, y *Geschichte der deutschen Literatur*, vol. 3, ambos recogidos en POHLHEIM, 1980, 89-92).

<sup>10</sup> En opinión de Arnold Hirsch (1928: 51-52) la crítica de Gutzkow se dirige contra la *Novelle* de *Allmanache*, lo que demostraría que incluso para tan relevante miembro de la generación *Junges Deutschland* era clara la oposición entre una *Novelle* como producto de consumo cotidiano y una vaga noción idealizada de lo que debía ser el género.

<sup>11</sup> Así lo ve también Helmut Koopmann, quien demuestra el vacío teórico y la escasa precisión con que la generación del *Junges Deutschland* se sirvió del término genérico: “So ist die jungdeutsche Novellistik

postura de Friedrich Schleiermacher, quien contraponía *Roman* y *Novelle* entendiéndose que al primero le caracteriza su aspiración de totalidad, mientras la *Novelle* se concentra en un historisches *Ereignis* dotado de *Spitze* (1931: 275-278). Paul Thorn representa la postura más radical al exigir que el género se atenga al modelo cortesano de la novela corta italiana (Hirsch, 1928: 38-39). Wilhelm Meyer (Pohlheim, 1970: 79-82), consciente de la distancia insalvable entre Tieck y la novela italiana, amplía el concepto distinguiendo entre una *Novelle* “in weiterer Bedeutung”, cercana en amplitud y temática al *Roman*, y una «im engeren Sinn», que se mantiene fiel a un modelo artístico más estricto. Friedrich Hebbel se lamenta a su vez de la evolución de la *Novelle* moderna que, al desatender la importancia del suceso inaudito, rompe todo principio formal bajo una falsa apariencia de evolución (“...daß die *Novelle* keinen Fortschritt machte, als sie, sich scheinbar erweiternd, den geschlossenen Ring ihrer Form durchbrach und sich wieder in ihre Elemente auflöste”<sup>12</sup>). Refiriéndose a sus propias narraciones, Hebbel destaca tanto su concisión como el hecho de que centren su atención en una situación narrativa claramente delimitada, a diferencia de lo que es la tendencia general de la época: “...denn die Mischlinge, die zwischen *Roman* und *Novelle* hin und her schwanken und in denen Tiecks Alter sich so sehr gefiel, habe ich nie gebilligt” (Pohlheim, 1970: 101). La cita hace referencia a la publicación de las *Novellen und Erzählungen* en 1855, fenecida ya la corriente del *Junges Deutschland*, y contempla por ello la disolución de la frontera entre *Roman* y *Novelle* como algo propio de una época ya concluida.

El rechazo de Friedrich Theodor Vischer a la *Diskussionsnovelle* parte de la conocida definición en forma de analogía recogida en su *Ästhetik*: “Die *Novelle* verhält sich zum *Romane* wie ein Strahl zu einer Lichtmasse” (Vischer, 1857: 1318-1319). La *Novelle* no refleja una imagen completa del mundo, sino un solo aspecto de esa imagen, no muestra la evolución completa de una personalidad, sino únicamente el giro abrupto del destino que revela la verdad del hombre. Lo que a juicio de Vischer distingue a la *Novelle* del *Roman* es por lo tanto la adecuada selección de la materia narrativa. Para asegurar esa selección el género necesita recurrir a la *Situation*, concepto que Georg Reinbeck había tomado prestado del drama burgués con la intención de criticar la obra de Tieck y reclamar la recuperación de un modelo artístico para la *Novelle*. Pero si bien Vischer insiste en distinguir al *Roman* de la *Novelle* por la forma, en lo referente al *Erfahrungsbild der Welt* mantendrá que la *Novelle* de Boccaccio preparara también el terreno al *Roman* descubriendo al hombre individual en su dimensión terrena. Es cierto que la *Anekdote* contribuía a ilustrar el mismo aspecto de la condición humana, pero sin iluminarlo en todas sus consecuencias y sin igualar la dimensión trágica que alcanza la *Novelle* cuando muestra la “schärfere Schneide des Schicksals”. Para

---

denn im wesentlichen von ihrer sozialen Funktion her zu bestimmen: sie befreit die Literatur aus dem klassischen Elfenbeinturm, und alles, was dieses erzählerisch leistet, war *Novelle*, *Roman*, oft nur ein Synonym, beides einander zu verwechseln ähnlich” (Koopmann, 1981: 237).

<sup>12</sup> En los esbozos de un prólogo de 1844 para la recopilación de sus narraciones (HEBBEL, 1902: 417-421).

Vischer, la ingerencia del elemento digresivo en el género es consecuencia inevitable de su modernidad. Advierte de los peligros de esta concepción de la *Novelle*, que amenaza con convertir la trama (“welche natürlich den wesentlichen Körper des ganzen bilden müßte”, *Ibidem*: 1319) en una mera ejemplificación de la idea narrativizada. Surge con ello la sombra de la didactización, que relega a un segundo plano el valor poético de la obra, un peligro que Vischer cree reconocer en ciertos relatos de Tieck. Pero, más aún que la obra de Tieck, pesa en esta crítica la popularidad alcanzada por la *Tendenzliteratur* con su alta estimación de la *Gesinnung*. Con todo, Vischer reconoce que el papel concedido a la discusión en el relato-marco resulta legítimo cuando contribuye a articular el desarrollo de una trama, como sucede en el *Decamerón* o en el *Phantásus* de Tieck<sup>13</sup>.

Común a todos estos pronunciamientos contra la *Diskussionsnovelle* es el temor a la pérdida de un principio formal unificador en el relato y a una mengua de su valor artístico. Común a todos ellos es también el reconocimiento de las formas mixtas como la manifestación contemporánea del género frente a un difuso ideal clásico. Con ello se está muy lejos de perfilar una línea de demarcación que determine qué textos deben dejar de ser considerados *Novellen* y cuales son acreedores del marbete genérico. Ello obedece entre otras razones a una compleja realidad editorial que había extendido la aplicación del nombre hasta volverlo irreconocible. Lo que autores y críticos manifiestan frente a esa situación es un orden de preferencia, la aspiración a una forma de *Novelle* que preserve su identidad, aunque esa identidad carezca de una imagen unitaria consensuada. Se trata, en última instancia, de la contraposición entre una *Novelle* real, cuyo único elemento aglutinador estaría en la función social que le confiere su vínculo con la realidad, y una *Novelle* ideal, fruto tanto de una difusa aspiración poética como de una vaga reconstrucción arqueológica.

La teoría esbozada por Paul Heyse en el prólogo a su *Deutscher Novellenschatz* (1871: V-XXIV) y generalmente designada como *Falkentheorie* corrió una suerte pareja al *Wendepunkt* de Tieck. Pese a que desde fecha temprana se reprocha a la teoría un hueru esquematismo (que animará por ejemplo a Theodor Storm a “dejar volar el halcón”) o se la intenta acomodar a una formulación más versátil (como cuando Hermann Pongs equipara el *Falken* al más polivalente concepto del *Dingsymbol*), el *Falken* de Heyse ha terminado por quedar fijado como uno de los elementos que inevitablemente van asociados al término genérico. Como en el caso de Tieck, parece poco probable que estuviera en el ánimo de Heyse plantear la definición completa de una forma poética, pero, ya fuera por el prestigio que atesoraba el autor entre sus contemporáneos, ya por la necesidad de llenar el vacío teórico que persistía en la definición del modelo genérico, lo cierto es que los términos de *Falken* y *Silhouette* pasarían a formar ya parte

---

<sup>13</sup> Por su parte, Friedrich Hebbel reconoce un indiscutible mérito a la *Novelle* discursiva tal y como la practica Tieck, pero siempre remarcando su inferioridad respecto a otra clase de *Novelle*: “Sie commentiert die Natur eigentlich mehr, als sie meines Erachtens soll und darf. Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimniß auch nur in der dunkeln Kraft des entziffernden Worts” (POHLHEIM, 1970: 97).

irrenunciable de la tradición genérica. La argumentación de Heyse parte otra vez de la distinción entre *Roman* y *Novelle*, distinción que Heyse no desea limitar al criterio de la extensión y que necesariamente debe tener una base temático-estructural: la *Novelle* centra su atención en torno a un suceso (entendido como conflicto, idea o carácter) que le permite tratar las formas de relación entre el sujeto y su mundo: «Die Geschichte, nicht die Zustände, das Ereigniß, nicht die sich in ihm spiegelnde Weltanschauung, sind hier die Hauptsache» (*Ibidem*: XVII). Se trata, una vez más, de la renuncia a la totalidad del *Roman* en favor de la *Begebenheit*, así como de la incapacidad de la *Novelle* para agotar una materia en todos sus aspectos. Tampoco es Heyse el primero en hablar de las *Übergangsformen* (*Ibidem*: XVIII) como *Die Wahlverwandschaften*, donde un tema propio de la *Novelle* sobrepasa su ámbito habitual al insertarse en un marco social determinado, de modo que la materia que resulta de este trasvase sólo puede expresarse recurriendo a la forma externa del *Roman*. Aceptada pues la amplitud de manifestaciones del género se hace forzoso recurrir a un elemento unitario para fundamentar la selección de textos recogidos por Heyse en su antología: “Im Allgemeinen aber halten wir auch bei der Auswahl für unsern Novellenschatz an der Regel fest, der *Novelle* den Vorzug zu geben, deren Grundmotiv sich am deutlichsten abrundet und – mehr oder weniger gehaltvoll – etwas Eigenartiges, Specificisches schon in der bloßen Anlage verräth” (*Ibidem*: XVIII). La antología no pretende excluir de la categoría genérica a los textos que no se ajustan a este modelo, aspira sólo a operar una selección tomando como patrón un tipo particular dentro del género. Un tipo caracterizado en este caso por la nitidez con que se destaca el motivo central y por la presencia de un rasgo inconfundiblemente propio: “Eine starke Silhouette (...) dürfte dem, was wir im eigentlichen Sinne *Novelle* nennen, nicht fehlen, ja wir glauben, die Probe auf die Trefflichkeit eines novellistischen Motivs werde in den meisten Fällen darin bestehen, ob der Versuch gelingt, den Inhalt in wenigen Zeilen zusammenzufassen,...” (*Ibidem*: XVIII). La *Silhouette*, entendida como la figura que se obtiene al abstraer las líneas principales del argumento, no se menciona por consiguiente como un requisito necesario que deba presentar todo texto para poder ser considerado *Novelle*, sino como una prueba de idoneidad, es decir, en el mismo sentido en que A.W. Schlegel abogaba por la dramatización de la *Novelle* como un procedimiento válido para evaluar las composiciones más logradas. La presencia de una *Silhouette* en la *Novelle* no es en definitiva otra cosa que el criterio del que ha partido el autor para realizar su antología. La razón para destacar este tipo de *Novelle* sobre otro cualquiera es su capacidad para permanecer con mayor firmeza en el recuerdo, el mismo argumento con que Friedrich Schlegel defendía la *Novelle* alegórica y Tieck el uso del *Wendepunkt*. Pero, por si todas estas matizaciones no fueran suficientes, Heyse añade: “...eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Kulturlebens finden lassen” (*Ibidem*: XX). Heyse menciona la narración novena del quinto día del *Decamerón* como ejemplo arquetípico de *Novelle* dotada de *Silhouette*, pero termina reconociendo que la simplicidad de esta forma difícilmente se ajustará al carácter complejo del mundo moderno. La búsqueda del halcón se menciona por tanto

también como medio recomendable, pero no obligado (“es könnte nicht schaden”), de destacar lo que de singular tiene una *Novelle*.

Quien pasa por ser el crítico más tradicionalista y normativo de la *Novelle* no va más allá en estas páginas de ofrecer algunos aspectos que merecen ser destacados en la valoración del género, proponiendo una división valorativa entre una *Novelle* de rango superior, dotada de *Silhouette* y halcón, y una *Novelle* de inferior valía que carece de estos elementos. Cuando, años más tarde, Heyse vuelve sobre el género, su tono ha dado un paso más hacia un planteamiento prescriptivo (Heyse, IV, 6: 64-87). Partiendo de la metáfora organicista de la planta Heyse ve la *Novelle* perfecta en aquella que mejor sabe extraer lo que potencialmente contiene el motivo central del relato. El trasfondo naturalista de su teoría se hace patente en la concepción del momento creativo como acto experimental que permite aislar elementos concretos a partir de situaciones extremas. Pero tampoco ahora la imagen privilegiada abarca todo el espectro del género; Heyse reconoce que en la simple exposición de un motivo o situación pueden también obtenerse logros, del mismo modo en que hay dramas que, desviándose de su teórica finalidad, no se centran en el conflicto entre caracteres. No de todas las *Novellen*, sino sólo de las mejores cabe esperar la exposición de un problema del espíritu a través de un caso (*Fall*) bien delimitado. La diferencia entre el *Fall* y el *Vorfall* radica para Heyse en si «das innerste Wesen des Motivs» ha sido o no mostrado en todas sus consecuencias hasta dar con la solución que reclama (*Ibidem*: 72). No es ese el caso, por ejemplo, de los *faits divers* que abundan en el *Decamerón*, sin que por ello Heyse parezca querer despojarles de su pertenencia al género. En la exposición de sus preferencias Heyse tenía presente una imagen del género ejemplarmente realizada por la *Falkennovelle* o, en el ámbito germano, por los relatos de Gotfried Keller y Theodor Storm. Pero lo que sus afirmaciones ponen constantemente de manifiesto es que la realización de este ideal no agota en ningún caso el nombre del género. Con idéntica intención abogará también por el uso de un narrador-testigo, o defenderá la conveniencia de minimizar las descripciones en aras de la economía descriptiva, indicaciones que deben entenderse sólo como consejos o instrucciones que propician un óptimo acercamiento a la *Novelle* ideal.

Uno de los rasgos más llamativos de la definición que propone Paul Ernst (1928: 68-76) es que, partiendo de postulados artísticos contrarios a los de Heyse, llegue a conclusiones tan cercanas a las suyas. Su reacción contra «der Einfluss der naturalistischen Lehren» se traduce en la defensa de una literatura emancipada de su función mimética y en la búsqueda de la forma artística idónea para la creación de una realidad puramente estética que aspire al ideal de la abstracción. Ernst destaca cómo cada intento de la literatura de someterse al dictado de la naturaleza repercute en una pérdida progresiva de su autonomía. Se trata de un proceso de descomposición cuyas consecuencias resultan más devastadoras en aquellas formas poéticas que más precisan de la abstracción: el drama y la *Novelle*. En opinión de Ernst, la pérdida de todo referente formal en la *Novelle* moderna sería consecuencia tanto de la funesta impronta del naturalismo como de un temperamento alemán carente de sensibilidad hacia la forma. De este modo, aumenta entre los prosistas de la época la popularidad de variantes como la *Skizze* o el *Studie*, tan

faltos de valor estético según Ernst como lo son sus equivalentes en las artes plásticas. Frente a esta propagación de un arte reproductivo se impone la recuperación de uno que, a través de la depuración formal, sea capaz de abstraer de la realidad una forma artísticamente acabada. El ejemplo más claro lo proporciona el relieve griego, que limita la representación de un edificio al perfil de una puerta. En el caso de la *Novelle* urge volver al ejemplo de los italianos, más dotados que los alemanes para la apreciación de la forma artística. En *Zum Handwerk der Novelle* (1901), Ernst plantea una división en tres tipos de *Novelle* cuyo punto de arranque es una vez más de cariz valorativo. Del primer tipo, el más cercano al ideal de la abstracción, Ernst ofrece un ejemplo clásico y otro moderno. En el relato de Giovanni Sercambi incluido en las *Novelle inedite* (1375), destaca sobre todo el procedimiento de abstracción que resulta de concentrar un destino individual en un punto determinado “welches ein außergewöhnlicher Vorfall ist” (*Ibidem*: 71). El texto no aspira a la reproducción verosímil de un acontecimiento, sino a la selección de los momentos que revelan la esencia de una figura individual. El narrador está por ello, más que legitimado, obligado a prescindir de las complejas leyes de causalidad psicológica, para contribuir a la concentración del relato en el suceso central “von dem aus das Leben dann nach rückwärts und nach vorwärts bestrahlt wird” (*Ibidem*: 71). Y Ernst termina retomando otra idea conocida: la excelencia de este procedimiento selectivo radica en su capacidad para grabarse con más fuerza en la fantasía. Si la narración de Sercambi merece para Ernst la consideración de modélica ello se debe a que sus procedimientos de abstracción afectan tanto a la representación de los acontecimientos como a la motivación de los personajes. El ideal artístico de los novelistas italianos es definido como «die Verknüpfung von Schicksal und Charakter und die ewige Frage ihrer gegenseitigen Bestimmtheit» (*Ibidem*: 72). Pero a continuación Ernst introduce una variable histórica en su valoración de la *Novelle* abstracta. La complejidad del mundo moderno requiere nuevos procedimientos en el proceso de abstracción, no en vano muchos autores del *Trecento* no logran transmitirnos ya ninguna emoción estética. Que la búsqueda de nuevos métodos de abstracción es viable lo prueba un relato como *Die Versuchung des Pescara* de Conrad Ferdinand Meyer, donde el uso del diálogo nada tiene que ver con el ideal naturalista de la reproducción: “Er umgeht dadurch die weitläufige, unmittelbare Darstellung der Gedanken und Strömungen und giebt dem Unbestimmten und Vielfachen der Wirklichkeit gleich die feste Form, die er braucht” (*Ibidem*: 73). Fijación de lo indeterminado y polivalente, cristalización de lo proteico en una línea definida, tal es la función que deben detentar unos medios de abstracción cuyo principal procedimiento consiste en la selección de la materia tratada. En el otro extremo de este consumado ejemplo de eficacia estilista estaría la falta de economía de medios y el desperdicio de talento que para Ernst ponen de manifiesto las novelas realistas. Junto al ideal de la *Novelle* abstracta, un segundo tipo de *Novelle*, que remite a la tradición de los *exempla* medievales (*Cento novelle antiche*, *Conde Lucanor*), se sitúa un paso más cerca de la temida realidad. Aunque Ernst no le niega la posibilidad de alcanzar dignidad artística, sí subraya que su principal interés radica en la singularidad de la historia que inspira el relato: «Eben die Eigentümlichkeit ist der Grund, weshalb die Geschichte erzählt wird»

(*Ibidem*: 74). Es característica de estas narraciones su comicidad, sobre todo en las historias que giran en torno a adulterios, engaños, confusiones y tramas de enredo. Otros rasgos que comparte con la tradición de la comedia son la tipificación de los personajes o la restauración del orden social momentáneamente interrumpido. La dependencia que mantiene este tipo de *Novelle* con su contexto histórico se hace evidente en la importancia que reciben los roles sociales en relatos como *Pain mundis* de Maupassant. Junto a estos dos tipos de *Novelle* Ernst menciona un tercero que da por extinguido y denomina "die geistreiche Antwort". Ernst alude seguramente a la vertiente más pedagógica de las *fabliaux* y los *eixempla*, cuyo contenido espiritual se trivializó con el paso del tiempo en un claro ejemplo de cómo las transformaciones culturales pueden vaciar de contenido una forma artística.

Como se ve, la clasificación de Ernst está directamente inspirada en la que en su momento propusiera Friedrich Schlegel. La preeminencia que Schlegel concede a la *Novelle* alegórica sobre la anecdótica encuentra aquí una clara correspondencia: en ambos casos la elaboración artística es contrapuesta a la espontaneidad de la tradición popular. Aunque Ernst no alude directamente a la expresión de la subjetividad, sí deja claro que, en el tipo inferior, el valor de la *Novelle* se limita al interés intrínseco del motivo original con independencia del tratamiento artístico que reciba. En el centro de este paralelismo se encuentra un elemento que Ernst toma también prestado de Schlegel y que resulta fundamental para entender el procedimiento de abstracción defendido por ambos autores, el arabesco (*Arabeske*). Al relacionar *Novelle* y arabesco Schlegel afianzaba el lugar de la *Novelle* entre los géneros de la modernidad, como había hecho al definir el género por su capacidad para la expresión de la subjetividad indirecta: "Wie Märchen und Idyllen sich auf Fantasie und Schönheit, so beziehen sich Arabesken und Novellen auf Erfindung und Umbildung" (Schlegel, 16: 296). Schlegel eleva el ornamento a fin mismo de la literatura por el libre juego que establece con la fantasía. Con él se hace realidad el ideal de la recuperación de la forma clásica desde los presupuestos de la modernidad. Por su parte, Ernst acusa al relativismo moderno de la disolución de todo principio formal que padece la *Novelle*, pero al preguntarse por la posible pervivencia del tipo artístico-elaborado su respuesta es afirmativa:

Mir persönlich scheint bei ihr die einzige Möglichkeit künstlerischer Art die Arabeske zu sein, wie sie zuerst von Arnim und teilweise auch von Brentano geschaffen ist, und als deren bestes Muster ich Arnims *Isabella von Ägypten* hinstellen möchte. Hier gleicht das Kunstwerk einer luftigen Seifenblase, die im Sonnenschein in tausend Farben aufleuchtet und ohne Halt in der Luft schwebt, und deren ganze Substanz nur ein Tropfen schmutziges Wasser ist, dessen ganze Form das gegenseitige Sichstützen der Moleküle (Ernst, 1928: 75).

La imagen de la pompa de jabón resalta el contraste entre la materia de la que se sirve el autor y el resultado de su transformación artística en una *Novelle* lograda. Común a Schlegel y Ernst es la concesión de altura estética al arabesco, común a ambos también el vincular el arabesco a un ideal formal que trasciende la función ornamental que le atribuía el arte clásico. Así, para Ernst la pérdida de estilo

que caracteriza a la modernidad puede contemplarse pese a todo como un mal menor frente a otros periodos de la historia como el barroco: “...sie birgt die Möglichkeit einer Entwicklung, die freilich, da die *Novelle*, wie wir sahen, gleich der Tragödie Weltanschauungsdichtung ist, von der Entwicklung unseres gesamten Geistes abhängt” (*Ibidem*: 76).

El breve recorrido por los principales testimonios teóricos del siglo XIX ha puesto de relieve tanto la heterogeneidad de sus planteamientos como la coincidencia de un aspecto central en su exposición: todos ellos se articulan sobre la distinción interna entre dos tipos o variantes del género y conceden a esta distinción un carácter valorativo. La misma postura se hace patente en la conocida definición de la *Novelle* de Robert Musil. Musil menciona explícitamente “die Konstruktion eines solchen Idealfalls der *Nove*” (Musil, 9: 1465) y caracteriza ese caso ideal como *Erschütterung* o *Fügung des Geschicks* que atraviesa al autor y del que resulta un auténtico momento de revelación: «In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt oder seine Augen kehren sich um; an diesem einen Beispiel glaubt er zu sehen, wie alles in Wahrheit sei: das ist das Erlebnis der *Novelle*» (*Ibidem*: 1465). El *Erlebnis* mencionado por Musil es un suceso de naturaleza excepcional que no está subordinado a la voluntad del autor (“den gewöhnlichen intuitiven Elementen des Schaffens”). Como consecuencia de su aparición, el acto creativo adquiere una autonomía que eclipsa la figura del escritor reduciéndole a simple recipiente a través del cual la *Novelle* se manifiesta como acontecimiento “ein Sonderling”, “kein Mensch”, “ein Etwas in mehreren”). La sublimación del acto creativo en Musil puede considerarse un epígono del proceso mistificador que atraviesa la literatura desde el romanticismo hasta las vanguardias. El carácter epifánico que Musil imprime a su ideal remite a la dimensión epistemológica de la poesía entendida como acceso a una verdad vedada a cualquier otra forma de conocimiento. Desde ese punto de vista, la función del suceso central en la *Novelle* adquiere un sentido metafísico que recupera viejas posiciones como la de Ludwig Tieck. Pero, al igual que sus predecesores, Musil reconoce también que su imagen predilecta de la *Novelle* no coincide en modo alguno con la realidad del género como fenómeno editorial: “Dichtungen sind nur in einer Wurzel Utopien, in einer andren aber wirtschaftliche und soziale Produkte” (*Ibidem*: 1466). Con estas palabras Musil inserta la creación literaria en la cadena de producción comercial regida por el principio de oferta y demanda, donde la *Novelle* responde sencillamente a un interés generalizado por el suceso singular, la experiencia concreta o la anécdota. A esa esfera de la realidad pertenece el inmenso caudal de textos que reciben la denominación genérica y a cuyas características generales Musil sólo puede aludir muy vagamente: “Ihr Wesentliches kann im Symptomhandeln eines Menschen liegen oder in solchen seines Dichters, in Erlebnissen, in der Silhouette eines Charkters oder eines Schicksaalablaufs, die für sich zur Darstellung reizt, und vielen kaum zusammenzählbaren Möglichkeiten” (*Ibidem*: 1466). Lo que Musil enumera son, en definitiva, algunos de los conceptos generales divulgados por la teoría del siglo precedente. A ellos se refiere el término genérico cuando se emplea en su sentido más amplio, como realidad literaria con una vasta implantación social y

editorial<sup>14</sup>. Se trata en definitiva de adoptar dos procedimientos distintos dependiendo de si se aborda el género como modelo ideal o como realidad editorial. Si el primer sentido es definible y verificable en su excepcionalidad, el segundo responde a un cúmulo de principios temático-formales puramente orientativos.

La definición de Musil pone de nuevo el acento en el rasgo estructural que repiten los distintos acercamientos teóricos a la *Novelle* durante el siglo XIX. La *Novelle* alegórica de Schlegel, el *Wendepunkt* de Tieck, la *Silhouette* de Heyse o el arabesco de Ernst conforman diferentes imágenes ideales del género erigidas sobre el conocimiento de un corpus textual mucho más basto. En todos estos autores el posicionamiento crítico necesita partir de la polarización entre lo real y lo ideal. El ideal puede responder a propósitos bien distintos, ya sea enlazando con las aspiraciones del idealismo romántico (Schlegel), como legitimación de la propia obra (Tieck), o como justificación de un procedimiento selectivo (Heyse). En todos los casos el perfil del modelo ejemplar se recorta sobre el trasfondo de un segundo tipo considerado inferior. Antes de que se produzca la expansión editorial de la *Novelle*, Friedrich Schlegel basa su distinción en la reelaboración de un viejo tópico de la narrativa romance para situar la *Novelle* alegórica por encima de la cuentística. Cuando, casi un siglo después, Paul Ernst menciona los *Studien* o *Skizzen* para referirse a la pérdida de sensibilidad formal que caracteriza al hombre moderno está también supeditando este tipo inferior de narración a la *Novelle* entendida como *Arabeske* (Ernst, 1928: 75). En ambos casos, la forma ideal funciona como baremo valorativo: cuanto más cerca de esta se encuentre el texto individual, tanto mayor será la consideración que merezca. Por ello, para hacer referencia al rasgo común que comparten todas estas definiciones de la *Novelle*, puede hablarse de una estructura bipolar, donde tanto el polo positivo de lo ideal como el negativo de lo real se oponen de forma complementaria. Lo que las definiciones de Schlegel, Tieck, Heyse o Ernst dejan traslucir es el reconocimiento de una realidad proteica que recibe la denominación general de *Novelle* y, frente a ella, la figuración de un modelo ideal en el que el género alcanza su más alta expresión. Así pues, desde el mismo momento en que su sentido empieza a estabilizarse como denominación genérica, el concepto “*Novelle*” alude en parte a una construcción ideal, a una modelo metatextual sin realización efectiva: cada autor se limita a proyectar una imagen ideal del género difícilmente conciliable con el conjunto de textos que reciben la denominación genérica.

La actitud que la crítica moderna de la *Novelle* ha mantenido respecto los testimonios teóricos del siglo XIX es ambivalente: o bien se ha intentado conceder a esos testimonios una función preceptiva que dicte las reglas del género (la denominada crítica normativa) o descriptiva que enumere sus rasgos característicos (crítica histórica), o bien, una vez constatada la ausencia de estas dos funciones, se ha privado a los comentarios teóricos de todo valor como autoridad de una tradición

---

<sup>14</sup> Pero ni siquiera estos elementos son de presencia obligada, Musil no descubre otro rasgo imprescindible en esta acepción abierta de la *Novelle* que el de la extensión: “... dem Zwang, in beschränkten Raum das Nötige unterzubringen” (MUSIL 9: 1466).

genérica, lo que a la postre ha terminado convirtiendo a la *Novelle* en un género sin poética (tal y como sostiene la crítica de signo escéptico que se generaliza en el último tercio del siglo XX). Frente a estas dos posibilidades surge sin embargo una tercera que evalúe las definiciones clásicas a la luz del uso particular que hacen del término genérico. Para los autores del XIX el término “*Novelle*” designaría tanto el modelo en el que cifran su particular ideal artístico como el ingente corpus textual que de forma indiscriminada recibe la denominación genérica. De este modo, el uso que conceden al nombre genérico no difiere en lo sustancial del que continúa dándosele en la actualidad, cuando se sobreentiende que el término “*Novelle*” no remite al conjunto de rasgos temático-formales compartido por un grupo de textos (como sucede con denominaciones genéricas como la égloga pastoril o la novelahistórica), sino más bien a una imagen abstracta mediante la cual desea relacionarse un texto con una determinada tradición poética.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXIS, W., *Die Schlacht bei Torgau und der Schatz bei Tempelherren*. Berlin: Friedrich August Herbig 1823.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*. Ed. de Juan Bautista AVALLE ARCE. Vol. 3, Madrid: Castalia 1982.
- ERNST, P., «Zum Handwerk der Novelle», en: *Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle*. München: Georg Müller 1928: 68-76.
- GENETTE, G., *Introduction a l'architexte*. Paris: Seuil 1997.
- GOETHE, J. W., *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe, vol. 19. München: Carl Hanser 1986.
- GROLMAN, A., «Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung», en: KUNZ, J. (ed.), *Novelle*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, 154-166.
- GUTZKOW, K., *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*. Vol. 1, Frankfurt: Athenäum 1973 (ed. facsímil, 1836).
- HAGESTEDT, L., *Ähnlichkeit und Differenz. Aspekte der Realitätskonzeption in Ludwig Tiecks späten Romanen und Novellen*. München: Belleville 1997.
- HEBBEL, F., *Sämtliche Werke*. Ed. de Richard Maria WERNER. Vol. 8. Berlín: B. Behr's 1902.
- , *Brief an E. Rousseau vom 3. April 1838*, en: POHLHEIM, K. K., *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tübingen: Max Niemeyer 1970, 101.
- HERBST, H., «Goethe: Vater der deutschen Novelle?», en: WITTKOWSKI, W. (ed.), *Goethe im Kontext*. Tübingen: Niemeyer 1984, 244-259.
- HEYSE, P. y Kurz, H. (eds.), *Deutscher Novellenschatz*. München: Rudolf Oldenburg 1871.
- , *Gesammelte Werke*. Ed. de Markus BERNAUER y Norbert MILLER. Vol. IV, 6, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse, 2, Aus der Werkstaat*. Stuttgart / Berlín: Georg Olms 1995 (ed. facsímil, 1912).

- HIRSCH, A., *Der Gattungsbegriff "Novelle"*. Lübeck: Klaus Reprint 1967 (ed. facsímil, 1928).
- KOOPMANN, H., «Die Novellistik des Jungen Deutschlands», en: POHLHEIM, K.K. (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel 1981, 229-239.
- LÖPFE, R., *Unterhaltungen mit Tieck. 1849-1853*, en: POHLHEIM, K. K., *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tübingen: Max Niemeyer 1970, 78.
- MEYER, W., «Drei Vorlesungen über das Wesen der epischen Poesie», en: POHLHEIM, K. K., *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tübingen: Max Niemeyer 1970, 79-82.
- MUNDT, T., *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*. Frankfurt: Athenäum 1973 (ed. facsímil, 1834).
- , *Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969 (ed. facsímil, 1837).
- , *Kritische Wälder, Blätter zur Beurtheilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit*. Leipzig: Eschborn 1992 (reimpresión de la edición de G. Wollbrecht de 1833).
- MUSIL, R., «Die Novelle als Problem», en: MUSIL, R., *Gesammelte Werke*. Ed. de Adolf Frisé. Vol. 9. Hamburgo: Rowohlt 1978, 1465-1468.
- PABST, P., *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co. 1953.
- PAINE, J. H., *Theory and Criticism of the Novella*. Bonn: Bouvier Grundmann 1979.
- POHLHEIM, K. K., «Novellentheorie und Novellenforschung. 1945-1963», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38 (1964), 208-316.
- , *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tübingen: Max Niemeyer 1970.
- REMAK, H. H. H., *Structural elements of the german Novella, from Goethe to Thomas Mann*. New York: Lang 1996.
- SCHAEFFER, J.-M., *El arte de la edad moderna: la estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Buenos Aires: Monte Ávila 1999.
- SCHLEGEL, A. W., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Ed. de J. MINOR. Parte 3: *Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*: Nendeln / Liechtestein: Klaus Reprint 1968 (ed. facsímil Heilbronn, 1884).
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Ed. de Ernst BEHLER. Vol. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1967.
- , *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Ed. de Ernst BEHLER. Vol 16: *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil, Fragmente zur Poesie und Literatur. II. und Ideen zu Gedichten*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1981.
- , *Literary Notebooks*. Ed. de H. EICHNER. Londres: Athlone 1957.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E., *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*. Berlin / Leipzig: Walter de Gruyter & Co. 1931.
- SCHULZ, G., *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. 2ª parte: Geschichte der deutschen Literatur*. Vol. 7-2. München: C. H. Beck 1983.
- SCHUNICHT, M., «Der Falke am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41 (1960), 44-65.
- SWALES, M., *The german Novelle*. Princeton: Princeton University Press 1977.

- SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik*. Vol. 2. Frankfurt: Suhrkamp 1974.
- TIECK, L., *Schriften*. Vol. 4., Berlín: Walter de Gruyter & Co. 1960 (ed. facsímil, 1828).  
—, *Schriften*. Vol. 11. Berlín: Walter de Gruyter & Co. 1966 (ed. facsímil, 1829).
- TODOROV, T., «El origen de los géneros», en: TZVETAN, T., *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila 1991, 47-64.
- VISCHER, F., T., *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Parte 3, 2-5. Stuttgart: Carl Wäcken 1857.
- WEBER, W. E., *Vorlesungen zur Aesthetik, vornehmlich in Bezug auf Göthe und Schiller*. Hannover: Hahn 1831.
- WIDHAMMER, H., *Realismus und klassizistische Tradition*. Tübingen: Niemeyer 1972.
- WIESE, B. von, *Novelle*. Stuttgart: Metzler 1978.