

La “edad del pavo” de la literatura. A propósito de *Flegeljahre*, de Jean Paul

Marcelo G. BURELLO
Universidad de Buenos Aires
margbur@gmail.com

Recibido: diciembre de 2007
Aceptado: febrero de 2008

RESUMEN

Pese al éxito que la narrativa de Jean Paul tuvo en su época, ésta ha ido cayendo en un olvido casi completo respecto del público lector. Basándose en las dos metáforas favoritas con las que la crítica aborda los textos del autor, la del sueño y la de la música, este artículo toma la novela *La edad del pavo* como caso representativo, y analiza la posible actualidad de Jean Paul a partir de una descripción de su proyecto cultural.

Palabras clave: Autonomía del arte, Canon literario, Efecto de lectura, Función de la literatura, Jean Paul.

The “Fledgling Years” of Literature: Regarding Jean Paul's *Flegeljahre*

ABSTRACT

In spite of the success that Jean Paul's narratives enjoyed in the past, these have fallen into almost complete oblivion in terms of reading audience. Based on the two recurrent metaphors through which critics approach the texts by this author, that of dreaming and that of music, this article takes the novel *Fledgling years* as a leading case to discuss Jean Paul's actuality, starting from a description of his cultural project.

Key words: Autonomy of Art, Function of Literature, Jean Paul, Literary Canon, Reader Response.

SUMARIO: 1. Recepción de Jean Paul. 2. Efectos de lectura de sus novelas. 3. *Flegeljahre* como *leading case*. 4. Funciones de la literatura hacia el 1800.

I

De los grandes “marginales” del romanticismo y el clasicismo alemán (incluyendo en esta indefinida categoría a Hölderlin y a Kleist), no hay ninguno menos rescatado, ninguno menos recuperado que Jean Paul Richter (1763-1825), quien sin embargo llegó a gozar en su momento de una fama que los otros no tuvieron, y que si bien fue, en efecto, una figura excéntrica a las grandes corrientes de la época (idealismo, clasicismo, romanticismo), ofició de discípulo, amigo y/o mentor de los más conspicuos representantes de dichas corrientes (Herder, Moritz, Hoffmann, y hasta Schopenhauer). Si la situación es preocupante en lengua alemana (la última edición de sus obras completas lleva ya muchos años en el mercado, y sigue de oferta y sin agotarse), en el ámbito de habla hispana es ya alarmante: el exiguo catálogo de traducciones disponibles —a menudo antiguas, fragmentarias e

irregulares— es por demás elocuente; y de la bibliografía crítica ni siquiera puede hacerse censo alguno¹. En tanto la actualidad de todo escritor es el saldo complejo de la vigencia de su modelo de lector y de las operaciones de canonización con que se lo trata, valga esta contribución como un doble llamamiento a sus lectores potenciales y críticos especializados, ya que no como un rescate.

Para preguntarse por qué el antaño exitoso autor de *Hesperus* se ha ido quedando sin lectores fuera del ámbito académico, acaso no haya abordaje inicial más adecuado que el de la *Wirkungsästhetik*, es decir, un abordaje que se plantea la productividad y el efecto de lectura de un cierto corpus textual en tanto ejes primarios de análisis. Como baremo de actualidad de una obra, la descripción contrastada de su potencialidad y de su recepción concreta ilumina una zona que la tradicional historiografía literaria, al asumir sin cuestionamientos el presupuesto de estar tratando con un "clásico" (un clásico que ya casi nadie lee, en nuestro caso), no suele enfocar. Pues bien, lo primero que una simple ojeada a la bibliografía sobre Jean Paul nos permite constatar es la prevalencia de dos metáforas extraliterarias con las que se suele intentar describir analógicamente el efecto de su narrativa: el sueño y la música. Con dichas metáforas, la crítica trata de dar cuenta de un proceso demasiado complejo y siempre singular como lo es el de la recepción literaria, y más aún, el de la recepción de la novela (género fronterizo y polimórfico por antonomasia). Así, en los estudios dedicados al autor muy a menudo leemos que sus textos o bien evocan una sensación onírica, o bien suscitan algo semejante a la escucha musical. Es claro que ha sido el propio poeta quien determinó en gran medida ambas imágenes hermenéuticas, y no sólo por apelar a ellas como elementos recurrentes de sus ficciones. Su entusiasmo por la música (en la que a menudo buscaba solaz e inspiración)² y sus abundantes estudios del mundo onírico³ propiciaron desde el interior de su obra, por así decirlo, la posterior recurrencia de estos temas. Como sea, esta notable prevalencia de conceptos comparativos en la crítica no deja de asombrarnos, y nos obliga a pensar en la reapropiación diacrónica que la teoría literaria hace de sus propios clásicos secundarios. En 1907, señeramente, W. Dilthey definió a Jean Paul aseverando que "Es el poeta musical de esta época" (Dilthey 1978: 266)⁴; por citar un solo caso conspicuo, Max Kommerell se hacía eco de esa tesis en su posterior tratado⁵. Treinta años después que Dilthey, en tierra francesa, A. Béguin abría su famoso capítulo sobre este poeta diciendo que se tra-

¹ Véase al respecto la bibliografía final. En este sentido, la afirmación de que "*La edad del pavo* [...] es rotundamente actual" (SALMERÓN 2002: 131) no puede ser sino un *desideratum*.

² Este entusiasmo, como se sabe, fue retribuido entre otros por Mahler, quien homenajeó al escritor en su primera sinfonía, *Titán*.

³ Verbigracia, *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* (1795), *Über das Träumen* (1797), y *Blicke in die Traumwelt* (1813).

⁴ Aclaremos que el ensayo sobre Jean Paul no figura en la edición alemana de *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905); trátase de un agregado hecho a la versión castellana, tomado del tomo colectivo *Von deutscher Dichtung und Musik*, editado recién en 1933 por H. Nohl y G. Misch.

⁵ Por ejemplo, con afirmaciones tales como "Die Prosa lernt singen: damit umschriebe sich etwa das Neue an Jean Pauls Vortrag" (KOMMERELL 1977: 31), o "Ja, diese Jean Paulische Natur ist Musik" (*Ibid.*, 46).

taba de "le maître incontesté du rêve"(Béguin 1991: 223)⁶; antes que él, en esa misma lengua, Edmond Jaloux ya había prefijado esa metáfora interpretativa⁷, de la que otros se seguirían valiendo luego, como por ejemplo Marcel Brion (*L'Allemagne Romantique*) o Gaston Bachelard (*L'eau et les rêves*). Y para probar que cada una de esas metáforas no predomina necesariamente en una lengua determinada (Alemania = música, Francia = sueño), sabemos al menos de investigaciones alemanas que estudiaron hacia esa misma época el sueño y su profunda relación con la obra de Jean Paul⁸, así como contamos con el clásico de Roger Ayrault en el que se le dedica un capítulo a Jean Paul y su profunda relación con la música⁹.

No es nuestra intención aquí la de meramente polemizar con la validez o la pertinencia de estas interpretaciones, sino partir de ellas, que aún hoy operan casi como presupuestos metodológicos (si no como verdaderos lugares comunes) de la crítica¹⁰, para ir en busca de una descripción más acotada del funcionamiento de la narrativa de Jean Paul y efectuar así especulaciones de índole más abarcativa (y por qué negarlo, bastante críticas con respecto al uso puramente estético de estas metáforas). Por lo pronto, intentemos comprender estas imágenes recurrentes, siquiera *grosso modo*. ¿Qué tienen en común la música y el sueño como para que numerosos especialistas hayan postulado ambas concepciones metafóricas sobre un mismo corpus textual? Se nos ocurre que el factor más destacable es la relativa supresión del referente: se puede pensar simultáneamente en un relato como sueño o como música en tanto lo imaginario, lo "irreal" ocupa un lugar importante –al menos a nivel del tema o del contenido–. Sin embargo, hilando un poco más finamente, la metaforización del efecto de lectura como onírico o musical presenta, para empezar, obvias diferencias de fondo –o de tema, si se prefiere–: mientras que el efecto onírico consumado consiste en reelaborar referentes en maneras más o menos miméticas ("reales"), pero hilvanándolas con causalidades y conexiones ilógicas (el célebre principio de la asociación libre), un efecto musical acotado sería la resultante de una suspensión total del referente, de modo tal que el lector no pueda pensar en ningún objeto concretamente ajeno a la obra y encuentre en el texto mismo la "realidad" única del relato. Vale decir, mientras que un sueño se caracteriza por anudar caprichosamente elementos de la realidad, la música es forma pura, o sea, autorreferencialidad –¿o deberíamos decir a-referencialidad?– forzosa. Además, existiría entre ambos efectos una grave divergencia formal: lo

⁶ *L'âme romantique et le rêve* fue editado originalmente en 1937.

⁷ E. Jaloux publicó en 1934 un estudio bajo el sugestivo título de *Du rêve a la réalité* (París, Correa), que sólo conocemos por referencias ajenas.

⁸ Por ejemplo, las tesis doctorales de A. W. von Schramm ("Über Träume und Traumdichtungen bei Jean Paul") y la de Ursula Gauhe ("Jean Pauls Traumdichtungen"), de 1923 y 1936, respectivamente.

⁹ Cfr. "Vers une psychologie de la musique instrumentale: Moritz et Jean Paul", incluido en el 2º volumen de *La genèse du romantisme allemand* (p. 700-709).

¹⁰ Incluso en castellano: "Jean Paul representa en la Historia literaria romántica una de las mayores creaciones artísticas, tal vez la más señalada, de la musicalidad y del sueño" (P. Aullón de Haro, en el "Estudio preliminar" a Jean Paul, Introducción a la estética, ed. de 1991).

musical en literatura puede ser todo lo absurdo o irreal que se quiera, pero una *conditio sine qua non* de su postulación ha de ser la ostensible presencia de una determinada estructura y la perceptible continuidad de un ritmo. A nadie puede ocurrírsele pensar en una obra literaria de tipo “musical” si ésta carece de una cierta organización estructurada y de una cierta rítmica propia que regule su dinámica interna; sobre el género lírico y su musicalidad inherente, sin duda no es preciso explayarnos.

De esta suerte, la literatura como sueño y la literatura como música se nos presentan como parangones tan sólo aparentemente cercanos, cuya validez como símil debe aún ser definida con un mayor nivel de especificidad. Generalmente hablando, lo musical en literatura vendría dado por la predominante autorreferencialidad (equiparable a lo que los teóricos literarios dan en llamar “intratextualidad”) y por la presencia de una estructura y un ritmo apreciables; lo onírico, por su parte, tomaría cuerpo en un texto cuando éste distorsiona un referente a cuya mimesis, empero, no termina de renunciar¹¹, conectando las secuencias de manera absurda, sobre todo vulnerando principios lógicos como el de identidad y el de causalidad.

En lo que sigue, indagaremos el efecto de lectura de una determinada novela de Jean Paul a título ilustrativo, a saber, *La edad del pavo* (*Flegeljahre*; de aquí en más, “FJ”), con el fin de trazar un esquema siquiera aproximativo del sistema narrativo que la obra establece como “pacto” con su potencial receptor. Nuestro propósito inicial es determinar hasta qué punto la lectura de esta novela peculiarísima se deja describir mejor con la metáfora del sueño o con la de la música; una vez esclarecida esta cuestión, avanzaremos un poco más en la producción del autor y la cultura en general, a fin de exponer una serie de hipótesis de índole más abarcativa. ¿Por qué FJ, se nos preguntará? Por el momento, la opción se deja explicar fácilmente: más allá de que algunos la consideran la mejor —o siquiera la más representativa— obra del autor (como Hermann Hesse o el erudito H. A. Korff¹²), trátase de la única obra de cierta envergadura de este autor traducida a nuestro idioma hasta el día de hoy, y las conclusiones que obtengamos de nuestro recorrido pueden sumar, por ende, un mínimo aporte a la bibliografía. Por lo demás, ciertas peculiaridades de esta pieza la muestran como un verdadero desafío a la investigación en tanto emblema y síntesis perfecta del personalísimo estilo narrativo de Jean Paul.

II

En dos ocasiones se refiere explícitamente el joven líder de la vanguardia romántica de Jena a Jean Paul como narrador; y así como es difícil imaginar un peor perfil de parte de una creciente autoridad, no menos cierto es que tan furibundo retrato despierta al menos un mayor interés. En los *Fragmente* de 1798 y en la

¹¹ Lo que en terminología freudiana se conoce como “reelaboración de la materia diurna”.

¹² Quien se refiere a FJ como “Jean Pauls schönsten und eigenartigsten Werk” (KORFF 1949: 179).

Brief über den Roman de 1800 (ambos, como es fama, publicados en la revista *Athenäum*), Friedrich Schlegel despacha al tal "Friedrich Richter" (a quien no dejaba de reconocerle virtudes "románticas", ciertamente) subrayando su impericia y señalando sus muchas carencias. El Fragmento 421, puntualmente, es asaz lapidario: Richter es aquí "ein Autor, der die Anfangsgründe der Kunst nicht in der Gewalt hat, nicht ein Bonmot rein ausdrücken, nicht eine Geschichte gut erzählen kann, nur so was man gewöhnlich gut erzählen nennt..." (F. Schlegel DB)

Este temprano juicio ("un autor ... que no puede contar bien una historia"), fundado o no, sirve siquiera como dato indicial. Y es que Jean Paul ocupa en el panorama del *Kunstperiode* un sitio paradigmático e idiosincrásico: fue uno de los primeros autores que lograron hacerse un lugar en el panteón de la cultura "alta" —no necesariamente difundida entre el público, claro— con la forma novela (*Roman*), y además, con un tipo de novela especialmente difícil y peculiar (por mucho que frecuentemente se nutra del *Trivialroman*), un tipo cuyo efecto de recepción o lectura intentaremos describir aquí en una instancia específica, la de FJ, valiéndonos, según lo anticipamos, de las dos más remanidas metáforas aplicadas por la crítica al poeta.

Nuestra inicial hipótesis de lectura es que el efecto de FJ no se parece exclusivamente al del soñar o al del escuchar música, sino que la novela produce una magistral integración de ambos (los cuales, individualmente, están captados sólo en forma parcial); y esto, además, con un sentido y unas consecuencias que van más allá de lo meramente estético, y que el autor, que poseía un claro programa cultural, ha previsto con toda intención. De allí lo apropiado de que el provisorio final —o sea, el cap. 64— acabe, como un feliz y casual símbolo, con ambas actividades: un raro sueño que debe ser interpretado y la dulce música de la flauta travesera. Como la música, FJ es una obra mayormente autorreferencial, pero... carece de ritmo marcado y de cierta organización. Como el sueño, FJ reelabora fantiosamente una realidad coyuntural y concreta, pero... la trama no es absurda en absoluto (sólo obedece a algunos caprichos, si se quiere). Por cierto, la música y el sueño están aquí —como en casi todo Jean Paul— expresamente elogiadas en tanto *plus ultra* de la sensibilidad humana. En el cap. 13 podemos leer, por ejemplo: "El lenguaje sagrado de la música revela a los hombres un pasado y un futuro que ellos por sí mismos no pueden descubrir" (Jean Paul 1981: 90). Y más significativamente aun, en el cap. 16 vemos cómo el narrador exalta la labor del sueño en desmedro del arte literario mismo, al referirse al "ensueño, tan diferente de la estrecha vigilia, limitada siempre por la realidad, mientras que aquél dispone de libre espacio de juego" (Jean Paul 1981: 118)¹³.

¿Sería lícito, entonces, pensar en FJ como una posible novela de efecto marcadamente musical? Se nos ocurre que el primer rasgo distintivo en este sentido sería, sin duda, el de la autorreferencialidad o intratextualidad. Y por cierto, en

¹³ La traducción, lamentablemente, pierde de vista dos detalles relevantes: la oposición de *Vorträumen* y *Nachträumen*, y el hecho de que ambos conceptos están originalmente en bastardilla. Cfr. SW, Abt. I, Bd. 2, p. 686.

este caso se trata de un caso paradigmático de *mise en abîme* o *récit espectral*¹⁴, con diversos niveles diegéticos y metadiegéticos que se contienen unos a otros, como un juego de cajas chinas, o una galería de espejos, y cuyo lector, con el correr de las páginas, tiene la creciente sensación de estar leyendo sin otra preocupación que la novela misma; en última instancia, la diégesis que concita el interés del receptor es dual: las peripecias de la historia narrada y el proceso de escritura en sí de la novela¹⁵. El argumento es como sigue: un narrador (que se llama J. P. F. Richter, muy casualmente), cuenta por encargo de un millonario fallecido (también apellidado Richter de nacimiento, pero luego Van der Kabel), mediante una entrega por capítulos (por cada capítulo se le paga con una rara pieza de la colección de historia natural del muerto, hasta agotar el *stock*; la colección, como se repite a lo largo de la obra, consta de 7.203 piezas), la historia de cómo el heredero universal de los bienes del difunto ha de cumplir con todas las cláusulas de la caprichosa última voluntad para hacerse así de la herencia (que de otra forma pasará a beneficencia y donaciones); este bonancible heredero, Walt, poeta por vocación, se reencontra en ocasión de estos sucesos con su hermano gemelo, Vult, un pícaro vagabundo, y ambos —que obviamente son como las dos mitades de un mismo ser, siendo el lado poético el uno y el satírico el otro¹⁶— emprenden una labor paralela: el cumplimiento de las cláusulas testamentarias y la redacción de una novela, *Hoppelpoppel* (como el abismo aquí no parece tener fin, especulan con titularla *Flegeljahre*, título que el narrador orgullosamente ya se ha adjudicado para el relato en sí); el último capítulo de FJ los muestra algo enemistados y sin haber terminado ninguna de las dos tareas proyectadas.

Esta estructura que se concentra sobre sí misma está simultáneamente atravesada por un eje que conspira, como elemento autodestructivo, contra ella misma: el factor caos. En efecto, nos parece que una clave que contrapesa burlescamente toda la complicada arquitectura de esta novela está resumida explícitamente en el subtítulo del cap. 11, a saber: "Lust-Chaos" (en la traducción al castellano, "gusto por el caos"). No obstante lo cual, si bien el caos signa este volumen por entero, hay que decir que se trata, eso sí, de un determinado tipo de caos: un caos narrativo, preconfigurado deliberadamente por el autor, y que genera un cierto tipo de recepción muy especial, que describiremos más adelante¹⁷. (Que el orden en tanto

¹⁴ Sobre este tipo narratológico en detalle, v. el clásico homónimo de L. Dällenbach.

¹⁵ Casi toda la novelística del autor repite esta marca. R.-R. Wuthenow asegura que "Er zeigt, wie er darstellt, Erzählen selbst ist das Ziel seines Schreibens, Wirklichkeit wird der Fiktion unterstellt" (WUTHENOW 1980: 193).

¹⁶ De hecho, se llaman igual: "Walt" por Gottwalt, "Vult" porque su padre dijo al nacer éste *Quod Deus vult* ("que sea lo que Dios quiera"). El caso de los gemelos escritores *ex aequo* parece ser otra burla de la reflexión romántica del poeta. Agreguemos, de paso, que Vult bien podría ser un doble, o incluso un fantasma: salvo para Walt, no parece existir con gran peso propio.

¹⁷ En su ya clásico *L'absolu littéraire*, los autores indican: "L'origine romantique, c'est ainsi le toujours-déjà-perdu de L'Organon, et c'est par conséquent purement et simplement le chaos. [...] Ainsi Jean Paul [...] est-il considéré comme un 'chaos'" (LACOUÉ-LABARTHE 1978: 72-73). Y relacionan esta verdadera obsesión romántica por el caos con el Fragmento 389 de *Athenäum*, donde F. Schlegel se refiere a un proverbial *Kunstchaos*.

no-caos opera como presupuesto artístico positivo en nuestra cultura y que el papel de la narrativa de Jean Paul deviene, por ende, extremadamente difícil de justificar, lo evidencia patentemente el paratexto editorial a su única novela editada en castellano. En la solapa de *La edad del pavo*, luego de que se nos asegura que se trata de una clara estructura antagónica encarnada por las personalidades opuestas de los gemelos protagonistas, leemos: "Bajo el aparente caos creado por un alud de metáforas, de juegos de palabras y de imaginería barroca, surge el lirismo y la musicalidad que caracterizan decisivamente su prosa¹⁸."

¿Cuáles son las precondiciones más destacables de este desorden ordenado, de este caos estético, en medio de tanto intrincado orden barroco, con tantas aparentemente claras jerarquías de relato y metarrelato? Nos parece que una de las primeras, sino la más importante, es el establecimiento de un *unreliable narrator*¹⁹, la desautorización concreta del narrador como figura de autoridad y fuente de credibilidad. En este sentido, diríamos que el narrador de FJ hasta se apura a declarar su estatuto: ya desde el comienzo mismo (¡de hecho, la segunda oración!), concluye una pomposa enumeración de metáforas con un *oder wie sonst der Witz wollte* (traducido como "o algo por el estilo"; Jean Paul 1981: 11). El lector, así, debe escoger la opción que prefiera; al narrador parece serle indistinto, como si no quisiera comprometerse con su presunta tarea, la de seleccionar la información, y ya en la partida estuviese fatigado o indeciso. En lo que sigue, en las quinientas páginas que siguen, este incompetente narrador sigue desbarajustando la narración que presuntamente debe encaminar. Sus comentarios, sus intrusiones, sus digresiones, sus omisiones siembran por momentos la perplejidad del lector, que necesariamente interpreta como recurso cómico tamaña incapacidad. La calidad esencialmente autorreferencial de esta novela y su compleja dimensión irónica, que se solaza en mostrar al titiritero Jean Paul Richter moviendo los hilos de la funambulesca trama, queda de nuevo redondamente expresada, por caso, en aquellos momentos en que el narrador, tras narrar a "su" estilo, propone una alternativa posible a la usanza del idealismo, volviendo a decir lo mismo pero con jerga pomposa y filosófica. Narrador mediante, el autor se burla de la intrincada lengua del idealismo, que dice lo simple en forma complicada, y al denunciar esto, la novela se transforma en un artificio barroco que duplica esa pomposidad inútil.

Y es que, como lo señala Booth del inefable narrador de *Tristram Shandy*, "The chaos is all of his own making" (Booth 1961: 231), pero además aquí, en FJ, se agrega un nuevo componente: el autor se hace llamar por su verdadero nombre y se introduce como personaje (recurso casi omnipresente en la novelística de Jean Paul). Este complicado juego de espejos entre realidad y ficción genera diversos sentidos de lectura autorreflexivos e irónicos: por un lado, el lector empatiza más con la obra al captar el claro guiño de complicidad que el autor "real" le hace al incluirse explícitamente en el texto; por otro, el artificio literario se hace tan evi-

¹⁸ En la sobrecubierta de la 1ª edición española de *La edad del pavo* (Alianza, 1981).

¹⁹ Aludimos, claro, al concepto de W. Booth en su célebre *The Rhetoric of Fiction* (en este caso, cap. VIII).

dente que resulta imposible para cualquier lector medianamente lúcido seguir interesado ingenua y únicamente por las evoluciones de la trama de superficie (la historia de cómo Walt ha de cobrar la herencia): a la par le interesa la subtrama meta-literaria (la historia de cómo un escritor llamado Richter va armando la historia de Walt). Apenas el lector de un relato de ficción se encuentra con que el autor se ha insertado como tal en el texto, su actitud para con lo narrado cambia radicalmente: en tanto le es imposible mantenerse en el mundo del *als ob* (no porque haya dudado alguna vez del estatuto de lo narrado, sino porque había comenzado un juego cuyas reglas básicas presuponían una *willing suspension of disbelief*), su interés por lo diegético decae a favor de lo ahora metadieético. En FJ, la historia de lo que les acontece a los hermanos Walt y Vult por momentos se vuelve casi menos importante que la historia de cómo un novelista alemán autoapodado Jean Paul juega a construir caprichosamente la historia de lo que les acontece a los hermanos Walt y Vult. Y como si esto fuera poco, los gemelos están escribiendo una novela al alimón, lo cual hace que la trama de superficie no permita dejar de pensar ni por un momento en la subtrama latente, la metatextual. Difícil imaginar mejor muestra de la "sobrecarga semántica" que producen los dos niveles del "relato especular", en términos de Dällenbach.

Esta puesta en abismo del relato, por lo demás, no puede tomar por desprevenido a nadie. Jean Paul no modifica el pacto de lectura a mitad de camino, sino que lo establece de entrada. Después de que su idiosincrásico narrador ya ha dejado entrever cómo es al ceder la palabra póstuma al finado van der Kabel, el testamento que sigue expresa exactamente el mismo grado de autoconciencia que la novela en sí. En un documento que por su función social debiera ser claro y solemne, el veleidoso ricachón se permite reflexionar cínicamente sobre lo que un testamento debería ser, sobre sus componentes, sobre su efecto, etc., haciendo que el lector pare mientes en el plano del quehacer discursivo. También el fallecido posee una aguda autoconciencia literaria, y por eso puede observar, por ejemplo: "La institución de heredero y el desheredamiento son partes esenciales de un testamento" (Jean Paul 1981: 13), antes de instituir su rara voluntad (por cierto: demasiado rara).

Al mismo tiempo, y como si con la incipiente autodestrucción formal no fuera suficiente, el narrador no tiene mejor idea que burlarse precisamente del recurso de puesta en abismo, que actúa como vértebra de la novela. Valiéndose precisamente de la heráldica, disciplina de la que proviene el concepto mismo de "puesta en abismo", el entrometido narrador describe el escudo de un hermano moravo y para confusión del lector, denigra este recurso y la complicada jerga fichteana –tan del gusto romántico– de la reflexión infinita del yo (cap. 12). FJ, de hecho, contiene muchas burlas alusivas a la reflexión fichteana en particular y romántica en general, siendo que es una de las obras de Jean Paul que más se vale de ese recurso.

Pero examinemos, ahora sí, en detalle la rara estructura de FJ. Un vistazo más o menos atento a esta novela (así como casi a todas las demás novelas de este autor), nos lleva a recordar aquella divertida descripción que hace Benjamin de la obra de Jean Paul. Comentando el carácter de la creación de Novalis en tanto "alegoría", Benjamin señala: "De ningún modo ha de considerarse casual esta referen-

cia de lo alegórico a lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios de la alquimia. ¿No son las obras de Jean Paul, el mayor alegórico entre los poetas alemanes, semejantes a cuartos infantiles o los habitados por los espíritus? Es más, una verdadera historia de los medios románticos de expresión en ninguna parte como en él podría mostrarnos mejor el fragmento, o mostrar incluso la ironía, como transformación de lo alegórico" (Benjamin 2006: 407). Y en efecto, FJ es en verdad un alborotado "laboratorio de magia", lo cual no habla precisamente a favor de su estructura ordenada (recuérdese que en nuestra concepción, éste es un rasgo definitorio del efecto musical). Lo primero que podemos observar en este *Roman* es que, de todas las posibilidades literarias de "relato infinito": el ciclo de historias, la puesta en abismo que genera metatexto autorreferencial, la corrección indefinida, la digresión y el desvío, y la mera agregación de componentes que se van sumando, Jean Paul ha elegido precisamente esta última, acaso la más frívola y fácil. La apuesta por la acumulación casi infinita (si bien en rigor, recordemos, deberían ser 7.203 capítulos) es un verdadero desafío estructural, porque en realidad es el principio antiestructural por antonomasia. Hasta la obra más célebre organizada en virtud de este principio, las *Mil y una noches* árabes, contenía un final para la historia de Scherezade: la disuasión de su esposo, y permitía que se intercalaran a gusto fábulas intermedias (la leyenda relata que en su versión original, los cuentos incluidos eran apenas unas decenas, pero con el tiempo el título obligó a los eventuales transcritores y traductores a inventar nuevas historias para que la suma diera exactamente mil y una). ¿Y qué decir, con relación a esto, sobre la forma inconclusa de esta obra, que problematizó durante cierto tiempo al propio autor? En opinión de muchos, a esta novela casi le conviene haber quedado así, sin un redondeo final, no con un final abierto sino directamente sin clausura (que como efecto de lectura no es en absoluto la misma cosa). En FJ no es éste apenas un gesto romántico, sino más bien un índice del caos formal: la creciente espiral de entropía no debe tener solución de continuidad. La obra, de hecho, podría ser verdaderamente infinita, en virtud de la mera agregación de partes; como lo explica bien la "Carta de J. P. F. R. al Concejo" (¡autor, narrador y personaje –en tanto "narrador dramatizado– a menudo coinciden en esta extravagante historia!), el volumen a componerse por voluntad del fallecido van der Kabel depende de las posesiones terrenales de éste y de la capacidad del poeta para seguir escribiendo a cambio de esa exótica paga. Allí leemos, por ejemplo, al propio autor/narrador especular con la irresoluble cuestión de la extensión de la obra, y lo vemos concluir en que ha de poner coto al volumen, "pues de lo contrario resultaría una obra más extensa que toda mi opera omnia (incluida la presente)" (Jean Paul 1981: 24). Asimismo, entre el *Drittes* y el *Viertes Bändchen*, nueva carta mediante, el narrador vuelve a la carga con estos atemorizantes cálculos y promete "pronto demostraré en mis Lecciones sobre arte [...] por qué el épico (en cuya área se inscribe esta obra) se alarga hasta el infinito" (Jean Paul 1981: 350). La combinación de promesa y amenaza de infinitud se cumple, subrogada, bajo la forma de la inconclusión, y la suspensión abrupta del relato no refuerza sino la

sensación, por parte del lector, de carencia absoluta de forma lógica²⁰. FJ culmina en un claro gesto de provisoriedad, casi como una bufonada que se ríe de quien se mantuvo expectante durante tantas y tantas páginas. En la época de las novelas por entregas, los seguidores de FJ jamás consiguieron el último tomo de muchos *Romane* de este autor (pues FJ no es la única de sus novelas que quedó inconclusa). ¡Jean Paul, al parecer, se tomaba demasiado en serio su definición de la *Poesie* como *Sinn des Grenzenlosen!*²¹

Se comprende, a la luz de este análisis, la recurrencia del mote de “barroco” también aplicado a Jean Paul y su obra. Si, como los especialistas –Wölfflin, Gombrich, Benjamin y demás– lo señalan, la lógica barroca se define en términos estéticos por los siguientes recursos: crecimiento de volumen, despliegue permanente, acumulación, ornamentación pomposa, fragmentariedad, artificio, confusión, etc., resulta predecible que nuestro autor sea elegido como casi un arquetipo de esta corriente, por muy tardío que haya sido. Incluso la última teoría resonante en torno al estilo barroco, la de Deleuze, calza al dedillo en el perfil de FJ que hemos bosquejado. En *El Pliegue*, el filósofo francés sostiene que “el Barroco inventa la obra o la operación infinitas. El problema no es cómo acabar un pliegue, sino cómo continuarlo” (Deleuze 1989: 49), y esta voluntad de desvío permanente, esta técnica –tan cara a Sterne– de la digresión *ad infinitum* atraviesa la novelística de Jean Paul hasta constituir, de hecho, un rasgo definitorio. El barroquismo del autor enlaza así perfectamente con el otro tilde estilístico que se le suele aplicar, el de “manierista”²², en virtud de su regodeo en lo complicado; sólo que el de “manierismo” es además un concepto patológico: en psicología, se utiliza para designar el tipo de deformación por la cual una persona empeña más tiempo y esfuerzo que lo que debiera en hacer algo tan sencillo como hablar o caminar. El grado de autoconciencia con que este recurso es utilizado por Jean Paul –“la exageración convertida en método”, como lo calificara Szondi (Szondi 1992: 148)– nos obliga a reconocer en éste un rasgo más que lúcido y nada patológico, por cierto.

Pero además, no sólo este elemento, la carencia de una sólida estructura, le niega mayores posibilidades de recepción puramente musical a FJ. Está también la cuestión del ritmo. Y para exponerlo de un modo rotundo, nos valemos de un juicio de Max Kommerell: “Jean Pauls Form, zu Ende gedacht, erreicht weder den Rhythmus noch verfehlt sie ihn. Sie ist aus Wesen und Notwendigkeit unrhythmisch” (Kommerell 1977: 64). La renuncia cabal a todo tipo de ritmo, que se da tanto en el plano de las oraciones como en la macroestructura, obedece, en FJ, a un

²⁰ La crítica intenta resignarse y ajustarse a este final, que no produce la sensación de clausura en el lector (los por entonces tres grandes temas están inconclusos: el testamento, *Hoppelpoppel*, y la relación de Walt con Wina). Por ej., E. Blackall en *The novels of the German romantics*: “And so Walt recounts his dream and Vult goes off playing his flute [...] And perhaps that is the only way, and the best way, the novel could end” (BLACKALL 1983: 91).

²¹ En *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, 1795; cit. en Rowohlts *Deutsche Literatur*, Bd. 5. Poco después, y al parecer parafraseando esta sentencia, Schleiermacher equiparará *Religion a Sinn fürs Unendliche (Über die Religion*, 1799).

²² Por ej., R. Zymner en *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*.

deliberado proyecto de sorprender y contrariar al lector permanentemente, haciéndolo experimentar conexiones injustificadas y saltos imprevisibles todo el tiempo. Oraciones de irregular extensión, capítulos de irregular extensión, temas y personajes que irrumpen de una vez y desaparecen para siempre, un relato inacabado... Jean Paul, evidentemente, ha querido que si no toda su obra, al menos FJ le haga honores a la sentencia de Kommerell. La sola idea de ritmo como regulación de repeticiones y variaciones en ciclos más o menos previsibles y organizados no parece ni haberse cruzado por la cabeza a la hora de escribir esta novela (que escribió casi en paralelo a otra aun más complicada: *Titan*). Y es que el estilo "interruptivo" del autor, como bien lo designó W. Rasch, conspira contra toda pulsación más o menos regular. En FJ no puede hablarse de oscilaciones de tono para parangonar partes o capítulos a movimientos de una sinfonía, verbigracia, o equiparar los abundantes desvíos narrativos a fugas musicales²³.

¿Y qué decir, por otra parte, de la otra consabida metáfora que nos hemos propuesto relevar, la del sueño? Ya hemos señalado que FJ puede ser considerada una novela onírica porque parcialmente genera un tipo de recepción que guarda similitudes con la actividad del sueño, independientemente de que todo lo relativo al soñar como acto de la libre imaginación esté recurrentemente descrito y exaltado en casi cada obra de Jean Paul (aunque Wellek insiste en señalar que la poética de Jean Paul, en cambio, brega por una creación consciente)²⁴. Vale decir, en FJ se habla mucho del sueño como tema, así como, digamos, se lo hace en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, pero nuestra posición al respecto es que más allá de lo meramente temático, la lectura de la obra obedece a una cierta mecánica onírica (si bien, al igual que con el efecto musical, no creemos que esta novela sea uno de los exponentes más logrados en este ámbito). A los fines de la brevedad, desarrollaremos esta metáfora de lectura sobre la base de dos características reconocidas al fenómeno onírico: la violación del principio de identidad mediante mezclas o sustituciones (todo se multiplica, una cosa reemplaza a la otra, etc.) y la violación del principio de causalidad mediante conexiones absurdas e injustificadas (elementos incompatibles se combinan azarosamente, lo central se vuelve secundario, etc.).

El pensamiento occidental da por sentado que una cosa es siempre una consigo misma, idéntica a sí. En FJ, sin embargo, rige la dualidad y/o la duplicidad. En clara burla a la reflexión romántica (que para muchos de esa generación, de técnica artística se transformó en principio rector de la conciencia universal), Jean Paul incorpora en esta novela dos ejemplares de los objetos más importantes: dos gemelos homónimos, dos Richter (el narrador y el fallecido), dos *works in progress* literarias (una se llama *Flegeljahre* y la otra, *Hoppelpoppel*)... ¡e incluso dos aldeas llamadas Elterlein! La omnipresencia de la dimensión especular suprime a lo largo del relato algunas nociones lógicas fundamentales, como la de unicidad y la de centralidad; lo narrado pierde solidez con respecto a la cosmovisión que el lector

²³ No coincidimos aquí en absoluto con W. Dilthey cuando, llevando al límite la "musicalidad" del autor, afirma que "Jean Paul compone sus novelas como el músico sus sinfonías" (*op. cit.*, p. 267).

²⁴ Bachelard, por ejemplo, menciona al autor varias veces y toma *Titan* como un referente en su *L'eau et les rêves*.

tiene de la realidad y adquiere así matices lúdicos. Para peor, el antagonismo no se resuelve, porque el relato carece de una clausura como tal. La expectativa del lector se articula, entonces, con arreglo a una causalidad tenue, que no excluye lo absurdo y lo arbitrario. A este mecanismo duplicador (que no es sino la técnica del crecimiento inusitado de un cierto elemento, propia del Barroco), se le suma el recurso de la linealidad narrativa atenuada, así pues, que impone el azar y el desvío donde, *more* aristotélica, debiera haber cohesión formal y coherencia lógica. En efecto, hasta podríamos decir que FJ es una aglomeración —en forma de metástasis— de digresiones y mezclas que procuran interesar al lector justamente sorprendiéndolo con la continua decepción de su interés. Esta permanente decepción termina por volverse cómica a fuerza de insistencia y dota a la lectura de la obra de un peso específico en cuanto al proceso en sí, de una mayor sensación de tiempo presente; entre *Klassik* y *Romantik* y sus respectivas exaltaciones del pasado y el futuro (el arte como recuperación de la Antigüedad griega o como serie “progresiva” infinita), FJ es netamente una obra del presente: no sólo porque muestra el presente coyuntural, las circunstancias sociohistóricas sin compararlas con un pasado idealizado o un futuro utópico (ése sería un dato mimético más), sino porque su recepción está articulada de manera tal que el lector deba sentir en carne propia el tiempo que transcurre. Como bien lo señalaban Schiller y Goethe del *epos*, el interés de FJ está en cada punto y no sólo en el final²⁵. Su lectura es en cierta forma una vivencia.

Tal vez el mejor ejemplo de lo que queremos decir con los peyorativos términos de “mezcla” y “digresión” esté perfectamente ilustrado en aquellos momentos de la trama en que, de buenas a primeras, Walt cae presa de su pasión poética y se pone a improvisar lo que él llama *Streckverse* (“versos estirados” en la versión castellana): poemas en prosa que no guardan ninguna relación con el argumento y que no tienen, tampoco, mayor mérito artístico. Con esta veleidosa fusión de prosa en sentido estricto y “prosa poética”, la novela parece burlarse de las convenciones del género *Roman*, y más aun, *Bildungsroman*, según las estableciera Goethe, y al mismo tiempo, introducir deliberados desvíos narrativos para interrumpir el interés. Porque a fin de cuentas, ésa es la lógica del sueño: cosas imprevistas de pronto irrumpen en la “realidad”, y sin por qué ni cómo, se entrecruzan todo el tiempo, fragmentando y confundiendo hasta llevar las cosas a un cauce completamente distinto. E. Blackall, comentando la cuestión de los *plots* inextricables y llenos de trivialidades de Jean Paul, define bien este mundo narrativo donde cualquier cosa puede suceder en cualquier momento: “The novel [*Die unsichtbare Loge*] was therefore to be given some external cohesion by a familiar motif from the *Trivialromane* of the time. But this is really only external and superficial, as are Jean Paul's 'plots' in general. They are merely devices to give some semblance of connection to the divisiveness he so ardently portrays, devices also to sustain the

²⁵ Schiller le escribe a Goethe sobre el poeta épico: “... sein Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele...”. Carta 302, Jena, 21 de abril de 1797.

reader's attention on the most primitive level. We do not read Jean Paul for such plots..." (Blackall 1983: 73).

Si echamos un vistazo a los capítulos 35 y 36, podremos comprobar que Jean Paul, una vez más, parece sugerirnos mediante un simple subtítulo ciertos conceptos clave, ciertas ideas fuerza. "Träumen – Singen – Beten – Träumen" (cap. 35) y "Träume aus Träume" (cap. 36) nombran el sueño como actividad simbólica y festiva predominante (es significativo que la enumeración que se abre y se cierra con ésta contenga en el medio el cantar y el rezar) y como una nueva estructura de cajas chinas, principio arquitectónico mismo de esta novela. Soñar es crucial para los personajes de Jean Paul tanto como lo fue obsesivamente para el autor (tanto así, que llevaba protocolos oníricos); ¿cómo no había él de querer que también lo fuera para sus eventuales lectores? El sueño, como mundo propio y surgido del interior del ser humano, rompe con la pesada carga cotidiana y exterior e introduce una lógica disruptiva, que no se deja interpretar ni explicar; por eso, como ya lo dijimos anteriormente, el final provisorio de FJ sigue resultando más que funcional a la obra: porque Walt ha tenido un sueño y necesita que su hermano se lo explique, es decir, exige que se le imponga una matriz racional, pero lo único que logra es que éste se vaya y lo deje, tocando la flauta en la noche.

Lo cierto es que hablar de una trama algo confusa y con incrustaciones levemente absurdas no es lo mismo que hacerlo de un *plot* cabalmente absurdo, es decir, de un "efecto onírico" en el sentido pleno. Las secuencias inteligibles y el eje argumental, que aun requebrado una y mil veces logra mantenerse incólume, aunque desautorizado, nos impiden pensar en una recepción puramente onírica de FJ, una recepción como podría serlo, por ejemplo, la de alguna obra surrealista de Tzara o Aragon. En todo caso, Jean Paul quiere que el lector atento advierta que él, como autor, está ridiculizando ciertas convenciones narrativas sin al mismo tiempo desconsiderarlas del todo.

En suma: FJ se nos aparece como una novela que parcialmente justifica la utilización de las dos metáforas recurrentes entre la crítica –la música y el sueño– para describir en forma más o menos adecuada el efecto de recepción que se ha de producir en el lector (al menos en el "lector implícito"). La lógica blanda y casi absurda con que se concatenan los sucesos y el permanente gesto de múltiple reflexión metaliteraria hacen que el proceso de atravesar sus más de quinientas páginas se vuelva una operación que guarda ciertas semejanzas con la de soñar o la de escuchar música, con todas las objeciones y relativizaciones del caso. Por lo pronto, el lector de FJ debe efectuar un ajuste en sus expectativas como lector (incluso como lector de novelas, género del que siempre pueden esperarse "rarezas") y dejar rápidamente de preguntar el por qué (como en el sueño) e incluso el qué (como cuando disfruta la música). La renuncia consciente –y por ende, voluntaria– a ciertas premisas lógicas y ciertos presupuestos culturales marca distintivamente el efecto de lectura que esta novela prevé, y en rigor, de casi toda la ficción escrita por Jean Paul.

III

Queda dicho ya que la lectura de FJ, desde el punto de vista del efecto o la impresión producidos en el lector, puede ser simultáneamente adscripta a los símiles de la música y el sueño; que ninguna de estas metáforas se da en su plenitud (quizás en ninguna obra literaria lo hagan); que FJ, como novela, es a grandes rasgos autorreferencial y caótica; y con eso, sin embargo, estamos tan sólo a mitad de nuestro auténtico camino. Conocidos los rasgos formales y los contenidos temáticos de esta pieza, llega el momento de preguntarse acerca de su posible función en el marco de la cultura en general. Pues asegurar que FJ funciona como sueño o como música puede potenciar su lectura, pero también puede ser una manera de desactivar y amortiguar su enorme caudal crítico.

A lo largo de nuestro examen, hemos venido instalando FJ en una tradición literaria mayor, a saber: la de *Tristram Shandy* (Sterne), *Ceci n'est pas un conte* (Diderot), y otros relatos del siglo XVIII que delatan una creciente autorreferencialidad metaliteraria (el correlato de este fenómeno, como se sabe, es la creciente autoconciencia del autor). Por supuesto que no se trata de recursos propios de la *Aufklärung*: como no ha dejado de marcarlo Roger Chartier, estos giros también abundan en el Siglo de Oro español, desde la metaficción estructural del *Quijote* hasta los más minuciosos juegos de lenguaje en los demás autores. Por su parte, Jean Paul mismo asegura en su propia categorización tripartita del género *Roman* que FJ pertenece a la "Escuela de la novela alemana", la cual, a diferencia de la "italiana" y la "holandesa" (!), se ocupa de estratos "intermedios" y refiere episodios "burgueses"²⁶. Entre los ejemplos de esta Escuela inventada por él figuran, de hecho, Fielding, Sterne, el *Wilhelm Meister* y en fin, textualmente, "besonders die *Flegeljahre*"²⁷. Sumándole a la tradición europea la propia esquematización del autor, el saldo aproximado arrojaría entonces que FJ es una novela autorreferencial de tono ni alto (trágico) ni bajo (cómico), es decir, una novela del 1800 que obedece a la serie literaria del género y que celebra la autonomía del arte como valor artístico supremo y la burguesía –y sus pilares: la especialización, el comercio, la educación, etc.– como formación social indiscutible. Ahora bien, para demostrar la inexactitud –ya que no la falsedad– de las grandes categorías abstractas, intentaremos presentar FJ como justamente lo opuesto. Para esto, también hemos de resignificar nuestro encuadre del efecto de recepción previsto por la obra como onírico-musical y explicar por qué hemos venido insistiendo en que éste sólo se da parcialmente.

Según ya hemos visto, FJ opera a dos niveles narrativos: el patente o de superficie, y el latente o metaliterario. El héroe del primero es un poeta "inútil"²⁸, y el

²⁶ *Vorschule der Ästhetik*, XII. Programm, § 72. En SW, Abt. I, Bd. 5, pp. 253-257.6

²⁷ *Idem.*, p. 254.

²⁸ El testador, en su última voluntad (cap. 1), insiste en tildarlo de *leicht* ("frívolo" en la versión castellana). Korff ve en este personaje la figura del *reiner Tor* (como el Parsival wagneriano).

del segundo, el mismísimo narrador, que escribe por encargo²⁹; el lector no tarda en descubrir que los dos padecen la misma impericia, aunque sus móviles son bien distintos: el puro desinterés en el uno, el mero interés en el otro. La cuestión de la paga del poeta no parece ser sino una burla de la creciente mercantilización de la literatura: se escribe a cambio de valores concretos, cuya relación con la creación artística es totalmente ridícula. El viejo mecenazgo, a los ojos de Jean Paul (que no las tenía todas consigo en tanto hijo de una familia muy humilde con grandes ambiciones literarias³⁰), se torna una institución imprevisible, delirante, caprichosa. Y quien escribe, por otro lado, es "inútil" para la vida práctica y cotidiana. ¿*Wozu Dichter*, entonces? Jean Paul parece decirnos que para conservar la veleidosa memoria de los ricos y los poderosos (en un claro retorno a las gestas antiguas, cuyo arquetipo funcional es y será siempre la *Eneida*, escrita para legitimar la gloria de Augusto). Así queda seriamente cuestionado el sacrosanto principio de la autonomía del arte, señeramente conceptualizado en Alemania por K. P. Moritz (*Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, 1785) y famosamente reformulado por Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), según el cual el arte ha de definirse por oposición al interés práctico³¹. Al introducir este expediente, el del mero intercambio de piezas de una herencia por capítulos de un libro, Jean Paul (que era amigo de Moritz) se burla de la inspiración y confiesa la cuestión del provecho económico, que como escritor profesional lo alienta, y obliga a su lector a ponerse en un lugar cínico, por así decirlo; emisor y receptor quedan así delatados en su relación comercial: el autor emociona y entretiene al lector sin que éste sea su verdadero propósito (a cambio de curiosidades exóticas en FJ, ¡y porque un perro le va trayendo los capítulos al narrador –que por supuesto se llama J. P. Richter– en *Hesperus*!). El presunto desinterés del poeta es, entonces, pura hipocresía, y hablar de "contrato" entre autor y lector es algo más que una bella metáfora; acaso la mejor imagen con la que Jean Paul denunció el contraste entre las penurias económicas de quienes querían leer y la "manía lectora" (*Lesewut*) por entonces de moda es que el "maestrillo de escuela" Maria Wutz, en el idilio homónimo, se escriba libros para sí mismo porque no tiene dinero para comprarlos. En su excelente libro, Sprengel ha definido muy redondamente la cuestión: "Jean Pauls Kritik an der autonomen Kunstauffassung als einer Entfremdung vom Handeln ist aufs engste verbunden mit seiner Kritik an den formalistischen Tendenzen der klassischen und romantischen Ästhetik. Gleichgültigkeit gegenüber der sozialen Verpflichtung von Kunst ist für Jean Paul wesentlich eins mit Gleichgültigkeit gegenüber ihrem moralischen oder unmoralischen Inhalt" (Sprengel 1977: 96).

²⁹ Éste es llamado en cambio "un hábil escritor, bien dotado, etc" (JEAN PAUL 1981: 23).

³⁰ Aunque el retrato que Dilthey hace nos sigue pareciendo exagerado e inexacto, tenemos que recordar que es aproximadamente cierto que "Jean Paul es el primer escritor que se entrega de lleno a la profesión literaria" (Dilthey 1978: 269).

³¹ En su *Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein*, el propio Jean Paul explica esta postura programáticamente, aunque sin renunciar a su típico humor.

Como síntesis genérica de este problema, entonces, digamos que la forma autorreferencial, que en un principio aparece como principio de construcción musical, amenaza en FJ con transformarse exactamente en su opuesto. La compleja dinámica de dimensiones textuales y metatextuales hace que el lector renuncie a leer la novela con un referente "real" en mente, pero al mismo tiempo lo coloca en una posición forzosamente lúcida con respecto al artificio literario y a su participación voluntaria en él. En su origen, la novela anempática y autorreferencial fue acaso nada más que un subterfugio cervantino para captar la dispersa atención del lector moderno, demasiado consciente de su rol; pero como efecto paradójico, la tematización con forma literaria de lo literario produce un modelo de lector más distanciado y autoconsciente, que en todo caso condesciende a jugar un juego cuyas reglas aceptó de entrada (inevitable es pensar aquí en Schiller y su teoría del *Spieltrieb*).

La pareja novela/siglo XVIII, como se sabe, es ya un recurso caro a la historia de la literatura y establece una serie de presupuestos a nuestro gusto demasiado generalizadores y facilistas. El pasaje de *Aufklärung a Romantik* suele sugerir otras tantas periodizaciones seductoras y equívocas. En las diversas teorías de la novela como género, asimismo, esta polimórfica manifestación moderna de la épica puede ser definida ya como conciencia de la crisis por parte del hombre (Bajtín), ya como conciencia madura y por ende autoafirmativa (Lukács). Así, un género tan variopinto y heterogéneo puede devenir o bien un instrumento cognitivo multicultural, o una fase histórica necesaria, u otras categorizaciones que privan a las obras de la singularidad que éstas parecen casi buscar con desesperación. Además, siempre ha existido la necesidad (¿o la pretensión?) de hallar un principio poético unificador para el par "novela/siglo XVIII": como se sabe, el *prodesse et delectare*. Esta prescripción, sin embargo, a menudo es negada o "estetizada" en desmedro del plus pedagógico-instructivo, o bien es reafirmada a favor del primer miembro del par. Olvidar que para Horacio ambas actividades debían coexistir es casi de rigor: facilita las cosas. Ahora bien, casi nunca se plantea que, en cierta medida, el *delectare* puede ser también *prodesse*, y de una manera pervertida –en el buen sentido de la expresión–. En el siglo de la pedagogía y la "igualdad" declarada (y nunca conseguida), en el fragor de las posiciones universalistas y homogeneizadoras de los ilustrados y su afán por establecer estándares, asustar y confundir adquieren patente educativa, o mejor dicho, contraeducativa. Si, específicamente en el caso germánico, el *Bildungsroman* canta la gesta heroica del joven que se asume como persona adulta y se integra a la sociedad, el *Schauerroman* disloca todos los presupuestos. FJ es una contribución (una más del autor) al proceso de subjetivación por vía introspectiva –de allí la autorreflexión permanente, que F. Schlegel llamara famosamente *Ironie*³²– al que se lanzó la literatura en la era moderna. Como Sterne, como el célebre Godwi o el hoy olvidado *Genius*, de Carl Grosse, se trataba de estudios oblicuos acerca de la conciencia, de

³² Para una mejor comprensión de este oscuro concepto, cfr. P. SZONDI, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien".

la formación personal. Ahora bien, leer FJ al modo puramente barroco, en clave onírico-musical, significa privar el libro –y toda la narrativa de Jean Paul– de su propósito más importante: el *prodesse*. El error estriba en asociar lo instructivo-pedagógico al orden puro, a la cuidada *pulchritudo*, a la racionalidad: para un sentimentalista de ley, el mejor aporte que se le podía hacer a una persona hacia el 1800 era sorprenderla, amedrentarla, emocionarla. Por eso, y más allá de *Levana* (que responde estrictamente al subgénero del *Bildungsroman*), todas las novelas de Jean Paul, en tanto disparan en el lector el tipo de recepción que acabamos de describir, son formativas o educativas a su manera. En este autor, así como el humor y el sentimentalismo son armas culturales, los efectos musicales u oníricos coadyuvan al cumplimiento de funciones menos manifiestas pero más importantes desde un punto de vista programático-filosófico. Su *Bildungsroman* es en esencia contraeducativo, como lo es paradigmáticamente FJ: procura desestabilizar paradigmas, quebrar presupuestos, desordenar aquellos campos humanos que tienden a hacerse cada vez más rígidos. Así reinterpretemos el *dictum* de Korff, cuando señala que "So können denn die Flegeljahre als eine *vergebliche Erziehungsgeschichte erscheinen*" (Korff 1949: 180). Por el efecto que quiere generar en los potenciales receptores, esta novela atenta contra los centros, contra las autoridades, contra las linealidades; y no se necesita deconstruirla para arribar a esa conclusión, sino sólo leerla tal como se presenta. El aparataje aparentemente frívolo, el utillaje *prima facie* juguetón y rimbombante, la pirotecnia verbal y el caos estructural, "die zur Methode erhobene Übertreibung" que menciona Szondi, no son sino afilados dardos que apuntan al centro mismo de las tendencias culturales predominantes en la época. He aquí el rousseaunianismo de Jean Paul: como su idolatrado Jean-Jacques (recuérdese que nuestro autor tomó su *nom de plume* inspirándose en el ginebrino), es un ilustrado en contra de la Ilustración, alguien que descrea del progreso cultural *per se* y cuya política educativa está basada más en la individuación que en la integración³³.

Y es que, además, la obra de arte autorreferencial no tiene que ser de por sí una mónada cerrada en sí misma. En FJ, Jean Paul no se priva de lanzar sus furibundos dardos republicanos e igualitaristas contra la sociedad aristocrática y retardataria de su tiempo, así como contra los consagrados de la cultura (no olvidemos que vivió durante años en Weimar, donde fue amigo y discípulo de Herder y rival a distancia de Goethe). Por muy "autotélico" y autorreferencial que sea su arte, el autor abre el juego social sin escamotear sus ideas, ya sea mencionándolas *en passant*, ya introduciendo comentarios, ya enmascarándolas bajo la tradicional forma de las alocuciones al lector. En un célebre ensayo sobre las novelas de Fielding, Wolfgang Iser destaca la recurrencia de las apelaciones al lector en la novelística del siglo XVIII como gesto retórico organizador, y concluye en una generaliza-

³³ Nuestras apreciaciones coinciden aquí con las que Burkhardt Lindner hace sobre *Titan* en particular y la narrativa de Jean Paul en general. Véase su ensayo en el colectivo *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, editado por P. y Ch. Bürger y J. Schulte-Sasse. Para Lindner, Jean Paul es el máximo exponente contracultural de la literatura de su época en tanto problematizador sagaz de la *Kunstautonomie* y de los centros intelectuales de Weimar y de Jena.

ción: “Die Romanciers des 18. Jahrhunderts hatten für dieses Zusammenspiel mit dem Leser ein ausgeprägtes Bewußtsein” (Iser 1979: 59). Pero lo que tenemos en el cap. 16 de FJ, por ejemplo, es más bien otra cosa: el narrador, so pretexto de describir nostálgicamente los bucólicos domingos campestres, se introduce en el relato con un “yo” expreso y termina por aconsejar (¿o sermonear?) al eventual lector de clase alta y económicamente pudiente.

Si el subtítulo “Lust-Chaos” contiene, como señalamos más arriba, una de las claves formales de la obra, el del capítulo N° 13 parece ofrecer –claro que también en forma encriptada– el de la resolución del efecto estético: “Ver- und Erkennung”³⁴. Porque a nuestro entender, FJ produce un lector que empieza por ver fracasar tempranamente sus expectativas más inmediatas para luego ir tomando paulatina conciencia del artificio de la obra (y en cierto modo, del mundo), y en última instancia, acaso, tomar conciencia también de sí mismo como lector y como persona. Parafraseando a Benjamin y sus observaciones sobre “la hora fatal del arte”, podríamos aducir que Jean Paul busca tal vez con esta novela un cierto tipo de *Rezeption in der Zerstreung*: la de un lector que a fuerza de desvíos, decepciones y confusiones, acepta con beneplácito las convenciones del juego en que participa y extrae de ese material, todo lo onírico y lo musical que se quiera, un enorme “provecho” –no exento de crítica– para su experiencia personal. Los símiles metafóricos de la música y el sueño, usados y abusados por la crítica especializada sobre Jean Paul, son aptos para dar cuenta del proceso de recepción de FJ, pero las verdaderas consecuencias estéticas han de activarse cuando la orquesta calle y cuando se despierte del sueño. Tal es el verdadero potencial de esta obra: un bagaje que desborda por mucho lo meramente estético y se interna de lleno en lo crítico. Acaso no haya mejor síntesis de la poética de Jean Paul, así pues, que aquel severo *dictum* de su *Vorschule*: “El poeta debe renunciar a todo lo que es fácil...” (Jean Paul 1991: 44).

Envoi

La novela como verdadero *Raritätenkabinett*, la escritura y la lectura como momentos de introspección abismal y como laboratorios de sentimientos e ideas: Jean Paul es un perfecto ejemplo de lo que podríamos llamar “la edad del pavo de la literatura”, un tiempo histórico peculiar –el *Sattelzeit* de fines del siglo XVIII, en términos de Koselleck– en el que la experiencia vital se aceleró a tal punto que perdieron nitidez todas las instituciones y convenciones sociales e individuales, y el escritor emergió momentáneamente como atento y lúcido observador-denunciador de la crisis, e incluso, a veces incluso sin proponérselo, como una especie de faro espiritual, un supletorio de profeta y sacerdote. Refiriéndose a un lapso algo posterior, el mismo Iser ha dicho inmejorablemente:

³⁴ El sentido del juego léxico se pierde en la traducción: “Confusión y reconocimiento” (p. 85).

... la literatura, como pieza nuclear de la religión del arte, de esta época [S. XIX], prometía soluciones que ya no podían ser ofrecidas ni por los sistemas explicativo-religiosos, político-sociales ni tampoco por los de las ciencias de la naturaleza. Este hecho proporcionó en el siglo XIX a la literatura un significado eminente de carácter histórico-funcional. Pues ésta hacía el balance de los déficits que habían resultado de los sistemas particulares [...] la literatura hizo su mundo propio con casi todos los sistemas explicativos existentes y los recogió en sus textos; daba permanentemente su respuesta allí donde se hacían visibles los límites de los sistemas. No resulta, pues, extraño que se buscasen los mensajes en la literatura, pues la ficción ofrecía precisamente aquellas orientaciones que, a partir de los problemas que habían dejado tras sí los sistemas explicativos, se presentaban como necesidades obligadas. (Iser 1987: 23-24)

La cita deja en claro dos cosas: que la así llamada "religión del arte" fue un fenómeno intenso, y a la vez, que tuvo carácter efímero, en tanto sucedáneo de mejores "sistemas explicativos". El actual amante de la literatura tiende a ver con nostalgia esta época, por ende. Y curiosamente, Jean Paul ha quedado fuera de cuadro en esa melancólica instantánea, siendo que fue uno de los más importantes y representativos autores de ese movimiento. Tocaré a los especialistas reubicarlo en el canon, y a los lectores "ingenuos"—¡nunca peor usado el término!— recolocarlos en los anaqueles. Así sea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS

- Jean Paul, *Sämtliche Werke*. Ed. por Norbert Miller. Darmstadt: WBG 1987. (13 vols.)
Bibliografía primaria en castellano:
 Jean Paul, *La edad del pavo*. Trad. de M. Olasagasti. Madrid: Alianza 1981.
 —, *Introducción a la Estética*. Buenos Aires: Hachette 1976. [*idem*, ed. de P. Aullón de Haro, con la colab. de F. Serra, sobre la versión de J. de Vargas. Madrid: Verbum 1991.]
 —, «El aeronauta Giannozzo» (viajes séptimo y undécimo), en: BRAUN, K., y SEIJO, Ma. A. (eds.), *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*. Salamanca: U. de Extremadura 1993, p. 42-55 y 264-267.
 —, «Desde lo alto del edificio del mundo, Cristo, muerto, proclama que Dios no existe»; «Sueño del universo»; «Esencia de la poesía romántica. Diferencias entre la del Norte y la del Mediodía», en: Marí, A. (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. 2ª ed. ampliada. Barcelona: Tusquets 1998, p. 37-52.
 —, *Alba del nihilismo*. Ed. bilingüe de A. Fabris, epíl. de O. Pöggeler, trad. de J. Pérez de Tudela. Madrid: Istmo 2005.

ESTUDIOS

- AYRAULT, R., *La genèse du romantisme allemand*. París: Aubier/Montaigne 1961. (2 vols.)
- BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*. París: J. Corti 1942. (Hay versión castellana)
- BEGUIN, A., «Hespérus (Jean Paul)», en: *L'âme romantique et le rêve*. París: J. Corti 1991, 223-256. (Hay versión castellana)
- BENJAMIN, W., *El origen del Trauerspiel alemán* (Obras Completas I.1). Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada 2006.
- BLACKALL, E., *The Novels of the German Romantics*. Londres: Cornell U. P. 1983.
- BOOTH, W., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U. of Chicago Press 1961. (Hay versión castellana)
- BRION, M., «Jean Paul», en: *La Alemania romántica II*. Trad. de M. L. Melcón. Barcelona: Seix Barral 1971, 235-355.
- DÄLLENBACH, L., *El relato especular*. Trad. de R. Buenaventura. Madrid: Visor 1991.
- DELEUZE, G., *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós 1989.
- DILTHEY, W., "Jean Paul", en: *idem, Vida y poesía*. México: FCE 1978.
- GAUHE, U., *Jean Pauls Traumdichtungen* (Diss.). Bonn: Scheur 1936.
- GOETHE, J. W., *Briefe Goethe-Schiller*. Ed. por E. BEUTLER. Zurich: Artemis 1949.
- ISER, W., *Der implizite Leser*. Munich: Fink 1979.
- , *El acto de leer*. Trad. de J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus 1987.
- KOMMERELL, M., *Jean Paul*. Frankfurt: V. Klostermann 1977.
- KORFF, H. A. *Geist der Goethezeit. 3: Frühromantik*. Leipzig: Hirzel 1949.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph; Nancy, J.-L. *L'absolu littéraire*. París: Seuil 1978.
- LÄMMERT, E., et al. (eds.). *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880*. Colonia / Berlín: Kiepenheuer & Witsch 1971.
- LINDNER, B., «Die Opfer der Poesie», en: BÜRGER, Ch., BÜRGER, P., SCHULTE-SASSE, J. (eds.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp 1980, 265-301.
- PROFITLICH, U., *Der seelige Leser. Untersuchungen zur Dichtungstheorie Jean Pauls*. Bonn: Bouvier 1968.
- RASCH, W., *Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen*. München: Hanser 1961.
- , «Die Poetik Jean Pauls», en: STEFFEN, H. (ed.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Gotinga: Vandenhoeck und Ruprecht 1989, 98-111.
- SALMERÓN, M., «Walt», en: *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros 2002, 131-138.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmente (Athenäum, 1. Bd., 2. Stück, 1798)*. Digitale Bibliothek (DB), Bd. 1: "Deutsche Literatur".
- SCHWEIKERT, U. (ed.), *Jean Paul (Wege der Forschung)*. Darmstadt: WBG 1974.
- SPRENGEL, P., *Innerlichkeit. Jean Paul oder Das Leiden an der Gesellschaft*. Munich / Viena: Hanser 1977.
- SZONDI, P., «Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien», en: *Satz und Gegensatz*, Francfort d. M.: Suhrkamp 1964, 5-24.
- , *Poética y filosofía de la historia I*. Trad. de F. Lisi. Madrid: Visor 1992.
- UEDING, G. (ed.), *Jean Pauls Flegeljahre. Zusammenfassung und Kommentar*. Munich: Heyne 1991.

- WELLEK, R., «Jean Paul», en WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, v. 2. Madrid: Gredos 1959, 118-128.
- WIETHÖLTER, W., «Jean Paul: Flegeljahre (1804/05)», en: LÜTZELER, P. M. (ed.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*. Stuttgart: Reclam 1981, 163-191.
- WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós 1986.
- WUTHENOW, R.-R., «Portrait Jean Pauls», en: GLASER, H. A. (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 5*. Hamburgo: Rowohlt 1980, 190-195.
- ZYMNER, R., *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*. Munich: Paderborn 1995.