

DÖBLIN, Alfred: *Las dos amigas y el envenenamiento*. Traducción de J. Fontcuberta. Barcelona: Acantilado 2007. pp. 117.

No resulta difícil imaginar la polémica que el suceso debió de generar en el Berlín de los años veinte: dos mujeres, amigas y amantes, cómplices en el asesinato del marido de una de ellas. El crimen ocupó durante meses las portadas de los periódicos más vendidos, conmocionando a la sociedad alemana, escandalizada no sólo por la calculada ejecución de los hechos, sino por el carácter poco convencional de la relación entre las dos acusadas. En innumerables ocasiones la literatura y el cine se han dejado inspirar por la realidad plasmada en la prensa y, muy particularmente, por las sangrientas páginas de sucesos, en donde se da cita lo más oscuro e incomprensible de la naturaleza humana. También Alfred Döblin (1878-1957), profundo conocedor de nuestra naturaleza, encontró en las páginas de los diarios berlineses la inspiración para esta breve pero intensísima narración, en la que la sobriedad de un lenguaje sin adornos contrasta con la brutalidad de los sucesos y las complejas pasiones que en ella se relatan. Se trata de un relato espléndidamente construido, que narra con una técnica depuradísima hechos que probablemente sobrevivan hoy en día en la memoria colectiva alemana, debido a la agitación social que provocó en su día el crimen. Una resonancia que contrasta, sin embargo, con la escasa atención que *Las dos amigas y el envenenamiento* recibió durante décadas y que ha convertido esta narración en uno de los textos de Döblin menos conocido para el público, a pesar de su enorme valor literario. Cuando fue publicado en el año 1924, el relato se incluyó en la colección *Aussenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart*, una serie de catorce volúmenes con la que la editorial berlinesa Die Schmiede reunió a autores de la talla de Alfred Döblin o Egon Erwin Kisch con la intención de recoger los casos criminales más interesantes de la época. Tras su publicación, y durante largo tiempo, parte de la crítica catalogó el texto de Döblin como un estudio de carácter psicológico¹ y no volvió a ser accesible al público general hasta la década de los años setenta, cuando editoriales como Suhrkamp o Rowohlt tuvieron a bien reeditarlos.

La clasificación de *Las dos amigas y el envenenamiento* en uno u otro género sigue resultando hoy en día indudablemente compleja. La construcción de los personajes —que ilumina todas sus facetas, sus debilidades, su soledad, su sinrazón y su alegría—, y de algunas de las escenas de mayor crudeza introducen al lector en un universo único, creado por la magistral técnica narrativa de Alfred Döblin. Sin embargo, resulta tan cercana la realidad que, en ocasiones, el lector llega a dudar de la intención literaria del relato, especialmente cuando las descripciones detalladas de la desesperanza de Elli, la principal acusada, o de la confusión de Link, su

¹ Véase, por ejemplo, MÜLLER-SALGET, K., *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*. Bonn: Bouvier, 1988. El autor incluye *Die beiden Freundinnen und der Giftmord* en el grupo de textos que él denomina “Populärmedizinische und psychologische Betrachtungen”, clasificando el escrito como “estudio” en las escasas ocasiones en las que lo menciona. Es importante recordar que Döblin —médico, además de escritor— publicó un gran número de estudios pertenecientes al campo de la psicología y la psiquiatría.

marido, dan paso a razonamientos de marcado carácter científico, en los que destaca la importancia concedida al análisis psicológico –o psiquiátrico– de los protagonistas. Así, el psiquiatra Alfred Döblin no escatima esfuerzos para señalar una tras otra las claves con las que interpretar el comportamiento de estos personajes, dedicando más de cincuenta páginas de un relato de apenas cien a recrear la *Vorgeschichte* del crimen, el contexto en el que se concibió. El autor examina con cuidado la juventud de la principal acusada y los cambios a los que la empuja su matrimonio: su necesidad de atención y cariño –que, más adelante, la empujarán a refugiarse en la tierna y afectuosa Grete Bende– contrasta con su incapacidad de amar a su esposo, sometiéndose a relaciones sexuales en las que ella es poco más que un autómatas, un mero cuerpo inerte, cuya pasividad desencadenará en Link una enorme frustración y necesidad de control que pretenderá recuperar entonces a través de la violencia. En su epílogo, el mismo autor establece claramente que su objetivo principal consiste en examinar los claros y oscuros del crimen, cuestionando las razones y las reacciones, profundizando en los mecanismos de una mente atormentada y sugiriendo al lector posibles contradicciones o argumentos diferentes a los desarrollados durante el enjuiciamiento. Indudablemente, Döblin consigue su objetivo: al final de la narración el lector percibe a los tres protagonistas como víctimas de sus propias necesidades o de sus propios miedos y es incapaz de condenar ninguno de sus actos.

Ya en 1909 Alfred Döblin enfatizaba la necesidad de objetividad en la literatura: “Más información, más crítica, menos ‘estilo’, menos adorno...”². El carácter objetivista del texto está apoyado en esta ocasión no sólo por su sobrio lenguaje y la actitud distante del narrador, sino por la introducción en el relato de datos concretos relacionados directamente con la causa. En este sentido, es importante apuntar que Döblin tuvo acceso a las actas del proceso que incluían las declaraciones de los testigos, el diagnóstico de los médicos forenses, la correspondencia que Grete y Elli habían intercambiado durante meses e incluso el examen grafológico de la escritura de ambas³. En la narración resulta asimismo evidente que el autor siguió de cerca la historia de las dos envenenadoras en los periódicos, llegando a hacer uso, en ocasiones, de artículos extraídos de la prensa contemporánea –como señala Jochen Meyer en su posfacio– y abandonando hacia el final de la narración los apelativos ficticios de los protagonistas –Bende por Nebbe o Link por Klein–, revelando su verdadera personalidad. Todos estos elementos invitan a considerar *Las dos amigas y el envenenamiento* un texto precursor de la corriente del nuevo periodismo, que en la década de los años sesenta desarrollarían con gran éxito en Estados Unidos autores como Truman Capote –particularmente con su célebre *In Cold Blood* (1965)– o Norman Mailer.

² La cita encabeza el interesante posfacio firmado por Jochen Meyer que acompañaba la edición de la narración realizada en 2001 por Artemis & Winkler y que se incluye también en la traducción española.

³ Es éste un curioso detalle, pues la ciencia de la grafología despertaba en la década de los años veinte una gran expectación en el ámbito de la psicología, particularmente después de que el filósofo Ludwig Klages publicase en el año 1917 uno de los textos fundamentales en este campo, *Handschrift und Charakter*.

A pesar de la reticencia con la que Alfred Döblin se refirió al principio de su carrera a las teorías del psicoanálisis, numerosos estudios han señalado la influencia de estas tesis en su obra, tanto en sus textos de ficción como en aquellos de carácter científico que el autor publicó sobre materias analizadas también con detenimiento por Sigmund Freud, entre otras la histeria o la melancolía. También en *Las dos amigas y el envenenamiento* resulta fácil apreciar el interés que las investigaciones realizadas por el psiquiatra vienés suscitaban en el autor de *Berlin Alexanderplatz*: la importancia concedida a la sexualidad, la descripción detallada de los sueños de las protagonistas, que pretenden interpretarse en el contexto del asesinato, o la particular relación entre Link y su madre, cuya actitud posesiva parece insinuarse como causa de la falta de confianza de su hijo, que descargará finalmente la frustración generada por su cuestionada hombría contra su débil esposa.

Estudio psicológico o nuevo periodismo, Döblin disecciona admirablemente el triángulo amoroso retratado en *Las dos amigas y el envenenamiento*, examinando cada uno de sus vértices desde diferentes ángulos, planteando los posibles motivos que llevaron a aquella joven, atractiva y alegre, a recurrir a una solución desesperada y acompañando al lector al mismo lugar de los hechos, para una vez allí invitarlo a cuestionar y reevaluar el veredicto emitido por los jueces y la reacción de la sociedad.

Lorena SILOS

FONTANE, Theodor: *Mathilde Möhring*. Trad. de Isabel García Adánez. Edición y epílogo de Arno Gimber. Veleció: Madrid 2007. 237 pp.

Mathilde Möhring no es la novela más conocida de Fontane. Publicada póstumamente, en 1906, la obra plantea de entrada al estudioso la duda de si realmente su autor la había concluido o si pensaba aún hacer arreglos o añadidos en el texto antes de publicarla.

No obstante, la novela, tal cual la conocemos, resulta fundamental para comprender el mundo femenino creado por Fontane, a la vez que, leída en el conjunto de su producción, resulta ser un complemento perfecto de su gran novela *Effi Briest*. Y lo es, porque en *Mathilde Möhring* Fontane vuelve a dar vida, para poner punto final a su carrera literaria, a una mujer de unas cualidades un tanto fuera de lo común para su época, que, en la sombra, es capaz de convertir a un bohemio inútil para la vida organizada en un hombre honrado y admirado por sus conciudadanos por sus buenos desempeños en el ámbito de lo social. En un intento desesperado por no descender en el entramado social, por no caer en el temido proletariado, Mathilde, que tiene a su cargo a su madre viuda, ha de arreglárselas para sobrevivir a las convenciones de la burguesía, y lo consigue. Se unen, pues, en esta breve novela, dos de los temas que Fontane trató con mayor profusión a lo largo de toda su producción: el del temor de la burguesía a caer en las redes del proleta-

riado en una época de rápidas transformaciones industriales en el seno de la sociedad prusiana, y el del joven sensible, pero marginal, inclinado al arte, que es socializado por su prometida y por el entorno que lo rodea.

Interesante es, desde luego, cómo Fontane enlaza aquí estos dos temas, pues el proceso de socialización del joven protagonista responde de principio a fin a un plan bien estudiado y tramado a conciencia por la joven Mathilde, que ve en el nuevo inquilino, estudiante de Leyes y de buena familia, la vía para solucionar su situación: prometerse y después casarse con él. Y, efectivamente, con tesón y mano izquierda, consigue que el joven, poco interesado por los estudios y más por el teatro y la vida bohemia, se licencie y consiga incluso llegar a ser alcalde de una pequeña localidad, no excesivamente distante de Berlín. No obstante, cuando Mathilde ve ya su meta conseguida y el futuro de su madre y de ella misma asegurados, el joven Hugo fallece, algo que el lector preveía en cierto modo de antemano, debido a su débil naturaleza, pues ya con anterioridad, de inquilino en casa de Mathilde, había padecido una larga enfermedad. Este final, sin embargo, pone de manifiesto nuevamente un elemento que caracteriza también a muchas de las mujeres de Fontane, pues, a pesar de que ha sido Mathilde la que ha transformado a Hugo de principio a fin, también éste ha dejado su pequeña huella en la protagonista, hasta el extremo de que ella misma, que dudaba de la forma de pensar y de ser de su marido, llega a reconocerlo llena de tristeza y melancolía. Mathilde ve todo con nuevos ojos, con una nueva sensibilidad, y ahora será ella la que se disponga a ejercer una función social para paliar su situación económica y la de su madre, decidida a buscar un empleo como maestra.

Si el trazado psicológico del personaje de Mathilde es el eje que mueve la novela, al lector tampoco le pasan desapercibidas las magníficas descripciones de los espacios interiores que transmite el autor, a través de cuyos mínimos detalles se describe a la perfección el ambiente en el que se desenvuelven los personajes y que los determina de principio a fin, quizá aquí con mayor frialdad que en ninguna de sus otras novelas. En este sentido, *Mathilde Möhring* constituye también una pieza fundamental en el conjunto de la producción de Fontane, una obra que nadie debería pasar por alto, pues en ella se descubre a un Fontane capaz de concentrar en una novela de apenas ciento cincuenta páginas toda su enorme capacidad narrativa.

La versión española se ha publicado en una editorial poco conocida, pero que pretende dedicar una colección a clásicos de la literatura universal pasados por alto hasta el momento, algo que para el lector interesado en determinadas “rarezas” siempre es bienvenido. También lo es el hecho de que la edición cuente con un epílogo y con notas explicativas sobre cuestiones con las que el lector hispano podría no estar lo suficientemente familiarizado. No obstante, que las notas estén colocadas al final del texto es algo que perturba un tanto la amena lectura de esta excelente traducción.

Isabel HERNÁNDEZ

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Narrativa. Los sufrimientos del joven Werther. Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister. Conversaciones de emigrantes alemanes. Las afinidades electivas. Los años intinerantes de Wilhelm Meister*. Trad. de Marisa Siguan y Eduardo Aznar; Miguel Salmerón y Helena Cortés. Ed. de Marisa Siguan. Madrid: Espasa / Córdoba: Almuzara 2006 (*Biblioteca de Literatura Universal*). CXC + 1595 pp.

Estamos ante las novelas propiamente dichas de Goethe, inmensamente legibles en sí mismas y en la traducción, y nos llevamos varias sorpresas, muy gratas casi todas.

La Introducción es amena y obedece a un criterio innovador, formulando una tesis que justifica reunir la narrativa goetheana en un solo conjunto y ordenarla por un criterio cronológico. Define a estas narraciones como una labor progresiva que explora la narración en tanto tal. Con ello Marisa Siguan se amolda a criterios presentes en la discusión reciente, a la que ella se remite en unas ricas notas bibliográficas al comienzo de los apartados que dedica a cada obra. Goethe surge así ante nuestros ojos como un autor que experimenta con las formas narrativas, ya que, de hecho, nunca se repite en el plano de las formas y que en su último libro novelesco, los *Años intinerantes de Wilhelm Meister* –el título del nuevo traductor, Miguel Salmerón– desarticula, por así decirlo, la unidad basada en el personaje central, llegando a estructuras dominadas en correspondencias y oposiciones por las temáticas afines antes que por la historia individual del protagonista o de otro personaje. Así cobran valor inusitado las *nouvelles* que al primer parecer se intercalan en esta producción tardía como cuerpos extraños, pero que en realidad retoman hilos temáticos de los tramos en los que se insertan. Goethe siempre había sido un magistral intercalador de relatos acompañantes. Siguan lo muestra con respecto a los breves cuentos del *Werther* que acompañan tan sentidamente la evolución anímica del romántico personaje, y recalca el hecho de que esto no es solamente obra del talento sino también del oficio, puesto que alguno de estos cuentos fue agregado a la hora de reeditar, y por ende de volver a pensar el texto. Nos encontramos con análisis de las cinco obras editadas, siempre con la mira en la narratividad. No se ha agregado a este elenco el eslabón del primer Wilhelm Meister, la *Misión teatral de Wilhelm Meister*, refundido a diez años del intento frustrado. Siguan discute atinadamente aquella primera versión desechada por Goethe, de la que se encontró una copia a comienzos del siglo XX. A la vista de las fechas de los textos (1774 *Werther*, 1794-6 *Años de Aprendizaje*, 1795, *Conversaciones de emigrados*, 1808 *Afinidades*, 1828 *Años intinerantes*), en la pausa de veinte años entre el *Werther* y el *Meister* se completa la evolución del narrador con las consideraciones que abarcan la *Misión teatral*. Escribir una novela era una meta del autor, incluyendo sus años de crisis y de acción política. La breve pero intensa amistad con Karl Philipp Moritz y su proyecto novelístico tan similar al de Goethe, que se concretó en el *Anton Reiser* (1785-1790; traducción de Carmen Gauger, Madrid: Pre-textos 1998), fue un eslabón más en este desarrollo de capacidades narrativas. En el caso de los *Años intinerantes*, editados veinte años después de las *Afinidades*, la labor

continuaba pausadamente y varias de sus narraciones se publicaron antes del conjunto. Además, para este lapso de tiempo se podría pensar en los libros autobiográficos, aunque ciertamente incluirlos habría ampliado demasiado la definición de lo “narrativo”.

Nos encontramos en la *Introducción* con un Goethe que ya poco tiene que ver con el olímpico fantasma creado por el mezquino espíritu pequeñoburgués del siglo XIX y petrificado en la primera mitad del siglo XX. Este Goethe acartonado ha sido desplazado por un espíritu indagador y movedido, abierto a las innovaciones de su tiempo y siempre en la vanguardia, nunca convencido de lo ya realizado y por ello en constante búsqueda de lo nuevo. Goethe siempre ha sido evaluado como un autor ajeno a la teoría y a la filosofía. Pero la realidad es que, sin ser una cabeza filosófica, se interesaba intensamente por los grandes filósofos de su tiempo y sus propuestas, y, aunque en ocasiones los desechara acaloradamente por las consecuencias políticas que sus actitudes podrían generar, intentó comprenderlos, conviviendo a conciencia con los grandes cambios producidos en su tiempo.

La introducción de Siguan se ciñe a analizar cada uno de los textos que se reproducen en el tomo y sus análisis son coherentes y suficientes. Se completa la Introducción con un artículo anterior, dedicado a la recepción de las obras goethianas en España. Nutrido de información, este trabajo brinda un panorama amplio, rehaciendo el camino de cómo se aceptó en España el paradigma que, según esperamos, la Introducción de Siguan contribuirá a superar. Es muy esclarecedora la lectura de esta parte, porque nos enteramos del camino que hubo que recorrer para restituir a Goethe la creativa vitalidad y vivacidad que lo caracteriza.

Como reseñadora me cumple señalar que algunos conceptos no se manejaron de manera uniforme a lo largo del libro. El más conspicuo quizás sea el concepto de *alma bella* (*schöne Seele*) que en la introducción aparece como “hermosa”. Es, por así decirlo, un término técnico, pues aparece también en *De la gracia y de la dignidad* de Schiller. A a mi modo de ver sería deseable conservar traducciones canónicas para conceptos como éste, o por lo menos no variarla en un mismo tomo.

Ocasionalmente también disentimos con la lógica de las formulaciones. Se habla, por ejemplo, de “transgresiones” constituidas por el bautizo del niño, el uso del ajuar de Otilia como mortaja y los fuegos artificiales en el cumpleaños (p. CXVII). En realidad, según nuestro criterio, estos hechos solo son los efectos catastróficos de las transgresiones precedentes: la mediación que intenta Mittler, los comportamientos que llevan al trágico desenlace y la “desmesura de Eduard”.

Con buen tino la bibliografía presentada es muy escueta. Es sabido que Goethe ha sido tratado en muchísimos trabajos. El lector lo agradece cuando una conocedora como Siguan escoge lo más nutrido de las lecturas adicionales que le pueden servir para ahondar en la interpretación propuesta. Considero sanas sus decisiones. Por ejemplo la referida al manual goetheano: pese a la extensión tan desigual, si tuviera que escoger, yo también preferiría el *Goethe-Handbuch* de Gero von Wilpert en un solo tomo al que editaron en cinco volúmenes Bernd Witte, Theo Buck y otros (Stuttgart: Metzler 1996-1999). El de Wilpert es menos complicado y muy completo.

La bibliografía también consigna traducciones previas de los textos del tomo. En este caso los criterios de selección no resultan tan obvios. Los cinco textos ya fueron traducidos anteriormente, pero la historia de su recepción en el ámbito hispánico responde a la popularidad de cada obra. Del Werther existen demasiadas versiones como para tomarlas todas en cuenta; el primer traductor cuyo nombre se registra fue José Mor de Fuentes (1764-1848). Siguan menciona que hubo 18 versiones del siglo XIX¹ pero la bibliografía se limita a enumerar once traducciones o ediciones nuevas de después de 1980, todas españolas, cuando en realidad también salió alguna argentina y hay una edición mejicana muy popular en la editorial Porrúa. Es un hecho que el *Werther*, visto desde el lector hispánico, no parece ya un solo libro: se refracta en múltiples conciencias de traductores como en un caleidoscopio. Y es curioso que desde el siglo XIX la inofensiva palabra *Leiden*, 'sufrimientos' traiga tanto disenso entre los traductores, siempre deseosos de aportar algún matiz interpretativo: encontramos "penas"; "desventuras", "pasión", "cuitas", "sufrimientos" o la decisión de obviar esta parte del título y editar un *Werther* a secas. La versión de Mor de Fuentes, aparecida en 1835 como *Las cuitas del joven Werther*, parece ser la más veces reeditada. En los últimos años también se editaron varias veces la de José María Valverde y la de José Manuel González. Habría llevado muy lejos un análisis de las traducciones del Werther, que sin embargo es un *desideratum*.

En cuanto a los otros textos, queremos agregar algunas traducciones. Referida a los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, del que se menciona una versión del siglo XVIII (p. CLVIII), se adjunta una lista breve. En Internet —haciendo a un lado la de Cansinos Assens, indispensable a pesar de su nivel desigual— se mencionan las traducciones de Rogerio Z. Falguera (Buenos Aires: La Nación 1916 y Barcelona: Sopena 1931), J. (Mor de?) Fuentes, Madrid: Casa editorial de Medina 1929, y R. M. Tenreiro (Madrid: Espasa-Calpe 1931, reeditada en la Biblioteca Virtual Cervantes 1999)². Por lo menos convendría remitir a esta última formidable traducción. Tenreiro trabajó en España en los años 20-30 del siglo XX y tiene a su favor varias otras traducciones goetheanas. Siguan menciona su traducción de las *Afinidades electivas*, reeditada por Espasa-Calpe en 1999, pero no la del *Wilhelm Meister*.

La más exigua es la historia de las traducciones de las *Conversaciones de emigrantes*, como publicación individual podemos agregar solamente la de Oscar Caeiro (para quien los *Ausgewanderte* son "emigrados"); Buenos Aires: Goncurt, 1979, en sí buena, pero deslucida por algunas graves deficiencias de edición, y acaba de salir una edición de Isabel Hernández en la editorial Alba.

¹ p. CLVIII. Suponemos que sean ediciones, no todas ellas traducciones diferentes. Acotemos que Cansinos Assens, entre 19 ediciones hasta 1932 que enumera, solamente registró ocho del siglo XIX, véase J. W. Goethe, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, t. II -1945, 1963, 1968, 1987.

² Acabo de ver que traduce *Schöne Seele* por "alma hermosa", lo que, como consta más arriba, no me parece tan apropiado ahora, cuando conozco mejor las discusiones teóricas de la época.

En cuanto a las *Afinidades*, además de la de Tenreiro, Cansinos Assens registró una de Luis Jiménez García de Luna, Madrid: A. Marzo (s.a.). Más tarde se publicó la de Valverde (Icaria 1984).

Si descartamos las versiones muy libres de Cansinos Assens y de Falguera –siempre útiles para conocer la trama y las ideas centrales–, y una edición de 1901 mencionada en la Introducción (p. CLVIII), los años de peregrinaje o viaje o “itinerantes” de Wilhelm Meister todavía esperaban ser traducidos. Es un gran mérito haberlos incluido; ello provocará en el público hispánico una mayor recepción de este libro sorprendente y desconcertante en su estructura.

Las traducciones han sido realizadas por tres autorías –contamos como una sola la de Marisa Siguan y Eduardo Aznar–. Se deberán ver por separado los libros traducidos por estos autores (el *Werther* y las *Conversaciones*) y los que virtieron Miguel Salmerón (el *Wilhelm Meister*) y Helena Cortés (las *Afinidades electivas*). Conviene poner de relieve que todas las traducciones son de lectura amena, de modo que el lector de este tomo no echará nada de menos a través de la simple lectura, como ocurre muchas veces en los libros traducidos.

Sólo un cotejo con el original hace posible saber hasta qué punto los traductores se esmeraron en reproducir las idiosincrasias de Goethe o en qué medida se apartaron. En este aspecto, se hace notorio que no obró un criterio uniforme. Mientras que el *Werther*, las *Conversaciones* y las *Afinidades electivas* se ajustan muy de cerca a las propuestas del texto base, la traducción del *Wilhelm Meister* se aleja de esa meta. Lo lamentamos tanto más, cuanto que el importante libro traducido con el título de *Años itinerantes de Wilhelm Meister* estaba a la espera de una traducción fiel y se ha perdido, por tanto, una ocasión de producir un texto a la altura del resto del libro. Ello parece tanto más curioso, cuanto que los *Años de aprendizaje*, editados ya con anterioridad en Editorial Cátedra, ofrecen el mismo aspecto que se detecta en la nueva producción. El secreto de Salmerón consiste en saltar partes de los enunciados, alisar la sintaxis y quitar especificidad a lo expuesto, quitando, por ejemplo, los términos técnicos que empleaba Goethe, de tal forma que el nuevo texto es más llano y presenta otro tipo de elegancia que la del original. El que corrió Salmerón sin duda fue el mayor desafío, pero la editora del tomo no le exigió adaptarse a las reglas que cumplen los otros tres textos. En cuanto a éstos, el mayor mérito innovador recae en las *Conversaciones de emigrados alemanes*, texto poco traducido hasta ahora. Marisa Siguan y Eduardo Aznar por lo general traducen con solvencia, marcarles algún pasaje en que disintimos ya es casi mezquino –existe el gusto personal y hay que respetarlo–. Goethe, sin embargo, es un autor sumamente consciente de su expresividad y a lo largo de su vida se torna cada vez más específico en los términos que utiliza aun cuando éstos parecen generales, y es así que en las *Conversaciones* ocasionalmente nos encontramos con pasajes bastante libremente traducidos sin que ello se respalde en las diferencias entre el castellano y el alemán. Lo mostraré con el ejemplo siguiente (es el primer pasaje del cuento de la cantante Antonelli con el que estoy en desacuerdo, aunque en el mismo cuento anteceden dos páginas admirables): *war ihr Geist... unbeschäftigt geblieben; auch dieser verlangte Nahrung*. Esto se tradujo como “su espíritu había permanecido inapetente, aunque bien que deseaba ocuparlo” cuando

es 'desocupado' y 'también él pedía alimento'. En vista de que, por cierto, las traducciones de Siguan y Aznar son muy logradas, el ejemplo se refiere a matices relativamente leves, pero lo muestro por principios, para aclarar qué considero deseable y posible en el arte de traducir (y se trata de pautas con las Siguan y Aznar cumplen en gran medida). Se podría argumentar que traducir es personal, pero lo es mucho menos que toda otra escritura. Cuanto mejor traducimos, más coincidimos con otras buenas traducciones. La traductora de las *Afinidades*, que sigue los mismos sanos criterios de Siguan y Aznar, tampoco tuvo en cuenta la creciente exactitud expresiva que caracteriza a Goethe, ya anciano cuando compuso esta novela, y así yerra en muchos matices. Traigo a colación tres ejemplos de una página del cap. I.5: donde el texto se refiere a *mein freundlicher Gehülfe*, Cortés traduce “mi estimado asistente” –sugiero que el adjetivo debería haber sido o bien 'amable', o, si se quería interpretar, 'solicito'-. En la carta del asistente leemos luego *kein Zeugnis*, lo que se tradujo como “ni un solo certificado”, cuando en realidad Otilia 'no obtuvo calificación', y un poco más adelante la palabra *Missbilligung* es vertida por “disgusto”, cuando significa “desaprobación”. Son matices que con insistentes controles se habrían podido evitar. Desde luego, los pasajes citados figuran solo a título de ejemplo de fenómenos recurrentes, por lo que también he marcado la frecuencia con que se encuentran. Llama la atención que la editora no haya insistido en que se mejore la adecuación al original. La traducción de Cortés, según se nos avisa, ya estaba consagrada por una edición de Alianza, o sea que, igual que en el caso de Salmerón, se podía saber de antemano qué se estaba editando. La práctica de Siguan y Aznar, que comparten su labor, ha aportado al presente libro los frutos más excelentes. Por cierto, un traductor puede realizar una gran labor sin la ayuda de otros, pero siempre le ayudará leer su texto con otra persona para afinar este tan maleable instrumento que es el lenguaje propio ante el desafío del texto ajeno.

Las novelas se han reunido en un solo tomo, grueso y pesado, aunque no se ha pretendido abarcar más textos que la edición de Cansinos Assens³, que justifica características externas similares con la gran cantidad de textos que incluye. Se podría sospechar que ello obedece a la política de no despertar en ningún comprador la apetencia de limitarse a una adquisición parcial. Un efecto parecido quizás se habría podido alcanzar colocando dos tomos en una caja, aunque probablemente se debería haber alterado el orden de los textos, alterando la secuencia que se impone mediante su disposición cronológica.

Regula ROHLAND DE LANGBEHN

³ El tomo II, que comprende entre otros textos las novelas en incluye la *Misión teatral de Wilhelm Meister*, fue reeditado en Aguilar varias veces desde 1945.

GRABBE, Christian Dietrich: *Don Juan y Fausto*. Traducción de Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn. Edición de Regula Rohland de Langbehn. Madrid: Cátedra 2007. 263 pp.

Es destacable que Cátedra haya incluido en su catálogo de “Letras universales” a un autor como Christian Dietrich Grabbe y que lo hiciera además con una obra completamente marginal del repertorio del *Vormärz* como esta “tragedia” (o mejor, drama) de *Don Juan y Fausto* (1829). En el año del bicentenario de la edición goetheana del Fausto I, será frecuente volver la vista sobre ese mito de la modernidad, pero el texto de Grabbe parece desconocer lo que sugieren las evocaciones que hacen de la obra literaria un motivo para desplegar posiciones sobre la inserción de un producto cultural del pasado en el presente, como si se tratara de una operación de rescate. Lo cierto es que *Don Juan y Fausto* lleva el acto de reflexión de la tradición literaria a un lugar tal que los motivos de la evocación quedan opacados y desdibujados por la exuberancia operística y la extravagancia de estilo de un autor que, como bien se anticipa en la Introducción, se adelanta en varios aspectos al expresionismo o a ciertas perspectivas políticas de Brecht, producto, desde luego, de la incertidumbre del panorama literario alemán de la época, pero sobre todo de la implacable rebeldía del autor.

La traducción de *Don Juan y Fausto* es resultado de una elaboración muy puntillosa de parte de Marcelo Burello y de Regula Rohland de Langbehn, ambos académicos de reconocida trayectoria en los estudios germanísticos de la Universidad de Buenos Aires¹. El estilo del texto es ágil y respetuoso, el mantenimiento de los principales aspectos estructurales, como el cuidado de la versificación, y probablemente lo más difícil, la preservación de la intención del autor, facilitan, más allá de la distancia temporal y estética, un puente crítico que da relieve a la actualidad del texto; así, la ironía, los juegos de palabras y el humor resultan provocadores y suponemos que tendrían un efecto por demás interesante en el público de hoy. Como se dijo, precede al texto una excelente introducción a la vida y la dramaturgia de Grabbe, fundamental para delimitar su contexto de producción, los precarios contactos con otros autores, lo cual no parece disociado del ánimo de ruptura de Grabbe con cualquier corriente contemporánea, con la circulación de sus textos y con su representación, cuestión también importante por tratarse de un autor más preocupado por las posibilidades de la escena teatral que por el mercado editorial, por entonces signado por la censura. Con estas herramientas se proveen claves para entender el lugar de esta obra entre las otras producciones del autor, brevemente comentadas.

Don Juan y Fausto, escrita y representada entre las últimas expresiones del romanticismo, el malestar del *Vormärz* y las inquietudes morales del estilo *Biedermeier*, trae una preocupación a la que hace justicia la traducción: la crítica del lenguaje, que pone a prueba no sólo los límites de la razón entendida como un

¹ Ambos tradujeron también al castellano la comedia de Grabbe *Broma, sátira, ironía y sentido profundo* (Buenos Aires: Zibaldone 2004), reseñada por Isabel García en la *Revista de Filología Alemana* 13, 2005.

imperativo del conocimiento, particularmente en el escepticismo destructor de Fausto, sino del lenguaje como pensamiento, rasgo empirista que estructura las agudezas de Don Juan. Así, según el nihilismo de Grabbe, ni como conocimiento ni como lenguaje el pensamiento lograría satisfacer la búsqueda de la verdad, en un caso, y mucho menos la del placer, en el otro. El encuentro entre ambas tradiciones, en la que Hans Mayer no vio más que una “empresa híbrida y desgraciada”², se vuelve conflictivo en la medida en que los movimientos dramáticos de acción y reacción no tienen resoluciones parciales que satisfagan a los personajes y al espectador, en tanto no es posible un vector neutral que dirija la obra en su conjunto que no sea, paradójicamente, la misma tradición literaria. El texto no hace mención explícita de la procedencia literaria de los pares Don Juan / Leporello, Fausto / El Caballero (Mefistófeles), aunque son evidentes las marcas del Don Giovanni de Mozart / Da Ponte y del Fausto de Goethe. Con todo, si los personajes terminan sus desatinadas existencias de manera más o menos previsible, en cambio, la búsqueda de lo inherente de la obra recae en la lectura a contrapelo de la tradición, una lectura que rescata toda la potencial intención que en verdad subyace a los pares sensualismo-racionalismo, empirismo-idealismo, y que no articula sólo las diferencias entre Don Juan y Fausto, sino también entre ellos mismos y sus agentes, Leporello y El Caballero. De esta manera, descargando todo el escepticismo sobre el lenguaje, y bloqueando la posibilidad de comunicación de lo posible, la ley, el honor, se accede a lo desmesurado, y en esa falta de limitación de los sentidos o de la razón todo puede ser asimilado, devorado con ansiedad. En este punto Don Juan y Fausto confluyen en el deseo, al que no son indiferentes el siempre hambriento Leporello

LEPORELLO

¿Comer, yo? Estoy probando el faisán, a ver si
Está bien cocido. ¡Comer y probar!
¡Hay mucha diferencia!... Ay, como si el mundo
Fuera un capón asado y yo fuese
El que se lo come... ¡Es terrible
Cómo me hacéis pasar hambre!

(IV, 4, pág. 252)

y el Caballero, humanizado Mefistófeles capaz de soportar los tormentos a los que lo somete Fausto con el propósito de deleitarse con más satisfacción en último término

² MAYER, Hans, “Don Juans Höllenfahrt”, en: MAYER, H., *Doktor Faust und Don Juan*. Frankfurt: Suhrkamp 1979, 103.

EL CABALLERO

Amigo, siembras las semillas
Que alguna vez cosecharás llorando... Caen
En un suelo ígneo, suficientemente cálido
Como para sacar con creces el fruto
De cada grano. Cada sufrimiento me enseñará
Cómo duplicarlo en el futuro sobre ti.

(III, 2, pág. 197)

A propósito de las diferencias entre los protagonistas, la búsqueda de la verdad por medio de una hermenéutica del sexo es uno de los ejes en los que se contraponen: si Fausto termina por confiar en el amor el acceso a la verdad (sin poder ver la diferencia radical de ambos imaginarios, como se lo hace saber la misma Doña Ana [IV, 1, pág. 230]), Don Juan, en cambio, sólo confronta unidades de un mismo universo (el femenino) para desacreditar cualquier idea de redención en lo particular (IV, 4, pág. 248). Fausto confía entonces en la reunificación de un eje virtuoso de lo bello y verdadero capaz de enfrentar la irracionalidad del infierno y restaurar la verdad. La confianza en el lenguaje se realizaría en el amor, en tanto éste podría volver verdadero lo imaginable, ya fueran castillos con diamantes incrustados en sus paredes o la experiencia sensual, ya que el amor objetiva (IV, 3, pág. 233), es lenguaje que construye, no la mera inteligencia que se dirige a la verdad. La adopción de una ética romántica y totalizadora por Fausto le imprime a su drama una estocada irónica y su descenso al infierno pierde la majestuosidad goetheana. Sus últimas palabras, luego de fracasar el intento de que Don Juan compartiera su inabarcable dolor, exhiben frente al amante sevillano no la incongruencia de dos modelos de acción, sino la desesperación frente al absurdo hecho de que cuanto más abarca la experiencia, menos útil es la razón. Este desgarramiento, devuelve al “ilusionista”, como lo llama Don Juan (IV, 4, pág. 211), a una razón débil, limitada y humana:

FAUSTO

¡Ya no
Existes para mí, oh, Doña Ana! Ya nunca
Veré el brillo de tus ojos, ya nunca
Me refrescaré en el esplendor de tu belleza,
Y nunca ya una breve palabra, embellecida
Por la magia de tu voz, me llegará...
¡Mas eternamente pensaré en tí,
Y el solo pensar desmentirá
La realidad del infierno!

(IV, 4, pág. 248)

Por su parte, Don Juan, un empirista ejemplar, no es sometido a una contradicción insalvable en tanto su dinámica concepción de la vida no enfrenta absolutos. Su desgarramiento es producto del peso de la ley sobre su irreverente pero bien

definida individualidad, lo que lo hace superior en cierto sentido a sus rivales, el rejuvenecido Fausto y Don Guzmán/ La estatua del Gobernador. Don Juan, en suma, esgrime el lenguaje como si se tratara de una daga, elocuente y pragmáticamente, lo pone al servicio de su sola satisfacción, aún en los momentos en los que debe responder por sus actos:

DON JUAN

¡Lo que
Soy, lo *sigo siendo!* Siendo Don Juan
No soy nada si me convierto en otro!
Prefiero ser Don Juan en el abismo sulfúreo
Antes que un santo en la luz del paraíso!

(IV, 4, pág. 260)

Es de desear que la investigación sobre una obra tan rica como la de Grabbe siga recuperando terreno como lo viene haciendo en los últimos años. Ahora, la oportunidad de que sus obras sean conocidas en nuestro ámbito podría facilitar su acceso para vincular críticamente el período del *Vormärz*, conocido sobre todo por el teatro de Büchner, con experiencias teatrales más cercanas y para discutir la difícil y progresiva transformación del dramaturgo en escritor y en intelectual.

Juan LÁZARO

HARTMANN VON AUE: *Erec*. Prólogo de Juan Miguel Zarandona. Introducción de Marta E. Montero. Traducción y notas de Eva Parra Membrives. Colección Disbabelia, nº 10. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial 2004. 186 pp.

Pocas oportunidades tiene el lector no especialista en literatura medieval alemana de leer una obra como *Erec*. En esta ocasión, la Dra. Parra Membrives nos acerca a la novela artúrica de la Alemania medieval con su traducción de la obra de Hartmann von Aue. Mas no se trata de la mera transposición del texto de la LO a la LM, sino que, como suele ser la tónica habitual de lo publicado en la colección Disbabelia, preceden a la traducción una introducción y un prólogo, a fin de situar al lector en la época en la que se gesta la obra, el contexto histórico-social en el cual se enmarca, así como arrojar cierta luz sobre el autor, del que se conservan muy pocos datos biográficos.

Así, Juan Miguel Zarandona, miembro de la Sociedad Artúrica Internacional y profesor de la Universidad de Valladolid, inicia su prólogo estableciendo cómo la materia de Bretaña –la temática artúrica– traspasa las fronteras británicas y celtas y llega a países como Alemania y Francia, al tiempo que presenta la traducción de

Parra Membrives. A continuación, aborda el estudio del personaje protagonista, el caballero Erec, del que afirma que “pertenece, de todo derecho, al ámbito universal de la fantasía literaria creadora del hombre occidental, a una de las tradiciones más inagotables, versátiles y maleables”.

La introducción que ofrece Marta E. Montero aborda, en primer lugar, la personalidad del autor de la obra, del que, en efecto, poseemos pocos datos biográficos; no obstante, Montero aborda toda la investigación existente hasta el momento sobre la biografía y la obra del autor, basándose en lo expuesto por numerosos especialistas y medievalistas, entre los que destacan W. Störmer, C. Cormeau, H. de Boor, J. Bumke, T. Cramer, C. Alvar o K. Ruth. Continúa su estudio introductorio con el análisis de la novela artúrica alemana, de la que Hartmann von Aue es iniciador, del mismo modo que Chrétien de Troyes hiciera en Francia. Así, analiza el origen del término “artúrico” y la figura del rey Arturo, no sólo como personaje literario, sino como personalidad de la Alta Edad Media. Dedicar después unas líneas al papel que juega Chrétien en la transmisión de la novela artúrica y en la configuración del género, que es siempre la misma. Analiza, además, el lugar de la acción, y el papel que ocupa la corte artúrica, la presencia de la figura femenina, de la dama, los obstáculos a los que han de hacer frente los protagonistas, y otros personajes secundarios que no han de faltar en este tipo de novelas. Igualmente, establece las tesis que explicarían el nacimiento de la épica artúrica en territorio de habla alemana para, finalmente, dedicar un último epígrafe al análisis de Erec. En él, al igual que hiciera con el personaje del rey Arturo, se adentra en el estudio del personaje real que fue el caballero Erec, si bien advierte que son numerosas las especulaciones existentes sobre su historicidad. A continuación aborda la materia referida a la figura de este personaje dentro de la novela artúrica europea, para, finalmente, centrarse en el personaje de la épica alemana de Hartmann. Termina su análisis ofreciendo de forma esquemática la estructura general de las aventuras del joven caballero, lo que proporciona al lector una valiosa información que encontrará en la traducción posterior.

En lo concerniente a la traducción de Parra Membrives, son varias las cuestiones que, a nuestro entender, hacen que ésta sea relevante:

1. En primer lugar, se trata de una traducción fundamentada y documentada, no en vano la traductora es especialista en literatura medieval alemana, lo cual se pone de manifiesto en las numerosas notas que acompañan a la traducción desde la primera línea, en la que se aclaran cuestiones que faltan en el manuscrito alemán, gracias a la versión francesa de Chrétien. A tenor de la traducción resultante, es posible concluir que Parra Membrives posee un profundo conocimiento de la lengua de partida, al tiempo que, con toda certeza, ha desarrollado una gran labor de documentación previa a la propia traducción del texto, lo que ha hecho que la labor traductológica por ella desempeñada haya llegado a buen puerto.
2. En segundo lugar, la traducción española no sólo respeta el significado del TO, sino que, además, transmite de forma fiel los numerosos elementos cul-

turales presentes en el texto de partida. Esta transculturalidad que emana de la traducción se refleja no sólo en el TM, sino también en las aclaraciones que la traductora realiza en cada una de las notas a pie de página. Así, encontramos referencias a los personajes no protagonistas de la obra —el rey Lac, padre de Erec, los enanos, malvados personajillos presentes en la narrativa medieval, la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, Iders, caballero de la Tabla Redonda del rey Arturo, o la ingente cantidad de personajes que aparecen en las pp. 74 y 75, todos ellos caballeros de la corte del rey Arturo— o a la simbología —basada, en ocasiones, en la tradición popular—. De especial interés son los elementos culturales que hacen referencia al comportamiento de la dama y el caballero dentro de la ética cortés, el concepto de belleza de la sociedad cortesano-caballeresca, o las fiestas y celebraciones de la sociedad refinada del Medioevo. Así, en lo concerniente al comportamiento cortés de todo caballero, la traducción y las anotaciones reflejan cómo personajes como el enano y el caballero al que éste sirve tienen un comportamiento muy alejado del que la sociedad de la época acepta como correcto, aclarando, por ejemplo, que el saludo cortesano poseía gran relevancia en las relaciones sociales, dado que señalaba la amistad, y, si no se efectuaba, la enemistad, permitiendo, en todo caso, conocer las intenciones de los desconocidos. Por el contrario, la mesura y la humildad, cualidades de todo buen caballero, se ponen de manifiesto en el personaje de Koralus, padre de Enite. La actitud y la forma de comportarse de otros personajes masculinos que intervienen en la acción de la novela, tales como el conde Oringles, los ladrones y los gigantes, ponen de manifiesto la falta de ética cortés de los indignos de pertenecer a la caballería. Del mismo modo, también se refleja en el TM el comportamiento de la dama cortesana: la propia Enite atiende a Erec como invitado, hasta el punto, aún siendo infrecuente, de que se ocupa de su caballo. En cuanto al concepto de belleza, especialmente la femenina, son numerosas las descripciones que ofrece el TM, acompañadas de aclaraciones a nuestro entender imprescindibles para la comprensión del TO. Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento (p. 75): “En ese momento guió la reina a Enite hacia el grupo. Era Enite la imagen del deseo [...]”, y sobre el término “deseo”, en una nota aclara Parra Membrives: “*Wunsch*, representa la perfección absoluta”. Finalmente, las fiestas y celebraciones caballerescas, en especial la celebración de torneos y justas se reflejan en el TM con total exactitud y fidelidad al TO, ampliando, además, la información sobre tales acontecimientos; un ejemplo esclarecedor es la información que aparece en una de las notas de la traductora (p. 60): “Según las leyes de la caballería el caballero vencido había de entregar su caballo, armadura y vida al vencedor, pero contaba con la posibilidad de salvar la última pagando un generoso rescate. Iders, poco caballeroso, advierte de que no ofrecerá esa posibilidad en caso de victoria a fin de disuadir al joven Erec a quien no considera adversario adecuado para él”.

3. Las referencias a elementos culturales, personajes que aparecen en la novela, así como terminología empleada en la traducción se relacionan, en ocasiones, con otras obras medievales del autor o de otras personalidades de la época, tales como Wolfram von Eschenbach, al tiempo que se recomienda la consulta o lectura de lo expuesto por alguno de los prestigiosos medievalistas citados en la introducción.
4. La lectura en prosa del texto, además, resulta amena y gratificante para el lector no especialista. No es nuestra intención determinar aquí lo acertado o no acertado de la traducción en prosa, pues somos conocedores de que, en ocasiones, no depende exclusivamente del autor la publicación del TM en verso o en prosa, ya que entran en juego otros factores ajenos a la propia labor de traducción.

En conclusión, la traducción resultante, junto al estudio preliminar y la introducción, nos ofrece un texto español en el que encontraremos, amén del mensaje del TO, todo un mundo de elementos culturales, literarios y extraliterarios, perfectamente detallados e interconectados, no sólo con la cosmovisión medieval de la sociedad cortesana en territorio alemán, sino que también nos acerca al mundo caballeresco de la Europa medieval. Una contribución valiosa, sin duda.

M. del Carmen BALBUENA

HEINE, Heinrich: *La escuela romántica*. Traducción, introducción y notas de Román Setton. Buenos Aires: Biblos/UNSAM 2007. 196 pp.

Junto con *De l'Allemagne* y *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, la serie de artículos reunidos bajo el título de *Die Romantische Schule* conforma el grupo de estudios consagrados por Heine a la misión de corregir aquella visión de Alemania como “país de los poetas y de los pensadores” que se hallaba, por entonces, intensamente difundida en los medios culturales franceses. Desde la aparición del *De l'Allemagne* (1810) de Mme. de Staël, había cobrado vigencia en Francia la apologética imagen de Alemania como nación de la espiritualidad pura, patria de los filósofos eminentes y los escritores geniales. Pero también se había expandido, gracias al ascendiente de de Staël, la creencia en que la aptitud de los pensadores y artistas alemanes para entregarse al pensamiento abstracto o a la introspección psicológica era un resultado directo de la ausencia casi absoluta de compromiso con la vida política. Así fue que se consideró como inatacable la tesis se-gún la cual, como ha escrito Pierre Macherey:

les Allemands avaient la tête philosophique dans la mesure précisément où ils n'avaient pas la tête poli-tique, en l'absence d'un esprit national authentique qui orientât leurs idées dans ce domaine. Obscure et profonde Allemagne, où l'impossibilité d'une solidarité concrète entre les individus a laissé le champ libre à la prolifération d'idées abstraites, pous-

sant de manière anomique au hasard d'un foisonnement incontrôlé! [...] une telle culture spirituelle, nordique par excellence, n'était possible que là où les contingences et les obligations de l'existence concrète ont été surmontées, coMme. transfigurées par une lumière surnaturelle en déniaut le caractère positif immédiat.¹

De la necesidad se hacía una virtud: las consecuencias de la situación social eran presentadas como resultado de una decisión provechosa y deliberada. De estas condiciones habrían nacido los productos más característicos de la cultura alemana: la teología intimista, el idealismo y el subjetivismo filosóficos, la moral autónoma y formal. Heine se propone impugnar punto por punto la imagen construida por de Staël bajo el hondo influjo de August Wilhelm Schlegel, y a este fin compone los tratados mencionados; la circunstancia de que se haya sentido inducido a presentar sus reflexiones ante un público francés se relaciona con su convicción de que el establecimiento de una mediación entre Alemania y Francia es “la grande affaire de ma vie”, según escribió en su testamento del 13 de noviembre de 1851. Pero, en otro plano, también se enlaza con la creencia en que la perspectiva de un porvenir propicio para Europa estribaba en la posibilidad de que la Santa Alianza fuera derrotada por una “Santa Alianza de los pueblos”, en la que habrían de fundirse la política francesa y la filosofía revolucionaria alemana.

En este contexto político-cultural surge *La escuela romántica*. El proceso de composición del ensayo fue relativamente extenso e intrincado, y tuvo como punto de partida la propuesta que, en el otoño de 1832, le hizo a Heine Victor Bohaine –editor de la revista *L'Europe littéraire*– para que escribiera una serie de artículos sobre la literatura alemana reciente, en el género cultivado por Mme. de Staël, pero no en el “genre ennuyeux”. La sucesión de artículos comenzó en marzo de 1833 y se detuvo en mayo de ese mismo año, a raíz de divergencias ideológicas con los responsables de la revista; es en sí llamativo que un proyecto que se proponía cuestionar el indiferentismo político de los románticos tempranos y de Mme. de Staël, se haya visto interrumpido por la oposición de los editores ante una amalgama de política y literatura por completo adversa al espíritu de una publicación que procuraba atenerse a la fórmula: “La Politique est complètement exclue de ce Journal”. En todo caso, Heine siguió adelante con el trabajo, que finalmente apareció como libro, en su versión original alemana, a comienzos de noviembre de 1835, unas semanas antes de que fuera promulgada la prohibición general de la publicación de todos los escritos de Heine y de la Joven Alemania².

¹ MACHÉREY, P., “Une imaginaire cosmopolite: la pensée littéraire de Mme. de Staël”, en: MACHÉREY, P., *A quoi pense la littérature?* París: PUF - “Pratiques Théoriques”- 1990, 17-36; aquí 32. En el pasaje citado, Macherey intenta parafrasear los argumentos de Staël, sin adherirse completamente a ellos.

² La edición presenta, sin embargo, como año de edición, 1836. Una primera versión –provisoria– de *Die Romantische Schule* había sido publicada en 1834 con el título *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*. En abril de 1835 apareció en francés *De l'Allemagne*, que, además de incluir los artículos editados en *L'Europe littéraire*, presentaba también los estudios sobre historia de la religión y la filosofía alemanas publicados en la *Revue des deux Mondes* y algunos otros ensayos (entre ellos *Elementargeister*).

De todos modos, la innegable centralidad que en este y otros ensayos contemporáneos de Heine posee la política no debe engañar respecto de las intenciones del autor, que en todo momento procura trazar una tercera vía superadora entre, por un lado, el quietismo político y el esteticismo de los principales exponentes de las escuelas clásica y romántica, y, por otro, el ascético desdén hacia la autonomía literaria que caracteriza a los escritores de tendencia y, en particular, al “nazareno” Ludwig Börne. Semejante estrategia estético-ideológica concede a *La escuela romántica* una complejidad y una riqueza argumentativas totalmente originales. Enriquece esta perspectiva la novedosa determinación de evaluar la evolución precedente de la literatura alemana desde el punto de vista de las circunstancias contemporáneas. Heine considera su propia época como un período de transición, marcado por una intensa politización de la literatura; en el sentido de una tal politización se movieron las propuestas liberales de borrar todo límite entre arte y vida, entre estética y ética, entre ciencia y política; como también la voluntad de promover una legitimación y “emancipación de la prosa” (Mundt) frente a la primacía anteriormente acordada al lenguaje poético. Ya en 1828 había acuñado Heine, para designar este proceso, la expresión –retomada en *La escuela romántica*– de “fin del período artístico”; con ella aludía tanto a la descomposición del culto idealista de la forma que había dominado durante la época clásica, como a los síntomas de un naciente realismo que comienzan a insinuarse en la literatura alemana. Por oposición al período artístico, en el que primaba una artificial escisión entre vida y arte, el presente se encontraba dominado, según Heine, por un arte irónico y subjetivo, al que habría de suceder la conciliación entre literatura y sociedad. Este cambio cultural fue experimentado por Heine de maneras contradictorias: si, por un lado, se adhería positivamente a la politización de la literatura y al realismo, y afirmaba que su época no era propicia para la lírica, por otro se veía a sí mismo como el autor del *Buch der Lieder* y como un poeta lírico entendido en los términos del clasicismo y el romanticismo. Enfrentado con las tendencias antitéticas de restauración y revolución, colocado en un punto de transición de la sociedad feudal a la burguesa, y entre el mecenazgo y el mercado, tensionado entre la autonomía literaria y la literatura de tendencia, Heine aparece como el escritor representativo de una etapa de desgarramientos que fue, para emplear la expresión de Benjamin, la *Urgeschichte der Moderne*. Es característico que la palabra *Zerrissenheit* aparezca como término representativo de la vida y la obra de Heine, y como marca de un período de transición. Desgarrado permanentemente entre principios contrapuestos, Heine parecía sentirse, a la vez, alienado de todos los órdenes sociales.

Pero con el desgarramiento se vincula también la particular disposición para evitar una recaída en posturas unilaterales, extremas. Esto se advierte ya en la evaluación de la obra y la personalidad de Goethe; aun cuando coincide con Börne en cuestionar el conservadurismo político del autor de *Fausto* –a quien califica, alternativamente, de “Aristokratenknecht”, “Indifferentist” y “Zeitablehnungsgenie”–, es refractario a cualquier tentativa para desdeñar la perfección formal de las obras goetheanas. En *La escuela romántica*, despliega una tajante crítica a los “antigoetheanos”:

nunca he atacado en Goethe al poeta, sino al hombre. Nunca critiqué sus obras. Nunca he podido percibir falencias en ellas, como si lo hacen aquellos críticos que con sus lentes de una precisión extrema han notado también las manchas en la luna. ¡Qué gente tan perspicaz! Lo que ellos consideran manchas son bosques florecientes, ríos plateados, montañas sublimes, rientes valles (p. 83).

Aún más sutiles son las reflexiones sobre la significación estética e ideológica de la Ilustración alemana, por la cual experimenta Heine una simpatía en absoluto desprovista de reservas. Es notoria la identificación con Lessing; las palabras con que lo describe parecen hechas para describir el modo en que Heine se veía a sí mismo: “Fue un hombre íntegro, que, cuando combatía lo antiguo con su destructiva polémica, al mismo tiempo, creaba algo nuevo y mejor” (p. 54). Sería acertado aplicar esta frase a la intrincada relación de Heine con el romanticismo: se sabe que, al margen de las invectivas dirigidas contra dicha escuela, el autor se encontraba muy influido por ella, y en tal sentido pudo escribir, en las *Geständnisse*: “Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik, blieb ich doch selbst immer ein Romantiker, und ich war es in einem höhern Grade, als ich selbst ahnte”³. Aquello que juzga Heine más condenable en la escuela romántica es su espiritualismo, que ha hecho de ella una herramienta estética y filosófica para las potencias de la Restauración. Este rasgo es atribuido, en primera línea, a los integrantes de la *Frühromantik*; y es significativo que en autores que no pertenecieron a la “camarilla” [*Kotterie*] de Jena descubra Heine elementos positivos, entre los cuales destacan la reivindicación de la tradición popular (Arnim, Brentano) y la voluntad de promover la restauración de la Edad Media solo como antídoto frente al espíritu capitalista moderno y su incontenible “fe en el dinero” (Z. Werner, Fouqué, Uhland).

Esta edición en castellano ofrece una traducción cuidada y ágil del ensayo, acompañada de abundantes notas que brindan, al lector de lengua castellana, referencias biográficas y culturales, como también las explicaciones necesarias para interpretar las frecuentes alusiones satíricas de Heine. El prólogo no solo provee claves para entender la significación de *La escuela romántica*, sino que pone además al ensayo en relación con otras obras de Heine y con una parte de sus más importantes receptores (Marx, Nietzsche, Freud). Una cronología y una extensa bibliografía enriquecen la edición.

Miguel VEDDA

³ HEINE, H., *Geständnisse*, en: HEINE, H., *Sämtliche Schriften*. Ed. de Klaus Briegleb. 6 vols. Múnich: dtv 2005, vol. 6/1, 443-513; aquí 447.

HOFFMANN, E.T.A.: *Cuentos*. Edición de Ana Pérez. Traducción y notas de Carlos Fortea. Cátedra Madrid 2007. Col. Letras Universales 392. 376 pp.

Revisitar a los maestros

Los aficionados a la narrativa de Hoffmann estamos de enhorabuena. En los últimos meses han aparecido en castellano dos volúmenes que recogen algunos de sus mejores relatos: *El mayorazgo* (Nórdica, 2007), una de sus obras más inquietantes y celebradas, y el libro que ha motivado esta reseña (*Cuentos*, Cátedra, 2007), editado por Ana Pérez, profesora de filología alemana en la Universidad Complutense de Madrid y una autoridad en la narrativa de Hoffmann, como ya demostró en la excelente edición que publicó en 1997 (también en Cátedra) de la complejísima novela *Opiniones del gato Murr*.

Hoffmann es un autor que ha sido bastante bien tratado por las editoriales españolas en lo que se refiere a la cantidad de textos traducidos (aunque, lamentablemente, todavía quedan algunos títulos por verter a nuestro idioma). Sin embargo, esta positiva valoración cambia cuando examinamos las antologías que han precedido a la de Ana Pérez, tanto en relación a la calidad de las versiones como, sobre todo, a la práctica inexistencia de estudios introductorios serios y profundos que acompañen dichas obras. Así, acudiendo a las que todavía están vivas en el mercado, contamos con las siguientes antologías: *Cuentos* (Alianza Editorial, dos volúmenes), con un escuetísimo prólogo de tres páginas de Carmen Bravo-Villasante, autora también de la traducción (a veces demasiado libre); *Relatos fantásticos* (Mondadori, 1990), que incluye un breve pero útil prólogo de Violeta Pérez Gil, y que reproduce la traducción que publicó Enrique de Verneuil ¡en 1887! (versión que deja mucho que desear, puesto que modificó los textos para adecuarlos a la mentalidad del lector español de finales del siglo XIX); junto a éstas también hay que destacar los diversos relatos que ha ido publicando, en elegantes ediciones, José J. de Olañeta (aunque, desgraciadamente, también suele recurrir a las traducciones de Bravo-Villasante); y, por último, el volumen *Cuentos* (Espasa, 1998), la primera antología que incluye un estudio introductorio serio (firmado por Berta Vías Mahou) sobre la vida y la obra del autor alemán. Mención aparte merecen dos volúmenes publicados por la editorial Anaya (1986 y 1987) en los que se reproducen, por primera vez en español y de forma íntegra, dos de los libros de cuentos que Hoffmann publicó en vida –*Fantasías a la manera de Callot* (1814-1815) y *Nocturnos* (1817)–, acompañados también de un útil prólogo. Dos obras que reclaman una necesaria reedición.

La antología que presenta Ana Pérez llena ese vacío que acabo de mencionar –junto a la citada edición de Berta Vías Mahou–, puesto que, además de ofrecer una acertada selección de cuentos, incluye una excelente introducción que ayuda a desvelar y comprender las particularidades de la vida y la obra de Hoffmann. Un estudio que se complementa con el que la autora llevó a cabo en su edición de *Opiniones del gato Murr*.

Los siete relatos que componen esta antología son una buena muestra de las artes narrativas de Hoffmann, por lo que el volumen se convierte, además, en una estupenda guía introductoria para aquellos lectores que desconocen la obra del autor alemán. Se trata de una selección en la que, como era de esperar, domina lo fantástico: no olvidemos que Hoffmann fue, junto a Edgar A. Poe, el gran revolucionador del género en el siglo XIX. Así, cuatro de los siete relatos antologados responden a las directrices de lo fantástico y conforman un variado abanico de las formas en que el autor se enfrentó a dicho género: “El caballero Gluck”, “El magnetizador”, “Las aventuras de la noche de San Silvestre” y “El hombre de la arena”, para mi gusto el mejor relato del escritor alemán. Acompañando a estos textos, se incluye una interesante muestra de cuento maravilloso (“El caldero de oro”), género que Hoffmann también cultivó con acierto, y “Las minas de Falun”, complejo texto de difícil adscripción genérica en el que se resumen algunas de las principales inquietudes filosóficas del autor (y del artista romántico en general). El volumen se cierra con el fascinante relato “El mirador del primo”, prácticamente desconocido para el lector en español, puesto que la primera traducción de la que tengo noticia apareció en 2006 con el título “La atalaya del primo” en un cuidada edición publicada por KRK. Se trata del último cuento que Hoffmann publicó en vida (apareció pocos meses antes de su muerte, acaecida en junio de 1822) y resultará sorprendente para los que no lo conozcan: en él, prescindiendo de una trama al uso, el autor alemán lleva a cabo una reflexión —en forma de cuento dialogado— sobre la mirada y su relación con la actividad artística, además de ser uno de los primeros textos en convertir en tema literario la ciudad y la masa de individuos que en ella habita. Un cuento absolutamente moderno que anuncia en buena medida al Poe de “El hombre de la multitud” y al flâneur baudelairiano que pulula por *Las flores del mal* y los *Pequeños poemas en prosa* (véase, por ejemplo, las coincidencias con “Las ventanas”, un texto de 1863). El mirador desde el que el primo observa a la multitud en su callejear diario, unido a la inmovilidad de éste (es paralítico), se convierten en un acicate para la imaginación y la creación literaria.

En lo que respecta al estudio introductorio que precede a los cuentos, Ana Pérez, como dije antes, vuelve a dar buena muestra de su profundo conocimiento de la obra de Hoffmann y de su perspicacia crítica en el comentario de los textos seleccionados. Me parece muy acertada su descripción y análisis de Hoffmann como ser dual, pues era al mismo tiempo juez del Tribunal Supremo y artista polifacético (escritor, músico y dibujante). Dos identidades y dos mundos enfrentados que Hoffmann trataba inútilmente de conciliar, manifestación patente de la concepción romántica del artista como ser alienado que lucha por encontrarse a sí mismo y por hallar su lugar en una sociedad en la que no encaja. El mundo diurno y burgués de la carrera judicial (que siguió por imposición familiar, pero que nunca hizo verdaderamente suyo) frente al mundo nocturno y bohemio de la creación artística, donde Hoffmann encontró a un buen número de almas gemelas, como los escritores Chamisso, Contessa y La Motte-Fouqué y el médico y magnetizador Koreff, con los que creó la tertulia de los Hermanos de San Serapio, que literaturizó en el volumen de cuentos de idéntico título (1819-1821).

Ana Pérez acierta también en los apartados dedicados a analizar el estilo y la temática hoffmannianos. El cuento fantástico, dominante en su producción literaria, obliga a reflexionar (y así lo hace la editora) sobre el choque que se produce entre realidad e irrealidad, entre lo posible y lo imposible en muchos textos de Hoffmann, y la radical novedad de su tratamiento: desechando lo que en ese momento ya eran tópicos de la novela gótica (fantasmas ululantes, cadáveres sangrientos, frágiles doncellas acosadas por aristócratas y/o monjes libidinosos, noches de tormenta, lóbregos castillos...), el autor germano traslada lo sobrenatural a la prosaica realidad cotidiana. Como puede verse en los relatos fantásticos antologados, lo que hace Hoffmann es retratar la vida ordinaria de las ciudades alemanas de su época, los cafés, los teatros, los bailes, los ambientes universitarios... En otras palabras, el mundo del lector. Un mundo familiar en el que irrumpe lo imposible, convirtiéndolo en un espacio desconocido y, por ello, aterrador. Porque para el escritor alemán (como para muchos románticos) la realidad era algo dual, algo que no se podía percibir (ni plasmar artísticamente) de forma clara y unívoca. No ha de extrañar que un motivo literario esencial en este periodo sea el del doble, que Hoffmann cultivó con especial maestría (véanse al respecto dos de los cuentos antologados: “Las aventuras de la noche de San Silvestre” y “El hombre de la arena”).

Para acabar, destacar la labor traductora de Carlos Fortea (que también trasladó al español *Opiniones del gato Murr*), quien ofrece al lector –lo cual es muy de agradecer– una nueva y cuidada versión de los cuentos, algunos de los cuales habíamos tenido que leer hasta ahora en traducciones no demasiado fiables.

En conclusión, una antología absolutamente recomendable, que viene a ocupar un lugar destacado en los estudios sobre la obra de un autor esencial al que siempre es necesario volver: E.T.A. Hoffmann.

David ROAS

MANN, Klaus: *Cambio de rumbo. Crónica de una vida*. Trad. de Anton y Genoveva Dieterich. Alba: Barcelona 2007. 654 pp.

En 1952, tres años después de su muerte en una de las numerosas habitaciones de hotel en las que había trascendido su vida, fue publicada por primera vez en alemán la autobiografía de Klaus Mann. El volumen, que llevaba por título *Der Wendepunkt*, constituía mucho más que una mera traducción de su primer escrito autobiográfico, realizado en inglés y titulado *The Turning Point*¹. En el texto ale-

¹ En su texto Klaus Mann no esclarece los motivos que lo llevaron a escribir en inglés, ni se hace tampoco eco del debate sobre la (im)posibilidad de escribir en alemán. Se desconoce si su elección vino motivada por razones meramente comerciales, por un imperativo moral o, simplemente, porque quizás se había habituado a comunicarse en esta lengua tras años de exilio en Estados Unidos.

mán, el autor había decidido dar una nueva vuelta de tuerca e incluía comentarios y cartas inéditas que no figuraban en la versión inglesa y en los que expresaba la desolación y el dolor provocados por su retorno a Europa al final de la Segunda Guerra Mundial.

Con la publicación de esta hermosa obra, la editorial Alba parece haber querido realizar su homenaje particular a la figura de Klaus Mann con motivo del centenario de su nacimiento celebrado en el año 2006, uniéndose así a la iniciativa emprendida por editoriales alemanas, como Rowohlt, que presentó ese mismo año una edición ampliada de este mismo texto de Mann. En la admirable traducción que Anton y Genoveva Dieterich han realizado para Alba se resuelven con maestría instancias del texto original enormemente complicadas, debido a la presencia de giros coloquiales o a la tan compleja adjetivización alemana. El buen hacer de estos profesionales permite que la cuidada y vivaz prosa del autor no pierda un ápice de su belleza al ser trasladada al español, convirtiendo la lectura de esta obra en un enorme placer.

Desprovisto de la máscara de *enfant terrible* de la literatura alemana de entreguerras que en ocasiones le ha impuesto la crítica y liberado, asimismo, de la carga de ser el hijo del genio creador de *Der Zauberberg* o *Der Tod in Venedig*, Klaus Mann se descubre en estas páginas como una personalidad arrebatadora de extraordinaria sensibilidad, que buscaba con desesperación la justicia y la verdad y se vio finalmente obligado a resignarse ante la mezquindad y sinrazón del tiempo en el que le tocó vivir.

El pilar fundamental de este volumen, diez capítulos ordenados cronológicamente que podrían perfectamente equipararse a un relato autobiográfico clásico, se complementa, como se ha dicho, con apuntes del diario de Klaus Mann y un conjunto de cartas dirigidas a amigos y familiares que el autor envió desde los diversos destinos que le fueron asignados una vez que consiguió –tras largas esperas y batallas burocráticas– alistarse en el ejército americano. Como en muchos otros escritos autobiográficos, la narración se abre con una sugerente reflexión sobre la posibilidad de recuperar la imagen existente en el recuerdo a través de la palabra: el autor confiesa no poder confiar en estas imágenes –que son engañosas–, mas niega, al mismo tiempo, la existencia de cualquier realidad que no sea la que conserva en su memoria, la que logra con esfuerzo recrear sobre el papel apoyándose en olores, sensaciones y palabras que navegan hacia el olvido.

En los tres primeros capítulos (“Mitos de infancia”, “Guerra” y “Educación”) el lector asiste a un fantástico espectáculo literario: Mann dibuja con detalle y sensibilidad el irreplicable mundo de su familia. Un universo casi fantástico, con personajes que parecen surgir de las historias que pueblan la literatura del patriarca Thomas Mann y que reciben nombres mágicos y sugerentes: Mielein, su madre; el Mago, su padre; Omama, la abuela paterna; Offi, el abuelo materno... Un universo deliciosamente burgués, que se verá súbitamente perturbado por la llegada de la guerra. Klaus Mann logra con éxito preservar la voz del niño que, a pesar de ser consciente de los grandes cambios que presencia y del final de una época, permanece inmovible y reduce un suceso de magnitudes inabarcables para él a la falta del dulce postre tras las comidas. Como resulta frecuente en el género del

relato de infancia, y quizás con más razón en este caso, el autor otorga a la lectura una importancia trascendental. El pequeño Klaus se entrega con devoción a sus libros, en los que encuentra la compañía que no le ofrecen sus compañeros de colegio y con los que aspira a acceder a un conocimiento sobre sí mismo más profundo.

Así, con el tiempo, serán sus autores predilectos (Sócrates, Walt Whitman o Franz Wedekind), junto con sus continuos y aventurados viajes, los que apuntalen el rumbo que tomará vida: su vocación profesional, sus elecciones emocionales o su actitud ante los acontecimientos históricos. Indudablemente, su alma inquieta lo impulsa a no contentarse con la vida acomodada que podría haber llevado en la casa familiar de Múnich y desde muy joven se lanza a descubrir un mundo con el que sus coetáneos apenas sí soñaban. Las descripciones de sus primeros viajes irradian vitalidad, son efervescentes, concretas, orgánicas: el lector logra sentir el hedor de la mugrienta Nápoles, la luz reflejada bajo los puentes del Sena o el rumor del desierto tunecino. Los primeros viajes coinciden con sus primeros experimentos literarios, para los que no faltan palabras y críticas favorables, que provienen tanto de su entorno más íntimo, como también de las figuras principales del panorama literario de su tiempo. En este proceso de maduración, tanto personal como intelectual, se hace palpable la rivalidad con el padre, al tiempo que la figura materna, la adorable Mielein, se vuelve más y más cercana. Es, no obstante, en el binomio con Erika, su hermana, su compañera de viajes y preocupaciones, su *alter ego*, donde encuentra la estabilidad necesaria (“en mi vida sólo tiene verdaderamente consistencia y realidad aquello en lo que participa ella”, p. 379). Juntos iniciarán un amago de gira literaria por los Estados Unidos, donde se dejan mimar y agasajar por una sociedad norteamericana a la que fascinan los modos europeos de estos dos alegres jóvenes, inteligentes y tan poco convencionales.

La etapa de juventud de Klaus Mann destaca por la búsqueda incansable del camino que ha de seguir y que se ve bruscamente amenazado por la llegada al poder de Adolf Hitler. La gravedad de los acontecimientos políticos de los que es testigo el autor motivan que una narración, que hasta entonces había tenido como eje principal la descripción detallada y elocuente de su entorno, de sus viajes, de sus interesantes encuentros con los personajes más dispares del mundo de entreguerras, se torne ahora más introspectiva, comenzando así una etapa de reflexión que fundamenta indudablemente los pasos que toma en su caminar. Desde el primer momento Mann se muestra consciente de lo terrorífico del nuevo régimen, de lo perverso de su ideología y de su afán censor, cuyos efectos no tardará en sufrir personalmente y que determinarán finalmente el exilio de toda su familia y gran parte de sus amigos y parientes más allegados.

El exilio establece una brecha en la vida de Klaus Mann y también define el ritmo narrativo de este texto. Una estación tras otra: primero Suiza, después París y, finalmente, Norteamérica. Una casa tras otra, definidas por los mismos enseres que el exiliado logra llevarse consigo, inspirado por el sueño de crear un mismo hogar más allá de las fronteras del infierno en el que se ha convertido Alemania y que, poco a poco, se extenderá por toda Europa. La cadena de acontecimientos, anécdotas, encuentros y desencuentros resulta interminable. El relato del exilio de

Klaus Mann se puebla con los personajes más relevantes de la vida artística europea y americana de la época, por las páginas de *Cambio de rumbo* se pasean Stefan Zweig, Emanuel Querido, Joseph Roth, Sinclair Lewis, Dorothy Thomson, Thomas Wolfe o la fascinante Greta Garbo: vidas cuyo destino se verá oscurecido por el miedo, la tristeza, el desarraigo y la muerte. Una muerte que duele siempre, pero más cuando es consciente y voluntaria, cuando deriva de la desesperación. El autor describe el suicidio de sus seres más queridos y admirados como rendición ante la incomprensión, la debilidad y el miedo: sentimientos éstos que acompañarán en su soledad a los que se quedan. Pocos testimonios literarios de lo acontecido en el exilio emocionan tanto como la prosa –entre indignada y abatida– de Klaus Mann.

Los años de exilio aceleran el proceso de madurez de un hombre que ya en su más temprana juventud se revelaba como visionario. Klaus Mann hace gala en este texto de una solidez ética conmovedora, de una rectitud y humanidad que probablemente no fueran comunes en unos años marcados por la traición y el egoísmo. En el caso del autor, sin embargo, ni la amenaza nazi en Europa ni sus efectos en el entorno social logran frenar sus ansias de convertirse en una mejor persona y comprenderse a sí mismo y todo cuanto le rodea. Viaja constantemente: Zúrich y Ámsterdam son paradas habituales, también Barcelona o Moscú, a donde acude a un congreso invitado como representante de la literatura alemana en el exilio, una prueba más de la relevancia que el joven escritor alcanzó durante estos años en el panorama literario internacional.

Klaus Mann observa con agudeza en una de sus lecturas –*Herr und Hund* (1919), la novela que su padre dedicó a su perro Bauschan– que si “al escribir uno se lo pasa bien, lo escrito nunca será aburrido” (p. 104). Resulta evidente leyendo muchas de las páginas de este volumen que Klaus Mann disfrutó con su escritura. Trasluce a sus palabras su voluntad de agradar, su consideración para con su interlocutor, con constantes guiños al lector, a quien desea hacer partícipe primero de su risa, más tarde de sus meditaciones y, ya hacia el final, de su terror. No se trata de una mera *Selbstinszenierung*, tan común en este género: son tan breves y veladas las referencias a sus propias obras que el lector no puede dejar de sorprenderse ante su exagerada modestia. Tampoco es posible dejar de admirar una vez más, esta vez a través de la prosa de Mann, el espíritu de superación del pueblo alemán, y no tanto esta vez por el milagro económico del que fue artífice, sino por la fortaleza moral que propició que se elevase sobre el recuerdo aciago de una guerra que Klaus Mann no quisiera que Europa olvidase jamás. Precisamente ésta parece ser la intención en el trasfondo de su texto: dejar constancia. El lector, cautivado desde el inicio por la fascinante figura de Klaus Mann, logra comprender al final de este texto el sentido de su “cambio de rumbo”: un cambio que ni el niño soñador, ni el adolescente divertido ni el joven pacifista habrían intuido, pero que obligó a Klaus Mann a narrar sin censura los acontecimientos que moldearon desde su infancia la faz de Europa.

Lorena SILOS

ROSENDORFER, Herbert: *El constructor de ruinas*. Traducción de Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: Acantilado 2007. 484 pp.

La última obra de Herbert Rosendorfer traducida al español, *El constructor de ruinas* (*Der Ruinenbaumeister*), es en realidad su primera novela, publicada en 1969, que sorprende hoy en día no sólo por obsequiar con una amena lectura a los amantes de la magia fabuladora, sino también por su imaginativa creatividad y su deslumbrante originalidad.

Herbert Rosendorfer, escritor de más de cincuenta obras, compositor, pintor y jurista, nacido en 1934 en Bolzano (Tirol del Sur, Italia), pero que ha vivido en Alemania la mayor parte de su vida, es ya conocido por una parte del público de habla hispana gracias a la traducción de la obra que le dio fama en Alemania, *Briefe in die chinesische Vergangenheit* (1985, *Cartas a la antigua China*, 2004), donde es ya un autor reconocido como uno de los grandes narradores de historias y maestros del humor contemporáneos, avalado tanto por el éxito de público como de crítica, así como por numerosos premios.

Esta novela, esperamos, contribuirá a extender esta merecida fama entre los lectores del ámbito hispanohablante, quienes podrán acercarse a su escritura a través de la traducción que ha realizado Roberto Bravo de la Varga y que puede calificarse de excelente por la lograda transferencia del estilo lingüístico original, aunque irremediamente alguno de los juegos lingüísticos humorísticos se pierdan en el traspaso.

El tránsito, precisamente, es una de las claves de *El constructor de ruinas*. En primer lugar, el motivo del viaje, esta vez en tren y rodeado por no menos de seiscientas monjas en peregrinación a Lourdes, es el motor que activa la travesía por un mundo fantástico que trasladará a su vez a muchos otros mundos de ficción, ya que la estructura musical de la novela se construye mediante ese transitar o dar paso de unos niveles de narración a otros, por medio de las voces y perspectivas de varios narradores, hasta recuperar de forma circular el punto de partida. Así pues, con una fórmula que recuerda a *Las mil y una noches*, a los *Cuentos de Canterbury* o al *Decamerón*, el narrador protagonista relata su aventura y las de otros o se convierte en narratorio de personajes con los que se va encontrando en diversos espacios como el tren, un pintoresco parque arcádico, un barco de vapor, un búnker-cigarro subterráneo o una casa dentro de un sueño. Pero esta recopilación de historias variopintas y diversas, a veces con anécdotas fantásticas, otras estrambóticas o plagadas de personajes extravagantes, históricos, míticos, reales o muy humanos, que se desarrollan en múltiples épocas, tiene la gran virtud de entretener, de deleitarse en la producción fabuladora y lúdica y de aproximarse incluso estilísticamente al antiguo lenguaje de los narradores de los siglos XVIII y XIX, pero manteniendo a la vez un alto nivel erudito, que, sin resultar farragoso, conjuga una compleja reflexión sobre el ser humano, la realidad, los entresijos de la Historia y el proceso mismo de la producción y narración de historias.

De esta forma, lo que a simple vista puede parecer una mera combinación arbitraria de trozos de relatos, vivencias de personajes, piezas teatrales, poemas e

incluso fragmentos de escritura musical que se entrelazan en ocasiones mediante la repetición de elementos o personajes, resulta ser un entramado que recorre, inserta y asimila con un estilo humorístico propio las tradiciones literarias, musicales e históricas occidentales: un compendio trabado y representativo de la memoria colectiva cultural europea. Los temas, motivos, espacios y épocas, así como las tradiciones literarias y compositivas que retoma abarcan entre otras: la del teatro y el mito grecolatino, la tradición bíblica, las tradiciones orales fantásticas, las narraciones de misterio, la picaresca, la ciencia ficción, la memoria sobre hechos y personajes históricos como Federico II o don Juan de Austria, el cual, dicho sea de paso, se mezcla con el personaje literario de don Juan, que a su vez se entrecruza con Fausto para acabar convirtiéndose ambos en dos enanos mecánicos, es decir, en una figura del doble. Todo ello narrado con una combinación estilística que tiene como características más llamativas el uso del lenguaje jurídico con efecto humorístico y toda una serie de recursos humorísticos que van desde la ironía hasta el absurdo pasando por lo grotesco. Medios todos ellos que junto a la fantasía permiten a H. Rosendorfer crear una especial relación distanciada con la realidad.

Como puede advertirse por las últimas observaciones, la carnavalización, la parodia, la intertextualidad y la mezcla de elementos de diversa procedencia no tienen límites en este mundo creado; sin embargo, no debe pensarse que la superación de fronteras entre realidad y ficción o entre lo cómico y lo trágico conduce formalmente a un collage fragmentario, sino que todo ello está entretejido dentro de un mundo u orden fantástico en la línea de Lewis Carroll o de Gustav Meyrink, cuyas reglas y cronotopo divergen de las del mundo fáctico y está compuesto en el clásico marco de la transmisión oral de unos narradores que dan paso a otros y cuyos hilos argumentales lineales no suponen complicación alguna para el receptor.

Por el contrario, el juego narrativo creado, el *mise en abyme* y el arabesco van revelando sus entresijos de forma esclarecedora en el plano metaficcional que articulan los propios personajes-narradores, como muestran las siguientes palabras del protagonista: “Es como en los átomos del átomo. Hay sueños y sueños del sueño, y caemos de uno a otro, despertamos de uno en otro. Nunca sabes si no estás soñando. Mientras te estoy contando esto, tal vez alguien arriba en la realidad (que posiblemente no sea más que un sueño de rango superior), me está sacudiendo y no tarde en despertarme...” (197). La estructura de la novela aparece explicada por boca de Mirandolina, una de las siete sobrinas del duque *castrato*, la cual establece también un paralelismo entre toda narración y la forma de contarnos la vida: “Como la historia que les cuento es real, tiene la desventaja de que se ramifica y se prolonga en nuevos troncos hasta el infinito, hacia delante, hacia atrás y hacia los lados, en otras historias y que otras historias entran en ella o incluso, casi imperceptiblemente, se limitan a pasar sobre ella como la sombra de un pájaro que vuela, y que, por tanto, sus límites sólo pueden determinarse de forma imprecisa en la confusión de las historias que configuran nuestra vida, es decir, en la única, sola, auténtica historia que llamamos 'la Creación'” (206).

Al igual que la vida, el mundo creado o construido consta de piezas inacabadas, es decir, de ruinas, siguiendo así la concepción romántica de autores como

Jean Paul, quien también denominaba su *Die unsichtbare Loge* con el término de ruina. Como en una metonimia de la obra marco, Weckenbarth, pues así se llama el constructor de ruinas, ha creado ese mundo subterráneo inacabado y sin apoyo físico que es el búnker, en el que entrarán el protagonista y otros personajes para ser salvados del inminente fin del mundo; pero el fin del mundo novelístico, enlazando con las ideas de Mirandolina sobre las historias, no será un cierre definitivo, sino una explicación que abrirá de nuevo un enigma.

Miriam LLAMAS

ROTH, Joseph: *Tarabas. Un huésped de esta tierra*. Traducción de Feliú Formosa. Acantilado: Barcelona 2007. 261 pp.

Es cosa sabida que la narrativa de Joseph Roth (1894-1939) hace sistema entre sí, por así decirlo. Ciertos temas, ciertos escenarios, y más aún, ciertos personajes retornan una y otra vez, componiendo una constelación exquisita, llena de invenciones con sustento real y hechos verídicos que no pocas veces parecen bizarrerías. El viaje en general y el viaje a los Estados Unidos en particular (el kafkiano “gran teatro de Oklahoma” era un lugar común del imaginario judío de la época), la identidad perdida y negada a fuerza de exilios y migraciones, las inquietantes simetrías entre el vicio y la santidad, y algunos otros tópicos más de este magistral narrador se dan cita en *Tarabas* (1934), que guarda notables afinidades con *Job*, *Fuga sin fin* y *La leyenda del santo bebedor*, entre otras obras (maestras) del autor.

En efecto, el autor de *La marcha de Radetzky* vuelve aquí a algunos de sus lugares favoritos y familiares, como lo era la Europa oriental, plagada de pintorescas aldeas y aislados *shtetl*, y a su forma predilecta, la narrativa de largo aliento. Es cierto que en este caso, como ya es costumbre decirlo, se acerca a la novela rusa, pero ante todo por la altura de su inspiración, y no por meros detalles formales. Su prosa de oraciones cortas (recordemos sus agudas críticas al pomposo alemán de Thomas Mann), sus narradores sutilmente irónicos pero nunca demasiado explícitos, y sus argumentos “realistas” en el mejor sentido de la expresión, lo ponen —y ojalá la historia de la literatura se lo reconozca algún día— a la altura de Dostoievsky o de Tolstoi (en quien Roth pareciera haber pensado al escribir esta obra). Su magistralidad narrativa, por elegir un elemento decisivo, se aprecia en la extraordinaria fluidez que tiene para focalizar el relato desde un personaje y desplazar esa focalización cuantas veces quiera sin que la trama pierda intensidad ni coherencia. Porque esta novela, entre otras cosas, sin duda es una profunda y desgarradora reflexión sobre “toda la gran muralla, la insalvable muralla de puro hielo y de odio acerado, de desconfianza y extrañeza, que aún hoy, como hace miles de años, se alza entre cristianos y judíos como si la hubiese erigido el mismo Dios” (p. 156); pero el narrador sabe siempre mantener el eje en su relato, y con logrado espíritu épico, hacer que el lector “vea” los hechos desde el protagonista, y luego desde toda una procesión de exquisitos tipos rothianos: Kristianpoller, Ramsin,

Konzev, Shermajah, para volver a cerrar el ciclo con el inefable Nikolaus Tarabas, “primero un asesino, y luego un santo”, según la fatídica profecía que lo guía (y que preanuncia la escisión final de su personalidad, descripta explícitamente). Arriesgar la hipótesis de que el autor aprendió tal artesanía con la escritura gracias a su ejercicio como periodista y cronista, que le habría enseñado a expresarse con justeza y brevedad mientras lo paseaba por el mundo y le permitía ver la enorme amplitud de la vida, es una aventura que los miles y miles de periodistas que han ensayado la literatura y fracasado estrepitosamente aconsejan evitar. Lo mismo podría decirse de cuánto lo “ayudó” el hecho de haber sido un mitómano, un nómada a la fuerza, o un alcohólico. En todo caso, hay que decir que Joseph Roth tenía la capacidad única de plasmar como *ficciones* aquellas cosas reales –por muy exóticas– que suelen permanecer ocultas al común de la gente (su amigo y editor Hermann Kesten supo destacar el tremendo poder visual de Roth); el lector de *Tarabas* podrá presenciar, por ejemplo, una de las mejores descripciones de un auténtico *pogrom* que nos hayan dado jamás las letras mundiales, precedida del relato de un “milagro” cristiano que no es sino un sutilísimo estudio de cómo opera la religión en el imaginario popular (y que muestra la fina percepción psicológica del autor).

Es cierto, como señala nada menos que Sebald, que a Roth le complacían los detalles y las miniaturas. Pero ese amor sabe aplicarlo mejor cuando se apoya en una macroestructura ambiciosa por detrás, que le permite ir sumando detalles memorables: una estructura como una biografía compleja, o incluso toda una saga familiar. El insondable protagonista de esta novela, así, es un complicado destino personal y una sinécdoque, apenas, de la insondable Rusia, que constituye el sustrato y el fundamento de la narración. Entre la violencia y la santidad oscila el destino de ese pueblo, que sólo parece conocer los extremos y que es más un estado del alma que un país o una patria en sentido convencional (de ahí que en el inicio se nos cuente sobre alguien que “vivía en Nueva York” pero “era de nacionalidad rusa”: aun en pleno Manhattan, Tarabas sigue llevando la estepa en todo su ser). La verdadera patria de Tarabas, personaje rústico, extremadamente supersticioso y desprovisto de conciencia (y por ende, de toda moral), es la guerra (“La guerra se convirtió en su patria”, p. 44). Y su única profesión es la violencia, que un mundo enloquecido –aquel de la Primera Guerra Mundial y de la revolución bolchevique– permitía hacer carrera y más aún, llegar a ser un líder, cualquiera fuera la causa. Porque Tarabas –revolucionario, exiliado, obrero, coronel, mendigo, y santo, y todo eso en el espacio de unos pocos años– es una *bête humaine*, si se quiere, pero con todos los atributos del poder carismático; así lo reconoce de inmediato el tabernero judío Kristianpoller, que al ver los soldados del nuevo ejército revolucionario ruso sabe que “sólo se excitaban y bebían por una insolencia inofensiva, y que esperaban un maestro y dominador que les condujese a metas aún desconocidas pero ciertamente peligrosas. Y ese dominador era sin duda Tarabas” (p. 72). Retirado de toda forma de violencia y de poder, deviene un prototipo de santo ambulante, un paria, una no-entidad: un “huésped en la tierra” que no puede expiar sus pecados más que incurriendo en nuevas actitudes radicales, siempre en el límite.

Más allá de la transparencia épica -por así decirlo- de la novelística de Roth (a propósito del cual Magris ha afirmado que la épica judeo-oriental es la última verdadera épica de la literatura), la traducción del laureado catalán Feliu Formosa es toda una garantía de precisión –indispensable para las abundantes ironías– y sobre todo, de ritmo. Como en el caso de *Hotel Savoy*, otra joya del autor, aquí se trata de la reedición remozada de la versión que el propio Formosa realizara hace más de veinte años para Seix Barral. Algunos errores tipográficos afean este volumen, algo raro en esta prestigiosa editorial, y sobre todo en esta colección, de suyo dada a la gran literatura austro-húngara.

Marcelo G. BURELLO

ROTH, Joseph: *Job. Historia de un hombre sencillo*. Traducción de Berta Vías Mahou. Acantilado: Barcelona 2007. 218 pp.

La faja verde que anuncia ostentosamente la segunda edición parece más un agravio que un halago, la tapa no es por cierto la más inspirada de esta venerable colección, y el texto de solapa tampoco ayuda, pero por lo demás, he aquí el relato consagratorio del a la sazón reportero en ascenso Joseph Roth, en una nueva edición (las anteriores estaban agotadas desde hace tiempo), por demás legible y cuidada, con el agregado de que sitúa a esta obra en una colección especialmente propicia. La necesidad que había entre nosotros de este lanzamiento quedó a las claras con la primera tirada, de hecho, que se acabó en un par de meses. Y es que J. Roth es uno de los máximos narradores del pasado siglo, y ese secreto a voces no ha dejado de crecer en el ámbito de habla hispana, y hoy sigue creciendo en parte gracias al aval que este sello ha sabido darle, en simultaneidad con las editoriales minúscula y Siglo XXI, por mencionar otras que se han hecho eco de esta empresa.

Job (1930), un tratamiento de la “epifanía cotidiana” (Magris) que supone la vida del creyente esperanzado, supone una doble invención memorable por parte del autor. Primero, la del protagonista, el devoto y ordinario Mendel Singer, *ein ganz alltäglicher Jude*, una nueva versión del atribulado patriarca bíblico que menta el título, esta vez transplantada a la Nueva York –*the wonder city*– de principios del siglo XX; y no menos importante, la del narrador, que combina osadamente iguales dosis de ironía y melancolía en el tratamiento de un tema “elevado” y difícil como el que más para exponer ante el lector moderno: el del milagro, y más aún, el del mesianismo (un tema tan caro a Roth como a tantos otros intelectuales y escritores judíos de la época, como se sabe). El (anti)héroe protagónico es explícitamente un arquetipo intemporal del pobre hombre castigado y puesto a prueba con guerra, muerte, enfermedad, exilio, y más allá de toda humana resistencia; por ende, constituye todo un desafío el poder reencarnarlo de un modo creíble e interesante (apuntemos, de paso, que Roth ya había apelado a la figura bíblica en su temprana novela *La rebelión*). Así, en el capítulo XIII leemos un diálogo

que en este sentido resume la obra: “¿Y qué es lo que pretendes con el ejemplo de Job? ¿Habéis visto milagros de verdad con vuestros ojos?”, pregunta el ofuscado protagonista, y su amigo “más prudente” le responde: “A pesar de que Dios lo sabe todo, es de suponer que ya no realiza aquellos grandes milagros de otro tiempo, porque el mundo no los merece” (p. 168-169). El autor puede darle un renovado hálito vital a un Job redivivo gracias al hallazgo de un narrador que sabe condescender al humor sin recaer en el cinismo, y que es capaz de describir la paciencia y la terquedad de un anciano padre con ternura, sin incurrir en la caricatura. Dentro de la obra rothiana, el *pendant* imprescindible de esta novela lo constituye sin duda su estudio periodístico –¡qué poco dice aquí este concepto!– *Judíos errantes*, ensayo que poco y nada tiene que envidiarle a las elaboraciones teóricas contemporáneas de Buber o de Scholem sobre el judaísmo. Y es que bajo el mascarón civilizado y rimbombante del austro-húngaro, el ciudadano del mundo, el cosmopolita y políglota, en Roth se esconde siempre el intransigente *Ostjude* galiziano: un ideal, más que auténtico un recuerdo de infancia, pero igualmente activo y eficaz a la hora de alzar la pluma y confrontar las tendencias asimilacionistas (incluyendo el sionismo), que amenazaban con capitular ante el mundo moderno occidental y poner fin al mundo judaico. Así, muy a propósito de *Job* parece escrita aquella referencia a la “trágica ofuscación que a muchos –la mayoría– de los judíos occidentales parece hacerles sustituir la perdida o aguada fe de los padres, y que yo llamo superstición del progreso”, que leemos en *Judíos errantes*. Durante la entreguerra, la mayor parte de la intelectualidad judía –con Franz Rosenzweig a la cabeza, pero más famosamente con Walter Benjamin– comenzó a sospechar que en el conflicto entre cristianismo y judaísmo se jugaba algo más que una simple batalla de religiones monoteístas: toda una concepción del universo y de su factor regulador, el tiempo histórico, combatían también en ese duelo dispar, que pronto alcanzaría proporciones catastróficas. La recurrencia y la intensidad de estas preocupaciones ponen paños fríos a aquella sobrevalorada confesión que el autor le hiciera a su amigo Stefan Zweig en 1935: “Mi judaísmo nunca me pareció nada más que un atributo accidental, algo así como mi bigote rubio –que lo mismo podría haber sido negro–. Nunca sufrí por ello. Nunca me enorgullecí de ello.” En otros relatos magistrales y más breves, como *Leviatán*, *El triunfo de la belleza* y *La leyenda del santo bebedor*, Roth exploraría asimismo diversos aspectos de la problemática relación entre las propias convicciones y el tiempo como categoría existencial.

El doble asunto del judío angustiado y del narrador omnicomprendivo se retroalimentan, además, en lo tocante a la cuestión de la transmisión de saberes: de padres a hijos, de narradores a lectores. En su monumental *Lejos de dónde*, Magris señala con acierto que se trata de un tema fundamental en *Job*, relato que no por casualidad se desarrolla en los Estados Unidos, el país que ha abolido el peso de la tradición y que por ende ha despojado de autoridad al *pater familias*. La permanente tensión entre generaciones, incrementada por la modernidad y su fetiche, la técnica, hace del problema de la memoria y su transmisión y conservación un conflicto candente. En *Zipper y su padre* y *La marcha Radetzky*, entre otras obras, Roth enfoca el tema desde lo familiar o lo nacional; en *Job*, sin embargo, la magni-

tud es de otro calibre: ético, sin duda, pero ante todo metafísico. Los mecanismos narrativos anti-ilusionistas a los que aludiera Sebald en su ensayo dedicado al autor (“Un kaddisch para Austria”, incluido en la compilación *Pútrida patria*) son, en efecto, testimonio de la conciencia que Roth tenía del acuciante problema de la mediación cultural, escrita u oral, y no sólo guiños cómplices a sus eventuales lectores, y menos aún tics modernistas. Narrar, recordar y esperar son, en última instancia, formas de pelear contra el paso del tiempo; se trata de una pelea que requiere de gran valor, y contrariamente a lo que podría creerse, egoísmo nulo y abnegación resignada. Y Mendel Singer –cuya “simpleza” ya viene declarada en el subtítulo– es el nombre de quien triunfa silenciosamente en esa lucha desigual, “porque en América, donde todo el mundo corre, Mendel Singer había aprendido a caminar despacio” (p. 131).

Esta novela fue un clásico en la previa versión que B. Eder Ramos hiciera para Bruguera en 1981, y sin duda volverá a serlo en esta edición, de B. Vias Mahou, también autora de algunas escasas notas. La decisión de traducir “historia” en vez de “novela” el subtítulo *Roman eines einfachen Mannes* quizás es acertada, o en todo caso coadyuva a que el lector desplace su recepción literaria a la zona ambigua de la *non-fiction*, una clave de lectura que el relato, más allá de toda su intertextualidad bíblica y toda su ironía, parece pedir (como casi todo Joseph Roth, dicho sea de paso, aun cuando fuera justamente con esta novela que dejara de cultivar programáticamente la *Neue Sachlichkeit*, la “Nueva objetividad”, y se entregara a búsquedas expresivas más personales). Isaac Bashevis Singer, Saul Bellow y Philip Roth, entre otros, son los tributarios, expresos o no, de esta novela sencilla y grandiosa, indefinible como la mística, imperecedera como la fe.

Marcelo G. BURELLO

SCHNITZLER, Arthur: *Apuesta al amanecer*. Traducción de Miguel Sáenz. Acantilado: Barcelona 2007. 148 pp.

Alguna vez se definió a Arthur Schnitzler (1862-1931) como *ein weltweiter Heimatkünstler*, “un artista local de alcance mundial”, acaso recordando aquel célebre consejo de Tolstoi: “si quieres ser universal, pinta tu aldea”. Y es muy probable, por cierto, que ningún otro escritor haya sabido describir mejor ese verdadero microcosmos que conformó la Viena finisecular, con sus astros fijos y sus fugaces meteoritos, sus constelaciones y sus nebulosas, sus fenómenos ópticos y su polvo estelar... Aparecida entre diciembre de 1926 y enero de 1927 en la *Berliner Illustrierten Zeitung*, esta novela corta vuelve a poner en escena –porque en esencia, para un buen vienés de entonces la vida misma era en última instancia una representación teatral– los tipos sociales y literarios que consagraron la fama del artista y su ciudad: el militar algo pusilánime, la prostituta con ambiciones, el burgués rentista e hipócrita, el galancete actorzuelo, el diplomático *bon vivant*, el

médico que presencia todo el abanico de vicios humanos, y los criados y cocheros que en silencio actúan como confidentes y como intermediarios en ese inmenso mercado donde todo se intercambia y al final, todos parecen perder. Como en la *Señorita Else*, en *Apuesta al amanecer* el dinero, el erotismo y la muerte —¿es preciso recordar que el propio Freud reconoció sus afinidades con Schnitzler?— bailan la danza macabra en pleno cumplimiento del decoro que cuadra a ese mundo tan elegante y mal disimuladamente represivo. Y al igual que en aquel relato, éste acaba en un desenlace trágico, que el amargo humor del narrador permite anticipar. De aquí que esta historia de un pudoroso oficial con impagables deudas de juego guarde apenas un aire de semejanza —sobre todo inicial— con *El teniente Gustl*, acercándose más, sin embargo, a la faceta trágica y sombría del autor. Aquí, la conciencia personal es un tribunal rígido, no un mero subterfugio, y el *in crescendo* traza la parábola de una lenta agonía inexorable, no una promesa fallida. La escena final, con el pistoletazo en aras de salvar el honor tras una opípara y lujuriosa velada, tiene todo el sabor del suicidio de Heinrich von Kleist y por ende podría ser un acto cualquiera de *La ronda*, la escandalosa y magistral pieza schnitzleriana en la que *eros* y *thanatos* se encarnan en multitud de personajes que al fin y al cabo son siempre uno y el mismo.

Y es que en *Apuesta...*, el azar es sólo un mecanismo ilusorio, y un casual juego de naipes resulta ser una agencia fatídica; el protagonista Wilhelm Kasda, soldado aburrido y jugador compulsivo, busca “signos del Destino” y “buenos presagios” por doquier (“Once, doce...; once, doce. Doce, tal vez sonaba mejor que once, tal vez le trajera suerte..., tal vez ocurriera el milagro... precisamente si pedía doce”, leemos en p. 91), pero al final debe rendirse ante la evidencia de que no es la fortuna, sino el hado quien maneja los hilos de su existencia (“...comenzó a sentir una justicia oculta y sin embargo inexorable que, más allá de aquella oscura aventura en que se había visto mezclado, afectaba a su ser más profundo”, confiesa el narrador en p. 137). *Fatale Dinge*, nos dice Schnitzler en su perfecto vienés: entre barajas, coñac y prostitutas, hasta un militar irrisorio puede experimentar en carne propia toda la angustia de una clásica anagnórisis, a condición de que por irrisorio que sea en su oficio siga profesando un concepto demasiado rígido del honor marcial, que no se aviene a los tiempos modernos. Una oscura prospección del conflicto tenemos cuando, a poco de comenzar, el narrador cuenta que “El doctor Flegmann explicó cortésmente que se podía ser vicioso y, sin embargo, hombre de honor [...]. El cónsul opinó que el juego sólo era un vicio cuando no se podía pagar las deudas” (p. 42). Consumada la peripecia, asistimos a este diálogo: “— Ah, ¿su padre era también militar? [...] —Sí, señor cónsul, quién sabe si, en otras circunstancias, hubiera elegido yo la carrera militar. —Es curioso —asintió el cónsul—. Si se piensa que la existencia de muchas personas está, por decirlo así, predeterminada, mientras que la de otros varía de año en año, y a veces de un día a otro...” (p. 67). Y cuando más adelante a Kasda le dice su tío benefactor (un personaje inefable, escapado de una verdadera galería de tipos vieneses): “Y, en mi opinión, se puede seguir siendo un hombre totalmente honrado... o empezar a serlo, siendo civil. El *honor* se pierde de otra forma” (p. 100), presentimos que empiezan a dibujarse las únicas y violentas soluciones posibles para un orgullo apegado

monolíticamente a lo convencional: las soluciones del duelo –un tema tan clásico en la literatura de la época– o del suicidio. Que tal arrebató surja de un personaje bastante cínico y egoísta como Kasda, al que llegamos a conocer muy íntimamente gracias a la proverbial maestría del autor en las técnicas del monólogo interior y el discurso indirecto, no deja de resultar sin embargo un poco inconsecuente desde el punto de vista psicológico, y explica en todo caso por qué esta *Novelle* tardía no ha trascendido de entre la producción schnitzleriana a pesar de tener todos y cada uno de los más idiosincrásicos condimentos; el teniente Gustl no puede ser la señorita Else sin perder coherencia.

Desde hace ya unos años, aunque no exclusivamente, la editorial Acanalado viene confiando la narrativa de Schnitzler a Miguel Sáenz. Que el indefinido *Spiel im Morgengrauen* (literalmente, “Juego en el crepúsculo” o “Partida al alba”) pase a ser *Apuesta al amanecer* es un buen –e infiel– hallazgo, siquiera por la aliteración, y que la distinción entre *Leutnant* y *Oberleutnant* se resuelva con los grados españoles de “alférez” y “teniente” (más allá de la compatibilidad nunca exacta de jerarquías, “teniente” y “teniente primero” sonarían muy pesados), es una buena maña de traductor, por poner ejemplos ostensibles de su oficio. Quien supo salir más que airoso de desafíos como Thomas Bernhard no puede sino acertar con este Schnitzler, muy poco “modernista” y dialectal en esta ocasión (y por ende más “traducible”, si cabe decir tal cosa), y la versión castellana de este relato se deja leer con un ritmo impecable y una naturalidad que justifica la “universalidad” del gran “artista local”, siempre reconocible por sus obsesiones y sus recursos. Un Schnitzler menor, en todo caso, pero un Schnitzler puro y auténtico, lo cual ya es mucho decir.

Marcelo G. BURELLO

SCHOPENHAUER, Johanna: *La nieve*. Traducción, introducción y postfacio de Luis Fernando Moreno Claros. Cáceres: Periférica 2007. 204 pp.

La biografía de Johanna Schopenhauer (Dánzig, 1766-Jena, 1838) revela que, desde su juventud, la autora fue una gran aficionada a la pintura. Precisamente, uno de los pocos retratos de esta extraordinaria mujer que han llegado a nuestros días la muestra tras un lienzo, junto a su querida hija Adele. Indudablemente, para Schopenhauer el arte constituía una parte esencial de su persona y, no en vano, ha pasado a la historia por ser una de las pocas escritoras de su época que no acudía al uso de un pseudónimo para firmar sus obras. Un detalle que no sólo sugiere su estrecha vinculación a la obra creada, sino también que fue una de las pocas escritoras que en su tiempo contaron con el beneplácito de sus coetáneos. Es sabido que entre sus amistades se encontraba Johann Wolfgang Goethe, quien asiduamente asistía a las reuniones que la autora organizaba en su salón literario, el más popular y reputado aquellos días en la ciudad de Weimar. Pintora, madre de familia, solicitada *salonnière* y una destacada literata, Schopenhauer inició su andadura literaria

en 1810, con una biografía sobre Carl Ludwig Fernow, un erudito amigo suyo, cuya vida accedió a relatar, cuando, tras la muerte de su esposo y la desgraciada pérdida de su herencia, se vio acuciada por graves dificultades económicas. Este detalle la convierte, según las crónicas, en la primera mujer alemana que se dedicó profesionalmente a la literatura, actividad que además de proporcionarle un grato placer, constituía un medio con el que garantizar su subsistencia.

A su primera publicación de carácter biográfico siguieron breves relatos, crónicas de viaje y novelas, como *Gabriele* o *Sidonia*, con las que cosechó un éxito considerable para una mujer de su tiempo. Es sabido que Johanna Schopenhauer contrajo matrimonio obedeciendo a los deseos de su padre y, quizás, seducida por la vida de riquezas y viajes que el acaudalado comerciante Heinrich Floris Schopenhauer le ofrecía. Sin embargo, jamás amó a este hombre, que la aventajaba en edad de forma evidente y la torturó con sus celos. Por esta razón, no sorprende que en sus narraciones aparezca con frecuencia un personaje femenino que, inmerso en un discurso moral que convierte el cumplimiento del deber en el máximo ideal, renuncia a alcanzar la felicidad en el amor verdadero y se adapta a las directrices y a la posición que su comunidad le asigna. Así sucede también en *La nieve*.

Publicada por vez primera en 1825, *La nieve* ha visto por primera vez la luz en España gracias a la presente traducción, realizada por Luis Fernando Moreno Claros para la editorial Perspectiva. No es la primera vez que el autor se acerca a las vicisitudes de la familia Schopenhauer, puesto que es el biógrafo del filósofo Arthur Schopenhauer, hijo primogénito de la autora, y ha realizado asimismo la edición y traducción de un volumen de cartas entre Arthur y Johanna Schopenhauer y J. W. Goethe, titulado *Epistolario de Weimar* (Valdemar, 1999). En esta ocasión, Moreno Claros se ha encargado también de la introducción y el posfacio –ambos de extraordinario interés– que completan la edición y realzan este bellissimo relato, acercando al lector a la fascinante figura de Johanna Schopenhauer e iluminando la faceta autobiográfica del texto, evidente tanto en las temáticas desarrolladas –tras las que se adivina la actitud de la escritora ante la institución del matrimonio o la posición de la mujer en la sociedad–, como en los lugares en los que se localiza la narración: las cumbres nevadas de los Alpes, que la autora visitó con su hijo Arthur y cuya belleza la impresionó profundamente, o el salón literario de la elegante condesa Cölestine, probablemente muy semejante al que ella misma organizaba en Weimar.

Es precisamente en este salón donde se relaciona la historia que constituye el marco narrativo del relato: el anciano artista Hubert –figura que según Moreno Claros se inspira en el pintor suizo Johann Heinrich Meyer, de presencia habitual en el salón de Schopenhauer– de amor entre su querido amigo Viktor y la joven Marie. La exposición completa de los hechos de los que fue testigo el venerable hombre tiene lugar en dos veladas diferentes y resulta especialmente notable la forma en la que la autora, a través de pequeños detalles, consigue mantener el suspense del lector, ávido por conocer cómo se resolverá la situación a la que se han visto abocados los protagonistas. En la figura de Marie se materializa aquí la lucha entre el deber y el sentimiento en la más clara tradición de la novela de la

Empfindsamkeit, de la que *La nieve* es, sin duda, un claro exponente. Un enfrentamiento que, en este caso, se verá acentuado por la dicotomía existente entre los espacios donde se localiza la narración: el gélido paisaje alpino y la calidez sensual de las ciudades de Italia, país donde acontece parte de los hechos y cuyo espíritu planea por la novela encarnado en pasiones desmedidas y sentimientos difíciles de controlar. En este sentido, la autora parece querer introducir un conato de rebeldía ante las imposiciones sociales en la figura del pintor Hubert: a pesar de ser un personaje marginal en el desarrollo de la historia, un mero testigo, el anciano ocupa una posición central en la narración, convirtiéndose en depositario de una mentalidad que valora la pureza del sentimiento ante la farsa de las convenciones sociales. Asimismo, a través de este personaje se introducen en la historia elementos de carácter sobrenatural, premoniciones o intuiciones inexplicables, que confieren al relato de esa esencia romántica, casi siniestra, tan característica de la literatura alemana de esta época. Es a Hubert también a quien Schopenhauer revisita con los rasgos más positivos, transformándolo en una figura paterna para el resto de los protagonistas: Viktor y Marie, la dulce Cölestine, la apasionada Gaetana, la pequeña Lili o el mismo conde Strahlenfels. Resulta necesario añadir, sin embargo, que ninguno de los personajes posee un carácter esencialmente negativo: todos ellos son víctimas de un destino doloroso que, unido a unas circunstancias sociales determinadas, los obliga a actuar en una determinada dirección y a renunciar, en nombre del honor y del deber, a la felicidad que el destino parecía haberles prometido.

Sin duda, su mencionada afición a la pintura ayudó a Schopenhauer a desarrollar una sensibilidad ante el detalle, ante las formas, los colores y las texturas, que no pasa desapercibida en la lectura de *La nieve*, cuyas descripciones son tan precisas y sugestivas que no resulta en absoluto difícil imaginar los delicados y bellos rasgos de los personajes, la sobria elegancia de los salones o la blancura del paisaje alpino, que esconde bajo su manto níveo los misterios que este relato expone con extraordinaria soltura y una perfilada técnica narrativa.

Lorena SILOS

STAMM, Peter: *Tal día como hoy*. Trad. de José Anibal Campos. Barcelona: Acantilado 2007. 225 pp.

Tal día como hoy (*An einem Tag wie diesem*) es la tercera novela de Peter Stamm (1963), que debutó en 1998 en el panorama literario suizo-alemán con *Agnes*. Con esta primera novela Stamm se granjeó el reconocimiento de público y crítica. Posteriormente, este joven talento de la literatura suiza en lengua alemana, ha publicado otra interesante novela, *Ungefähre Landschaft* (*Paisaje aproximado*, 2001) y dos libros de narraciones: *Blitzeis* (*Tormenta de hielo*, 1999) e *In fremden Gärten* (*En jardines ajenos*, 2003). En estos dos libros Peter Stamm se muestra como un hábil narrador de prosa breve.

Andreas, el protagonista de la historia que se cuenta en *Tal día como hoy*, es un joven suizo que trabaja hace dieciocho años como profesor de lengua alemana en una escuela en los alrededores de París. Tal y como afirma Andreas, su vida es vacía, monótona y solitaria. Sin embargo, se ha adaptado de tal modo a esa forma de vivir que, en realidad, no desea ningún cambio. El ritmo monótono de su vida sólo se ve alterado por encuentros fugaces con sus amantes, Nadja y Sylvie. Tras uno de sus breves encuentros con Nadja el narrador personal define así la situación que vive Andreas: “El vacío eran esas noches con ella, las tardes con Sylvie o los fines de semana que pasaba solo en casa, en su piso cómodo y bien caldeado, esas noches dedicadas a ver la televisión, a jugar en el ordenador o a leer. El vacío era su vida, eran los dieciocho años que había pasado en esta ciudad sin que nada hubiese cambiado, sin que deseara ningún cambio.” (10)

Sin embargo, dos circunstancias inesperadas van a sacar a Andreas de su inercia y su pasividad. Un día, de forma casual, compra dos libros para utilizar en sus clases de lengua alemana. Uno de ellos, titulado *Amor sin fronteras*, cuenta la historia de amor entre una au-pair suiza y un profesor francés, que aviva en Andreas los recuerdos de un amor de verano. La sospecha, que Andreas no querrá confirmar, de padecer un cáncer de pulmón, es la otra circunstancia que le arroja de bruces a la realidad y le saca de su apatía. A partir de este momento, Andreas, al que asustan los grandes cambios, decide dar un nuevo rumbo a su vida: “Voy a empezar todo de nuevo, desde el principio” (85) dice a Delphine, con la cual mantiene una relación que, a diferencia de las que mantiene con sus otras amantes, tiene algo de autenticidad, de amistad y respeto y, quizá, de amor.

Deja su trabajo, vende su casa y vuelve a su ciudad de origen, en Suiza. Allí busca a Fabienne el amor platónico de su juventud. Un beso fugaz de verano fue el único hecho real a partir del cual Andreas fue tejiendo su historia de amor imaginada. Ahora, después de muchos veranos, tienen una breve e intensa relación. Un largo beso de despedida, después de varios encuentros en los mismos lugares de entonces, sitúa a Andrés en la realidad y le hace ver la irrealidad de la historia que imaginó haber tenido a partir de aquel primer beso robado; “Era como si se hubiera quitado un peso de encima, una carga que había llevado a cuestas durante dieciocho años.” (201). Andreas abandona Suiza con una clara imagen de Fabienne: “Había cobrado vida, por fin, con ese último beso, su primer beso. Sólo ese único beso contaba.” (201) En ese momento de la historia cobra sentido el título de la novela, que es parte de una cita de Georges Perec transcrita al comienzo el libro: “Tal día como hoy, aquí, un poco más tarde, un poco más temprano, un día en que todo comienza de nuevo, en que todo comienza, en que todo continúa”. (5)

En el mismo día que Andreas se libera de su historia con Fabienne alimentada, tan sólo, por su imaginación (a Andreas le gustaba imaginar historias sobre sí mismo y sobre los demás) abandona Suiza y, en su camino de vuelta a Francia, busca a Delphine en una playa cercana a Burdeos, e imagina iniciar una nueva vida con ella. Una vida que aún es futuro y, por ello, realizable, eso sí, una vida que está amenazada por la sombra de una enfermedad: “Se imaginaba mudándose con Delphine a París, a Versalles, a cualquier parte [...] Se preguntó que haría con su con su tiempo, cuanto tiempo les quedaría. Pero eso ya no tenía la menor

importancia. El futuro era sólo un día. Tenía que encontrar a Delphine y hablar con ella. Tenía que llamar al médico, pasar a recoger los resultados, aun cuando no importaran.” (224)

En realidad sí importan, porque tal y como se lee en la cita con la que se inicia la novela hay “un día en que todo comienza de nuevo, en que todo comienza”. Sin embargo, en ese mismo día “todo continúa”. Por una parte, la amenaza del cáncer de pulmón se cierne sobre los planes de Andreas y, por otra parte, el relevante papel que Andreas confiere al azar en el trazado de su vida cobra relieve al final de la novela: “Que casualidad que se encontrara con Fabienne, con Nadja, con Sylvie y con Delphine. Que sus pasos lo hubieran llevado a París y ahora lo hubiesen traído hasta aquí, hasta esta playa solitaria.” (223) Contra esa fuerza choca la tentativa de Andreas de ser el auténtico protagonista de su vida y, cuando quiere iniciar una nueva relación con Delphine, tiene la sensación de ser, simultáneamente, espectador de la misma. Esa idea se apunta en las frases con las que termina la novela: “El cuerpo de Delphine estaba frío. Sobre sus hombros vio, no muy lejos, a otra pareja que se abrazaba, y a Andreas le pareció que estaba viéndose a sí mismo con Delphine, como si se mantuviera distante de todo. Sólo el rumor de las olas estaba próximo, rodeándolo.” (225)

La historia de Andreas atrapa al lector. Este personaje acepta la fuerza del azar y el sin sentido de una vida que, en su opinión se limita a una sucesión de acontecimientos irrelevantes que no sabe poner en relación: “En algún momento había dejado de intentar darle forma a todo, de encontrar una forma en todo”(122). Probablemente, la aceptación de esa realidad le da la tranquilidad y la fuerza necesarias para afrontar el comienzo de una nueva vida en compañía de Delphine. Una vida sobre la que, sin embargo, se ciernen algunas sombras del pasado. Es decir, todo comienza y todo continúa, tal día como hoy.

Sin duda, la prosa de Peter Stamm forma parte del atractivo de sus novelas, también de la que comentamos: *Tal día como hoy*. La historia de Andreas es narrada por un narrador neutral, a veces, y personal, casi siempre. En ambas funciones informa sobre algunas circunstancias de la vida del protagonista y transmite sus reflexiones y consideraciones con una actitud distante y fría. Esta actitud disuelve cualquier atisbo de emotividad o sentimentalismo en la recepción del lector pero intensifica la vivencia de soledad y el desamparo que transmite la figura de Andreas. Por otra parte, la concisión de las frases, el estilo predominantemente paratáctico, la reducción a la que Stamm somete la lengua, confieren a su prosa un ritmo muy marcado que atrapa al lector. El léxico es de una gran sencillez y la formulación está exenta de toda solemnidad. Al comienzo de la novela Andreas afirma que le gustan las historias con un vocabulario sencillo, unos pocos miles de palabras, con las cuales, no obstante, puede describirse todo un universo (21). El autor de la novela, Peter Stamm, parece compartir esa opinión.

Todos los recursos de los que Peter Stamm se sirve para narrar y construir esta novela atrapan al lector entre sus páginas, convierten la historia de Andreas en una historia especial, y la obra *Tal día como hoy* en una atractiva novela.

La traducción al español permite al lector hispanohablante disfrutar de esta novela de Peter Stamm y le abre nuevas perspectivas que podrán acercarle al universo literario de este joven autor, imprescindible en el actual panorama literario suizo en lengua alemana.

Ofelia MARTÍ PEÑA

STORM, Theodor: *Un doble y otras novelas cortas*. Introducción, traducción y notas de Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla 2007. 263 pp.

Con la publicación de *Un doble y otras novelas cortas*, el lector de habla hispana accede a tres narraciones (*El señor consejero público*, *Hans y Heinz Kirch*, y *Un doble*), hasta aquí inéditas en español, que corresponden a la producción tardía de Theodor Storm. Al margen del indudable valor intrínseco de las narraciones, el volumen, a través del detallado estudio introductorio y de un adecuado cuerpo de notas que apoya la lectura, ofrece la oportunidad de ampliar la recepción de la obra de uno de los autores más importantes e influyentes del siglo XIX alemán. Cabe tener en cuenta, sobre todo, el carácter transicional del periodo histórico que enmarca la última etapa de Storm, y la relación existente entre la segunda mitad del siglo XIX y la narrativa elaborada por un autor “marginal”, en vista del apego que experimentó por la periférica localidad de Husum. Esa relación debe especificarse, pues a menudo se ha puesto el énfasis sobre aspectos sociales que limitan la producción narrativa al papel de mero reflejo de lo existente (en este caso, una sociedad preindustrial que se encontraría alejada de todo contacto con los centros urbanos europeos); o sobre factores que intentan resguardar la especificidad del arte frente al proceso social, por lo cual la praxis artística deviene una reacción fundada de manera exclusiva en la capacidad subjetiva, o una variable resultante de la evolución autónoma de la esfera literaria. En la obra de Storm (particularmente en el periodo al que corresponden las obras aquí presentadas), ninguno de los parámetros expuestos puede presentarse como determinante interpretativo unívoco, pues la producción poética, además de ser reflejo del proceso histórico, también representa un factor de dicho proceso, y un factor constitutivo. El estudio introductorio, que enriquece la edición a través de un planteo teórico (que también viene a subsanar el olvido en el que la obra de Storm parece haberse instalado, habida cuenta de la bibliografía en español existente acerca de su obra), ofrece, en este sentido, una aguda mirada sobre el peculiar desarrollo de su praxis narrativa y del peculiar estatuto que alcanza su práctica artística. Nos referimos al paulatino proceso por medio del cual la práctica narrativa toma conciencia de la posición que ocupa en el desarrollo histórico. El paso, detallado en el estudio realizado por Vedda, de la “novela corta de situaciones”, en la que predomina un marcado tono elegíaco-sentimental, a la “novela corta de acción”, en la que la colisión dramática es configurada de acuerdo con una concepción más dinámica de las relaciones humanas y de su destino, expresa el grado de autoconciencia alcanzado por el

autor en el tratamiento de los materiales históricos de los que disponía, y de la autoconciencia que nutre a la propia obra.

La obra tardía de Storm se encuentra signada, por un lado, por el derrotero político que llevaría a Alemania a un vertiginoso proceso de industrialización y a una unificación realizada “desde arriba”, es decir, a través de la demarcación precisa de un Estado como centro de poder a partir del cual regular la articulación de la sociedad civil. Pero, al mismo tiempo, la capacidad artística del representante más eminente del realismo poético (junto a Gottfried Keller) logra percibir los movimientos esenciales de un campo de acción restringido que determinan los cambios fundamentales de la sociedad moderna. Esta capacidad ya se atisba en declaraciones pertenecientes a su periodo inicial, en el que Storm se encontraba convencido de la cualidad inherente a la forma novela corta, capaz de hallar “un aspecto poético [...] aun en la vida cotidiana más mezquina” (13).

Ninguno de los elementos constitutivos de las narraciones (puede arrogarse la primacía del eje temático que se reconoce en las tres novelas cortas, la relación filial) ofrece la posibilidad de reconocer, a partir de la configuración de colisiones restringidas al ámbito familiar, las tendencias capilares de un proceso social de más vasto alcance. La disputa generacional que ocupa el centro de interés de las tres novelas cortas desarrolla, de un modo simbólico, el modo en que la primacía de la regulación de la sucesión generacional, de la preservación de una jerarquía estática a partir de una relación hereditaria, propicia la aparición de una generación de desheredados que, lejos de encontrar en la figura paterna o en la *Heimat* un ámbito óptimo para el despliegue de sus capacidades esenciales, se observan a sí mismos como apátridas. Este carácter apátrida, característico del hombre moderno, domina de tal modo las novelas cortas de Storm que, lejos de limitarse a representarlo en el núcleo narrativo, se extiende a la misma figura del narrador, acentuando la peculiar función que la narración cobra en un contexto de desarraigo general. Sin embargo, la objetividad que define a la obra tardía de Storm no solo expone la caducidad de las jerarquías morales y económicas y la destrucción de un sentido comunitario vacío de contenido; la problematización del sentido de pertenencia, que hecha raíces aun en la figura del narrador, expone la búsqueda de la utopía, por débilmente que se muestre. Los motivos sociales, de este modo, no pierden su carácter concreto en la representación.

Martín SALINAS

ZWEIG, Stefan: *El candelabro enterrado. Una leyenda*. Traducción de Joan Fontcuberta. Acantilado: Barcelona 2007. 139 pp.

La enorme producción del enorme Stefan Zweig (1881-1942), ensayista, narrador, biógrafo, conferencista, dramaturgo y libretista de ópera, cubre un abanico tan amplio, que una caracterización precisa de su estilo y sus temas requeriría un tratado, o al menos de una generosa monografía. “Neo-romanticismo”, “sentimen-

talismo tardío”, “impresionismo”, “neo-humanismo”, “modernismo”, y tantas otras definiciones se acumulan –a veces suprimiéndose entre sí– en cualquier intento de trazar un perfil de este polifacético y cosmopolita vienés, un autor que mientras que estaba prohibido en su país por los nazis, no dejaba de adquirir renombre en el resto del planeta. Entre tanta cantidad de escritos, la repetición de recursos y la irregularidad de logros es predeciblemente una ecuación dominante, pero en honor de S. Zweig hay que decir que las pequeñas obras maestras –como la tardía *Novela de ajedrez*, también publicada en esta serie– no son infrecuentes.

Una “leyenda”, como bien lo explicara el pionero *Formas simples* de André Jolles, narra otrora una historia ejemplar para la cristiandad y aspiraba por su llaneza y efectividad a ser leída en voz alta, ante un público real o imaginario; con el tiempo, y no sin ironía, una triste resemantización quiso que la palabra y su respectivo atributo (“legendario”) fueran quedando relegados a lo esencialmente inverosímil y fantástico. S. Zweig, que ensayó el subgénero en varias obras (la más conocida es sin dudas *Los ojos del hermano eterno*), aquí parece querer devolverlo plenamente a sus fuentes, pero con una sutil modificación: ya no como un ejemplo cristiano, sino como uno judío. La intención está tematizada explícitamente en este relato, en tanto la comunidad judía elige jóvenes que acompañen a los viejos en las “expediciones” y puedan ser testigos, así, para las generaciones venideras (la larga marcha nocturna entre el rabino Eleazar y el todavía niño Benjamín, que se extiende por más de 15 páginas, es una situación arquetípica de esta tradición). Promediando la historia, el narrador nos dice sobre el tenaz protagonista, todo un arquetipo del patriarca hebreo: “Su hazaña se había convertido hacia tiempo en piadosa leyenda, como las de las Escrituras, que eran leídas y aprendidas” (p. 80).

De modo que la *Legende* pauta desde lo formal una serie de rasgos literarios más o menos característicos, como los epítetos, las simetrías, o las repeticiones. La técnica de la ficción histórica, además, el arte de intercalar elementos posibles en medio de sucesos históricos reales, está aplicada con rigor, sin requiebres, pero sin grandes sorpresas que escapen a las convenciones del género; el lector, en todo caso, disfruta la minuciosidad de los caracteres y la inventiva de la trama, pero algo hay en este relato del orden de lo “épico retardatario” que conspira contra una lectura desinteresadamente placentera. Y es que a esta novela corta claramente le falta la profundidad psicológica que S. Zweig sabía encontrar en esta forma (piénsese en su *Amok*, sin ir más lejos), y que básicamente lograba analizando los sentimientos confusos de una personalidad en crisis. *El candelabro enterrado* (1937), en efecto, renuncia de entrada a los recursos “modernos” porque –y el narrador no se esfuerza por disimularlo– se trata de un relato con programa, por así decirlo, a saber: una reivindicación del pueblo judío en calidad de minoría proscripta. La apremiante cuestión del lugar en la Tierra para los judíos, por aquellos años una cuestión candente para casi cualquiera, pero sobre todo para un judío austriaco, encontró aquí una expresión literaria en manos de Stefan Zweig, a quien sin embargo le complacía llamarse –como correspondía a todo buen viejo austro-húngaro– “un europeo”. Más allá del exagerado heroísmo de algunos personajes y del obvio valor simbólico del final (“...el eterno candelabro sigue esperando [...] en su

tumba patria”, p. 139), que sin duda obedecen a ese programa de escritura (consciente o no), la ficción tiende a malograrse un poco –cuando no a desvanecerse– a fuerza de consignas machacosas, pedagogía hebrea y propaganda pacifista. Así, a los judíos (“siempre pocos, siempre débiles”, p. 16; “que sólo reviven en el dolor”, p. 59; “expulsados, oprimidos por una eterna persecución”, p. 90: el catálogo es largo) se opone maniqueamente el resto del mundo, compuesto de romanos, extranjeros, piratas y bárbaros, que a su vez permiten que el narrador (¿no deberíamos decir el autor, directamente, sin temor de incurrir en una “falacia intencional”?) manifieste su concepción pesimista de las multitudes (“el exaltado populacho”, p. 9; “para la masa, olvidadiza por naturaleza, la victoria borra siempre la culpa”, p. 74). Ya que es difícil leer esta obra prescindiendo de estas tintas cargadas, a las que resulta imposible no contextualizar en su momento, durante el apogeo de los totalitarismos europeos (en una carta de ese mismo año de 1937 advierte el autor a su amigo Joseph Roth que abandone por un tiempo “el olor a putrefacción de Europa”), habrá que asumirla como lo que es: como un documento de época y un testimonio con un mero pretexto narrativo, de tono transido y a la vez esperanzado, escrito en el exilio por un humanista judío y en plena década de 1930. Así podrá el lector asimilar sin decepciones los ribetes más panfletarios y caricaturescos de este relato *sui generis*. El consabido dato de que algunos años después, con la “Solución Final” ya puesta en marcha, Zweig y su mujer pondrían fin a sus vidas en Brasil, no es menor en este contexto, y avala en todo caso una resignificación cabal de esta “leyenda” en tanto un capítulo más en la incesante saga del antisemitismo militante y la persecución de pueblos en general.

El traductor, J. Fontcuberta, ya ha vertido al autor en otras ocasiones, y más allá del hebraísmo de “Yerushalayim”, su prosa se lee sin ripios ni fealdades, como por lo demás siempre sucede con la prosa alemana, elocuente y elegante, de Stefan Zweig, que tras un largo paréntesis está regresando –¡y enhorabuena!– al mercado hispánico por obra de esta casa editorial.

Marcelo G. BURELLO