

El amuleto y el halcón. Reconstrucción del proceso narrativo en Das Amulett de Conrad Ferdinand Meyer

ISABEL HERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

Así como la práctica totalidad de la obra narrativa de Conrad Ferdinand Meyer gozó desde el momento de su publicación de una buena acogida por parte tanto de editores como de críticos y público en general, no ocurrió lo mismo con la primera de sus novelas, a la que su autor tituló, resaltando con ello el elemento simbólico propio del género literario de la *Novelle*, que posteriormente se convertiría en denominador común de toda su producción narrativa, *Das Amulett*.

A pesar de algunas breves reseñas aparecidas poco después de la publicación de la obra, en las cuales se pone de relieve la maestría de Meyer tanto en la concepción como en la reelaboración de un tema histórico tan complejo como el que aquí se trata,¹ la novela ha sido juzgada la mayoría de las veces con un tono ciertamente despectivo, a todas luces inmerecido, basándose para ello en la afirmación difundida por Adolf Frey en la segunda edición de su biografía de Meyer, y aceptada sin más por la crítica, según la cual para la composición de *Das Amulett* Meyer habría seguido con excesiva fidelidad la obra del francés Prosper Mérimée *Chronique du règne de Charles IX*.² Se le reprochaba así a

¹ Cfr. entre otras las reseñas de Paul Wislicenus en *Die Litteratur. Wochenblatt für das nationale Geistesleben der Gegenwart* (14.11.1873) y en *Neue Freie Presse* (13.03.1874), así como la de Betty Paoli en el *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* (31.03.1874).

² Cfr. Fey, Adolf, *Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke*. Cotta (Stuttgart / Berlin) ¹1900; ²1909; ³1918; ⁴1925), 253-257. En la primera edición Frey se refiere a *Das Amulett* como una obra nacida de los recuerdos y de las lecturas del autor (*vid.* nota 5). Debió ser tras la lectura del trabajo de Anna Lüderitz, al que se hace referencia más adelante, cuando Frey cambió de opinión y varió el texto en las ediciones posteriores, a través de las cuales se difundiría la teoría del calco de la obra de Mérimée.

Meyer el hecho de haber querido entrar en el mundo de la prosa con una novela poco original y mal estructurada, con poco o nulo equilibrio entre los dos primeros capítulos, demasiado amplios en la exposición, y el resto, excesivamente breves en proporción a los dos iniciales.

Por otro lado, los estudios en torno al tan discutido género de la *Novelle* no han sido retomados con intensidad en los últimos años, desde que allá por la década de los 60 llegaran a una especie de «callejón sin salida» al no conseguir, tras muchos y muy variados intentos, una definición del género válida para la totalidad de las obras que bajo este nombre se engloban.³ Esta situación, unida al hecho de que la obra de Meyer no haya sido objeto de una nueva revisión desde que Hans Zeller y Alfred Zäch concluyeran a comienzos de la década de los 80 la edición crítica de la obra completa comenzada en 1958,⁴ hace necesario un estudio de la obra más desconocida de este autor desde una perspectiva actual.

Meyer comenzó a escribir *Das Amulett* muchos años antes de su publicación. Su intención no era otra que reflejar las experiencias de un joven suizo de habla alemana en la Suiza románica. La acción se desarrollaría durante el siglo XVI en los alrededores del lago de Neuchâtel, un tiempo y un lugar bien conocidos para el autor, el primero de los libros que había leído en la biblioteca paterna, el segundo de sus numerosos viajes. Sin embargo, Meyer no fue capaz de dar a la historia la forma deseada y la idea siguió dando vueltas en su cabeza aún muchos años, sin que el autor consiguiera ponerla por escrito.⁵

En la primavera de 1857, Meyer realizó su primer viaje a París. La impresión que la ciudad, su historia, sus construcciones y sus gentes causaron en él, avivó

³ Entre las aportaciones más significativas en este sentido cabe destacar las siguientes: Waidson, Herbert M., «The German Short Story as a Literary Form», *Modern Languages* 40 (1959), 121-127; Schunicht, Manfred, «Der Falke am Wendepunkt», *GRM* 41 (1960), 44-65; Pohlheim, Karl Konrad, «Novellentheorie und Novellenforschung (1945 bis 1963)», *DVjs* 38 (1964), Sonderheft, 208-316; Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8 (1966), 1-27; Genette, Gérard, «Frontières du récit», *Communications* 8 (1966), 152-163; Gillespie, Gerald Ernest Paul, «Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms», *Neophilologus* 51 (1967), 117-127, 225-230; Todorov, Christo, «La hiérarchie des lieux dans le récit», *Semiotica* 3 (1971), 121-139; Clements, Robert J., «Anatomy of the Novella», *Comparative Literature Studies* 9 (1972), 3-16; Kunz, Josef (Hrsg.), *Novelle*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Darmstadt 1973).

⁴ Meyer, Conrad Ferdinand, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Hans Zeller, Alfred Zäch und Rätus Luck. 15 Bde. Benteli (Bern 1958 ss.). El tomo XI, en el que se encuentra *Das Amulett*, se concluyó en 1959.

⁵ Al respecto comenta Adolf Frey: «Im Winter 1872 auf 1873 diktierte er der Schwester das *Amulet*. Seine Anfänge reichen in die erste Hälfte der sechziger Jahre zurück, aufgebaut auf persönlichen Stimmungen und Erinnerungen. Er beabsichtigte damals, die Erlebnisse eines jungen Deutschschweizers darzustellen, der, etwas weltfremd und verträumt, in die schärfere Luft des welschen Wesens, in ein festeres, anfangs gefürchtetes, dann wohlthätig empfundenenes nationales Element hinein gelangt. [...] Aber er rückte nicht über die wenigen Anfangsblätter hinaus und wollte lange nicht mehr daran, indem er äußerte, das Ganze sei nicht genügend motiviert und durchdacht, so daß er ins Gestrüpp gerate.» Frey, *op.cit.*, 253 ss.

sobremano el deseo de retomar la historia de aquel valiente suizo, sobre todo tras visitar el Louvre y los edificios colindantes en cuyas cercanías habían caído tantos hugonotes. Sin embargo, no se decidió de inmediato a redactar la novela, sino que esperó hasta 1869, año en que concibió el plan definitivo de la obra que vería la luz en 1873.

Excepción hecha de las breves reseñas mencionadas, las reacciones tardaron en llegar, pero aún en vida del autor, en 1885, Carl Spitteler publicó un breve ensayo en el que al referirse a la peculiar forma narrativa de Meyer, hacía referencia a la gran similitud existente entre *Das Amulett* y algunos modelos narrativos franceses.⁶

Los primeros estudios de la novela se llevaron a cabo muy poco después de la muerte del escritor. Uno de los primeros y más interesantes por su carácter comparativo, novedoso en aquellos años, fue el de Anna Lüderitz, que analizó las fuentes utilizadas por Meyer para la composición de la novela.⁷ La autora analiza la mencionada obra de Merimée como fuente principal, dejando en un segundo plano el marcado elemento autobiográfico que se esconde tras la mayoría de los personajes de *Das Amulett*. En relación con la crónica de Merimée estudió también la obra Hans Kaeslin,⁸ quien contradiciendo a Lüderitz, opina que Meyer no tomó como fuente directa la obra de Merimée, sino otras muchas obras de carácter histórico que Merimée seguramente también habría leído. De esta forma, Meyer habría compuesto la obra sirviéndose del recuerdo de sus múltiples lecturas, tal y como Adolf Frey había apuntado en la primera edición de su obra, seguramente más fiel a Meyer que las posteriores, hasta tal punto que Kaeslin ve en esta novela un grado de subjetividad mucho mayor que en el resto de su producción en prosa.⁹

Betsy Meyer refiere también algunas circunstancias relativas al proceso de composición de la obra en una carta a su amiga Dora de Roche-Eidenbenz, fechada el 2 de febrero de 1909: «Auch mein Bruder [...] war einst gewaltig und tief erfaßt von >der sittlichen Macht des Hugenottentums<, und vertiefte sich mit Feuer in die Geschichte des Admirals Coligny u. in dessen große Pläne und Kämpfe für ein mächtiges u. gerechtes Frankreich. [...] Aber gerade bei diesem Lieblingsstoffe gelang es ihm am wenigsten sich kräftig zu konzentrieren und die Fülle des Details streng zu ordnen u. zu beschränken, – so entstand aus vielen Studien und langer Liebesmühe zuletzt das kleine *Amulet*. Viele einzelne Splitter aber verarbeitete er zu Gedichten.» Meyer, Conrad Ferdinand, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bd. 11. Benteli (Bern 1959), 222.

⁶ Vid. Spitteler, Carl, *Die Eigenart Conrad Ferdinand Meyers*. Spitteler, Carl, *Gesammelte Werke*, Bd. 7. Artemis (Zürich 1947), 483.

⁷ Lüderitz, Anna, «Conrad Ferdinand Meyers *Amulett* und seine Quelle», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (Braunschweig 1903), 110-121.

⁸ Kaeslin, Hans, «Conrad Ferdinand Meyers *Amulett* und die *Chronique du règne de Charles IX* von Prosper Merimée», *Wissen und Leben*, Jg. 2, Heft 4 (Zürich 1908), 133-143.

⁹ Entre las obras de carácter histórico que ambos autores podrían haber leído se encuentran seguramente las que hacen referencia a la vida del almirante Coligny, así como alguna que otra historia de Francia. Se sabe que, entre otras, Meyer manejó las siguientes: Sin autor, *La vie de Gaspard de Coligni, ... à laquelle sont ajoutés ses Memoires sur ce qui se passa au Siège de S.*

Pocos años después, el estudio de Robert d'Harcourt sobre la vida y la obra del escritor suizo colocó a *Das Amulett* en un lugar muy secundario en el conjunto de la producción de Meyer.¹⁰ D'Harcourt calificó a la novela no sólo como una obra «seca, gris y sin brillo»,¹¹ propia de un principiante y, como tal, llena de errores y equivocaciones, sino también como un plagio de la crónica de Merimée.¹² Tal acusación, desde mi punto de vista poco veraz, ha sido la causa de que críticos y estudiosos de la obra de Meyer hayan pasado por alto esta novela y fijado su atención tan sólo en obras posteriores, sin detenerse a analizar pormenorizadamente la importancia y el significado de esta primera obra para el conjunto de la producción en prosa de este escritor.

Cierto que la novela presenta algunas características tanto formales como de contenido que chocan al estudioso de la obra de Meyer: una excesiva carga temática para una extensión relativamente breve, un léxico reducido para una acción arrolladora, unas escenas muy breves para unos acontecimientos muy amplios, así como una proporción desigual entre la extensión del primer capítulo y el resto, o lo que es lo mismo, un planteamiento muy amplio y un desarrollo y desenlace muy breves, críticas éstas recogidas también por John C. Blankenagel en un artículo del año 1934.¹³ Sin embargo, y a pesar de poner de manifiesto estos factores, este crítico americano fue el primero que le dedicó a *Das Amulett* algunas

Quentin. Ch. G. Dassdorf (Dresden 1783); Heeren, A.H.L., *Handbuch der Geschichte des Europäischen Staatensystems*. 1. Teil. (Göttingen 1830); Vulliemin, Louis, *Geschichte der Eidgenossen während des 16. und 17. Jahrhundert*. 2 Bde. (Stuttgart / Tübingen 1852-1854); Michelet, J., *Histoire de France au seizième siècle*. Vol. 9. *Guerres de religion*. (Paris 1856). Además, el interés del autor por la lectura de obras relacionadas con los acontecimientos acaecidos en la noche de San Bartolomé se pone de manifiesto también a través de algunas de sus cartas: «Über die S. Barthélemy ist, neben Tavannes und Marguérite de Valois, besonders eine gewisse relation oder récit wichtig, die dem duc d'Anjou (später Heinrich III.) zugeschrieben wird, ein Ursprung, den Michelet behauptet, Ranke bestreitet. Dieses bedeutende Stück befindet sich gewiß auf der Stadtbibliothek, aber wo? [...] Es ist eine Monographie über die S. Barthélemy vorhanden, deutsch, von einem gewissen Soldan, von Schmidt in Straßburg ins Französische übersetzt, wo die verschiedenen Berichte verglichen und discutirt sind. Ist das Buch wohl in Zürich zu haben?» Carta a Georg von Wyß fechada el 4 de mayo de 1868 y citada según Frey, Adolf (Hrsg.), *Briefe Conrad Ferdinand Meyers. Nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen*. Bd. 1. Haessel (Leipzig 1908), 32 ss.

¹⁰ Harcourt, Robert d', *Conrad Ferdinand Meyer. La Crise de 1856-1856. Lettres de Conrad Ferdinand Meyer et son entourage*, (Paris 1913). También en 1913 d'Harcourt publicó un estudio sobre la obra completa de Meyer titulado *Conrad Ferdinand Meyer. Sa vie, son oeuvre (1825-1898)*.

¹¹ «Très sèche, très grise, très terne». Harcourt, Robert d', *op.cit.*, 242.

¹² Aunque d'Harcourt intenta suavizar su acusación («une vague physionomie de plagiat», *op. cit.*, 241), añade al final de su estudio un anexo en el que señala pasajes comunes a ambas obras, apoyando así su afirmación de que Meyer había seguido con mayor fidelidad de la deseable el texto de Merimée.

¹³ Blankenagel, John C., «Conrad Ferdinand Meyer: *Amulett*», *The Journal of English and Germanic Philology* 33 (1934), 270-279.

páginas elogiosas en las que defendía la novela de las críticas tan negativas a las que había sido sometida. Para Blankenagel, la obra presenta una acción que se desarrolla de acuerdo con un plan establecido de antemano por el escritor, según el cual los acontecimientos van ganando en tensión y en puntos álgidos, tal y como corresponde al más puro estilo de la *Novelle*. La descripción de los personajes y de los espacios encuentra en él también una valoración positiva, así como el hecho de que el autor hubiera sido capaz de mantenerse neutral ante un tema tan propenso a tomar partido como el de las distintas confesiones religiosas.

Más de treinta años habrían de pasar para que la obra fuera de nuevo sometida a análisis. En esta ocasión fue también un francés, Georges Brunet, quien revisó las fuentes que Meyer había tomado como base para la composición de la obra.¹⁴ Brunet, defiende la teoría de que *Das Amulett* no debe ser estudiada como una novela independiente cargada de elementos negativos que no aparecen en el resto de las obras de Meyer, sino que ha de ser considerada como un boceto, como un ensayo para la que años más tarde se convertiría en una de sus obras más importantes, *Jürg Jenatsch*.¹⁵ Alfred Zäch, sin embargo, considera que en ningún caso debe hacerse un análisis de la novela en relación con *Jürg Jenatsch*, pues temáticamente es del todo independiente, y alude para ello a un comentario del propio autor, según el cual el argumento que había desarrollado en *Das Amulett* era completamente objetivo, carente de principio a fin de cualquier tipo de interferencias personales o de cualquier otro autor.¹⁶

Dejando a un lado algún que otro estudio de carácter un tanto reiterativo, no dejan de ser muy pocos los críticos que se han ocupado con detenimiento de esta obra, a primera vista insignificante, y resulta curioso que a lo largo de todo un siglo se hayan mantenido entre ellos posturas radicalmente enfrentadas respecto de la concepción y las fuentes de la misma, posturas por otro lado, que tras largos años de valoración negativa han abierto una pequeña puerta a la rehabilitación de la obra y a su revalorización. Sin embargo, ésta aún no se ha llevado a cabo decididamente, y *Das Amulett* sigue considerándose hoy en día como un mero ejercicio de estilo del autor y no como la llave que abre el estudio del resto de su producción en prosa.

¹⁴ Brunet, Georges, *Conrad Ferdinand Meyer et la nouvelle*. Didier (París 1967).

¹⁵ En este mismo sentido se expresó también años más tarde Karl Fehr, biógrafo y estudioso de la obra de Meyer, en una de las más completas monografías que se han escrito sobre el autor: *Conrad Ferdinand Meyer*. Metzler (Stuttgart 1971; 21980). Un amplio estudio de ambas obras llevado a cabo por Walter Huber confirma esta tesis que no carece de sentido si se tiene en cuenta que mientras Meyer llevaba a cabo la redacción de *Das Amulett* fue cuando concibió el plan para escribir *Jürg Jenatsch*. Cfr. Huber, Walter, *Stufen dichterischer Selbstdarstellung in Conrad Ferdinand Meyers «Amulett» und «Jürg Jenatsch»*. Peter Lang (Bern 1979).

¹⁶ «Das Amulett ist eine rein objektiv gehaltene, nach dem Vorgang der altitalienischen Meister knapp erzählte Novelle». Carta de Meyer a Franz Brümmer fechada el 11 de marzo de 1874 y citada según Zäch, Alfred, *Conrad Ferdinand Meyer. Dichtkunst als Befreiung aus Lebenshemnissen*. Hueber (Frauenfeld / Stuttgart 1973), 115.

Si el propio Meyer consideró la historia de Schadau como una *Novelle* «rein objektiv gehalten, nach dem Vorgang der altitalienischen Meister», resulta evidente que no sólo había concebido un plan respecto al argumento que pretendía desarrollar, sino también respecto a la forma que precisaba darle, una forma, la de la *Novelle*, por otro lado sujeta a un mayor número de normas que cualquier otra forma en prosa. Consciente era también el autor de que la novela había de seguir con fidelidad la estructuración formal de los que fueran iniciadores y maestros en el género, esto es, los escritores toscanos. La elección de este género no es, por tanto, en modo alguno casual, si tenemos en cuenta la intención literaria y el gusto del autor:

«On ne saurait s'exprimer avec moins de vérité, car je n'écris absolument que pour réaliser quelque idée, sans avoir aucun souci du public et je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au Zeïtroman, parce qu'elle me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur.

Ainsi, sous une forme très objective et éminemment artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif.»¹⁷

Ninguna otra forma en prosa se adaptaría mejor a tales intenciones: en la *Novelle* el autor se distancia del lector a través de la figura de un narrador que relata los acontecimientos manteniendo en todo momento la tensión propia del drama y ocultando así cualquier interferencia de carácter autobiográfico. Además, la estructura triangular propia de este género se adapta mucho mejor que cualquier otra a la exposición de un tema de carácter histórico, dominante siempre en la obra de Meyer, así como al desarrollo de la trayectoria individual de un protagonista. Es, en definitiva, un todo orgánico concentrado en torno a un punto central, el clímax, el punto álgido, el *Mittelpunkts-Ereignis*, como lo denominara Goethe.

Pues bien, también el conjunto de la producción de Meyer fue definido en un principio como un todo sin forma: «Meyers Novellen haben keine organische Gestalt, nur eine dekorative Form. Das Stilmerkmal seiner Novellen ist bei einer großen Plastik der Teile Fehlen der inneren Einheit ... Seiner Erzählung fehlt die Geschlossenheit: sie ist gestaltlos.»¹⁸ La afirmación, tal como aquí se pretende demostrar es, al igual que otras muchas, del todo injustificada, pues las novelas de Meyer responden, aisladamente y en su conjunto, a una estructuración bien definida, en la que forma y contenido se funden entre sí a la perfección, y contrasta con la concepción del propio escritor respecto del modo escogido por él

¹⁷ Carta a Felix Bovet fechada el 14 de enero de 1888. Frey, Adolf (Hrsg.), *Briefe Conrad Ferdinand Meyers*. Bd. I. Haessel (Leipzig 1908). 138. Curiosamente en esta afirmación, que responde por completo a la intencionalidad de su producción literaria, el autor contradice las afirmaciones que, en muy diversas ocasiones, había hecho al respecto de *Das Amulett*.

¹⁸ Baumgarten, Franz Ferdinand, *Das Werk C.F. Meyers*. (München 1917). 145 ss.

para construir sus novelas: «Bei der Ausarbeitung suche ich alles so einzurichten, daß die einzelnen Teile auf einen und denselben Mittelpunkt hinschauen.»¹⁹ La valoración que se haga de la obra de Meyer dependerá por tanto de dónde se busque en ella este «Mittelpunkt», decisivo para el desarrollo de la acción y la construcción formal del texto, porque en la *Novelle* cualquier elemento aislado, ya sea formal, de estilo o de contenido, debe estar necesariamente en relación con este punto central, contribuyendo así a conformarlo tal y como el género requiere.

Si esto es así, cabe, pues, plantear una serie de cuestiones al respecto: ¿existe este punto central en *Das Amulett*? ¿Es *Das Amulett* una *Novelle* en el sentido más estricto del término? ¿Se ajusta en forma y contenido a las normas rigurosamente estrictas que el género impone? La respuesta a tales preguntas pasa necesariamente por el análisis del contenido de la obra en primer lugar, y de la construcción formal en segundo, para demostrar a posteriori cómo ambos han sido contruidos uno en función de otro y nunca separadamente.

A pesar de la afirmación de Meyer mencionada un poco más arriba, en la que defiende a la obra de cualquier posible interacción de elementos autobiográficos o literarios en ella, y que chocará de plano con la intencionalidad de sus obras literarias puesta de manifiesto algunos años después en la citada carta a Felix Bovet, no deja de ser propio del género de la *Novelle* la descripción velada de contenidos de carácter subjetivo, que se enmascaran tras imágenes aparentemente objetivas, en la necesidad de dar veracidad a la historia que se narra, a una situación configurada por un acontecimiento único que se da a conocer como novedad, como hecho poco o nada habitual y, tal vez por ello, difícil de creer si no se presenta en la forma adecuada. Nada frecuente es, ciertamente, el acontecimiento que sirve de telón de fondo a la historia de Schadau: la matanza de hugonotes en la noche de San Bartolomé, un hecho acaecido el 24 de agosto de 1572 en París, una degollina de hugonotes franceses planeada por Catalina de Médicis alarmada por el creciente poder político de éstos, y que, desde la capital, se extendió en pocas horas por toda Francia conduciendo al estallido de la guerra civil.

Un momento histórico de un pasado no reciente, por tanto, y no la realidad cotidiana del presente, tal como era propio en esos años del siglo XIX, es el que concibe el autor como marco para su primera obra en prosa. En lugar de trazar un reflejo completo, exacto y artísticamente fiel a la realidad objetiva del momento, penetrando hasta lo más hondo en su existencia, Meyer, debido a su singular naturaleza,²⁰ se distancia de esta tendencia y busca refugio en la novela de carác-

¹⁹ Frey, Adolf, *op.cit.*, 286 ss.

²⁰ El ánimo depresivo de Meyer le llevó, ya desde niño, a buscar refugio en la lectura; la historia fue siempre uno de sus temas preferidos, de ahí que, al conocer posteriormente en sus viajes muchos emplazamientos históricos de cuya existencia sabía por sus lecturas, su fantasía se avivara y despertara en él el deseo de plasmar aquellos lugares y acontecimientos por escrito. A pesar

ter histórico siguiendo en todo momento las pautas marcadas por Walter Scott.²¹ Este tipo de literatura resultaba, por tanto, poco atrayente en un momento en que el lector prefería verse reflejado a sí mismo y a su entorno social en los textos que leía, y fue determinante para la publicación de las mencionadas críticas de carácter negativo que vieron en ella una obra pasada de moda.

Sin embargo, la decisión de Meyer de conferir a *Das Amulett* este carácter histórico, y la satisfacción que sintió al ver concluida la historia de Schadau, determinarían desde ese primer momento el resto de la producción de este autor, centrada en su totalidad en la historia. Su validez en este sentido no puede pasarse por alto.

Con la matanza de la noche de San Bartolomé como telón de fondo, Meyer sitúa en escena a una serie de personajes que, guiados por los hilos del destino, pues éste y no otro es el motivo central de la novela, se ven involucrados de manera completamente involuntaria en tan terrible acontecimiento. Un hecho fortuito trae a la memoria del protagonista y narrador aquella sangrienta noche, y le hace tomar la decisión de poner por escrito sus recuerdos utilizando para ello la primera persona: la distancia histórica se pierde por tanto ante un yo-narrador que confiere un elevado tono de subjetividad a tan objetivo acontecimiento, pues el relato de la historia está contemplado desde un único punto de vista, el suyo. El protagonista no es en absoluto un personaje histórico: la figura de Hans Schadau, huérfano de padre y madre, es del todo ficticia y tras ella se esconde el propio Meyer; del mismo modo, tras la figura de Wilhelm Bocard se esconde un amigo de la infancia del escritor, Conrad Nüscher, católico como Bocard, y fiel en todo momento a su amigo a pesar de sus diferentes confesiones. No hay duda de que los personajes del tío de Schadau y del maestro de esgrima fueron concebidos igualmente siguiendo modelos del entorno del escritor: para la figura del tío, Meyer se sirvió de la de un hermano de su suegro, el Mayor Hans Ziegler, a quien el escritor apreciaba sobremanera; para la del maestro de esgrima se basó en el suyo propio, pues Meyer recibía periódicamente clases de esgrima y manejaba el florete con habilidad. Que tras la figura de Schadau se esconde el propio Meyer es deducible por numerosos datos rela-

de ser consciente del poco interés que despertaba con sus obras, nunca sintió inclinación alguna por escribir a la manera de la época, aunque leía con interés las obras de muchos escritores contemporáneos, en especial las de su conciudadano Gottfried Keller.

²¹ En uno de sus textos teóricos más conocidos, *Essay on Romance*, Walter Scott definió la novela contemporánea como «a fictitious narrative, differing from the Romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society». Citado según Swales, Martin, *Epochenbuch Realismus. Romane und Erzählungen*. Erich Schmidt (Berlín 1997), 17. Swales, a su vez, toma la cita de Allot, Miriam, *Novelists on the Novel*. (London 1959), 42.

A pesar de escribir una narrativa de carácter histórico, Meyer, siguiendo a Scott, incluye elementos de ficción formando un conjunto en el que se reflejan distintos momentos sociales en los que tienen lugar, a su vez, diversos acontecimientos individuales.

tivos a la infancia y juventud del protagonista, así como también por la idea del viaje a Francia, tal y como el autor planeaba para sí mismo en diversas ocasiones. Además, la obra está escrita como recuerdo del pasado desde una perspectiva presente: cuando Schadau escribe sus recuerdos en 1611 tiene aproximadamente 58 años, Meyer en el momento de la publicación de la novela contaba 48, una edad, por otro lado, relativamente avanzada para un comienzo literario, y qué mejor tema para este comienzo que el recuerdo de la propia juventud enmascarada tras la figura del personaje activo y aventurero que a él le hubiera gustado ser ... Consciente, sin embargo, de la enorme carga subjetiva que tales personajes aportarían a la novela, introdujo en ella numerosos personajes históricos que habrían de conferirle el grado de veracidad necesario para el relato histórico: Coligny, el duque de Alba, Catalina de Médicis, los Guisa, Dandelot, Calvino, Servet, el duque de Anjou, Carlos IX, Michel de Montaigne y otros tantos. La localización de los acontecimientos en lugares reales, exactamente allí donde en su momento ocurrieron, contribuye también de manera decisiva a realzar la objetividad buscada en todo momento por el autor,²² así como el desplazamiento autorial que Meyer intenta llevar a cabo ocultando la ficción de la obra tras la máscara de un manuscrito encontrado: «Alte vergilbte Blätter liegen vor mir mit Aufzeichnungen aus dem Anfange des ziezehnten Jahrhunderts. Ich übersetze sie in die Sprache unserer Zeit.»²³ Así comienza *Das Amulett*, sin embargo, el procedimiento no es en absoluto novedoso, más bien es una convención en la tradición narrativa propia de los narradores ficticios de algunos ciclos de novelas cortas como el *Decamerón*, y que sirve aquí a Meyer para ocultar cualquier posible percepción subjetiva, por un lado, y para respetar el modelo narrativo de la *Novelle*, por otro.

La obra se inicia con una exposición de la situación en la que se encuentra el narrador del manuscrito encontrado, el cual ha decidido poner por escrito los recuerdos de un acontecimiento único y especial (así lo requiere el género) que viviera en su juventud y que habría de marcarle para el resto de su vida. La extensión de este primer capítulo, que constituye el marco de la novela, es, por tanto, muy breve, y es en el segundo donde verdaderamente da comienzo la historia de Schadau, con una descripción, larga e innecesaria para algunos críticos,

²² Es constante la obsesión de Meyer por conferir objetividad a la obra. En una carta a Louis Vulliemin fechada el 26 de abril de 1873, en la que le refiere entre otras cosas que acaba de concluir *Das Amulett*, dice: «La nouvelle [...] est assez fortement pensée, mais traitée simplement et objectivement à la façon de Cervantes. Rencontre d'un jeune Bernois et d'un jeune Fribourgeois dans la nuit de la Saint-Barthélemy. Tout tourne autour d'une médaille de Marie, d'une amulette qui sauve le protestant et perd le catholique.» Meyer, Conrad Ferdinand, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. XI, 224. Tal obsesión lleva a pensar que lo que el autor realmente pretendía al hacer estas aseveraciones era evitar que los críticos buscaran en la obra precisamente los elementos autobiográficos, subjetivos y muy personales que él había intentado disfrazar, en un afán, tal vez, de preservar su intimidad y, sobre todo, los difíciles años de su juventud.

²³ Meyer, Conrad Ferdinand, *Das Amulett*. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. XI, 7.

de la juventud y la educación del protagonista. Que este capítulo es del todo necesario se descubre a través de una serie de elementos muy concretos: la situación personal de Schadau, huérfano y educado por su tío, poseedor de una enorme biblioteca, su formación y su fe religiosa, además del significado que el país vecino, Francia, tiene para él, descubren tras este personaje la figura del propio Meyer, y son la clave que nos da a conocer no sólo los ideales, sino también la personalidad del protagonista, que se pondrá claramente de manifiesto ante los crueles acontecimientos que tendrá que vivir. Además, y como es propio también del momento en el que escribe, Meyer se detiene más en la descripción de la situación y del personaje que en la acción, que sobrevendrá rápidamente.

Una vez puesto el lector en situación, y presentados tiempo, espacio y personaje principal, entrarán en acción el resto de personajes y espacios que confluirán posteriormente en el punto central de la novela. El tercer capítulo describe el viaje a Francia y el encuentro fortuito, a causa de una tormenta, con Bocard, el Consejero y la joven que al parecer es su sobrina o su hija, tres personajes que, sin saberlo entonces Schadau, influirán de manera decisiva en los acontecimientos que el joven protagonista vivirá en un breve espacio de tiempo, así como en el resto de su vida. De igual forma, la acción irá creciendo en una progresión de ritmo perfecto hasta llegar al final del capítulo quinto y el comienzo del capítulo sexto, vértices de la novela tanto en el plano formal como en el del contenido: el duelo de Schadau con el conde de Guiche. Una vez transcurridos los acontecimientos centrales de la historia, la acción se ralentiza en menor progresión que antes de llegar al punto central, pero este procedimiento hace prever en cierta manera la dirección que van a tomar los acontecimientos que conducirán hasta la catástrofe, un final que en esta novela se diluye en dos polos opuestos: la matanza de los hugonotes, el Consejero, Coligny y Bocard junto con la muerte del tío, por un lado, y la salvación y la nueva vida de Gasparde y Schadau por otro. A través de la ralentización de la acción anterior al duelo, así como de los elementos que en el capítulo sexto entran en función, es posible comprobar cómo Meyer tuvo presente al escribir ésta su primera novela, la teoría que Paul Heyse apuntara en su introducción al *Deutscher Novellenschatz* y que se convertiría poco después en una de las más señaladas y significativas respecto a la concepción formal y temática del género de la *Novelle*: «Von dem einfachen Bericht eines merkwürdigen Ereignisses oder einer sinnreich erfundenen abenteuerlichen Geschichte hat sich die Novelle nach und nach zu der Form entwickelt, in welcher gerade die tiefsten und wichtigsten sittlichen Fragen zur Sprache kommen, weil in dieser bescheidenen dichterischen Gattung auch der Ausnahmefall, das höchst individuelle und allerpersönlichste Recht im Kampf der Pflichten, seine Geltung findet. [...] Eine starke *Silhouette* –um nochmals einen Ausdruck der Malersprache zu Hilfe zu nehmen– dürfte dem, was wir im eigentlichen Sinne *Novelle* nennen, nicht fehlen, ja wir glauben, die Probe auf die Trefflichkeit eines novellistischen Motivs werde in den meisten Fällen darin bestehen, ob der Versuch gelingt, den Inhalt in wenige Zeilen

zusammenzufassen, in der Weise, wie die alten Italiener ihren Novellen kurze Überschriften gaben, die dem Kundigen schon im Keim den spezifischen Werth des Thema's verrathen. [...] Wir wiederholen es: eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Kulturlebens finden lassen. Gleichwohl aber könnte es nicht schaden, wenn der Erzähler auch bei den innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte, wo «der Falke» sei, das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet.»²⁴

Lo específico, el halcón de la historia de Federico degli Alberighi al que hace referencia Heyse,²⁵ es aquí el amuleto de Nuestra Señora de Einsiedeln, un objeto de carácter simbólico que aglutina en sí mismo no sólo el futuro devenir del protagonista, por un lado, y de su dueño, por otro, sino también el complicado problema confesional alrededor del cual gira la obra.²⁶ La presencia de un objeto de carácter simbólico se constituirá a partir de *Das Amulett* en uno de los elementos fundamentales en la producción narrativa de Meyer, quien una y otra vez se servirá de ellos, tal y como hace aquí, para provocar que la acción dé un giro inesperado en el momento de máxima tensión, a tenor del cual los acontecimientos se precipitarán de manera inesperada hacia el final. La función, pues, del objeto simbólico, es de vital importancia para la composición argumental de la narración, y su introducción en el hilo narrativo de las obras de Meyer anticipa en mucho la teoría de Manfred Schunicht, según la cual los objetos simbólicos característicos de la *Novelle* hacen su aparición coincidiendo siempre con el momento en que se produce el giro inesperado de la acción.²⁷ El duelo que, en un principio, parecía estar dirigido a acabar con la vida de Schadau, se transforma, con una rapidez vertiginosa y gracias al amuleto, de cuya presencia en ese momento clave el lector seguramente aún no tiene constancia, exactamente en todo lo contrario, esto es, en el causante indirecto de la muerte del conde de Guiche, la cual, a su vez, influirá negativamente en el desarrollo de los acontecimientos en los que se verá implicado el protagonista: «Blitzschnell kam der

²⁴ Heyse, Paul, Einleitung zu *Deutscher Novellenschatz*, hrsg. von P. Heyse und H. Kurz. (München 1871), Bd. 1, XIV-XV, XVI-XX.

²⁵ Vid. Boccaccio, Giovanni, *Il Decamerone*. Novena narración de la quinta noche: Federico degli Alberighi ama sin ser amado y, gastando en agasajos, acaba quedándose solo con un halcón. Y, no teniendo otra cosa, lo da a comer a la amada cuando ésta va a su casa, y ella, al saberlo, cambia de parecer y, convirtiéndole en su marido, le enriquece.

²⁶ El hecho de que Meyer elija como *leitmotiv* y elemento aglutinador de tema y finalidad de la novela un amuleto no es tampoco casual, pues a lo largo de la tradición literaria se ha considerado siempre a tales objetos como poseedores de una fuerza mágica, capaces de realizar aquello que simbolizan estableciendo una relación muy particular entre el individuo que lo porta y las fuerzas que el amuleto representa. En la novela, Boccard lleva al cuello el amuleto porque cree firmemente en la influencia positiva que Nuestra Señora de Einsiedeln puede ejercer a través de él, y, casualmente, así se demuestra en dos ocasiones: la primera, cuando salva a Schadau en el duelo con el conde de Guiche y, posteriormente, cuando Boccard lo agarra con firmeza al caer herido de muerte.

²⁷ Cf. Schunicht, Manfred, *op.cit.*, 44-65.

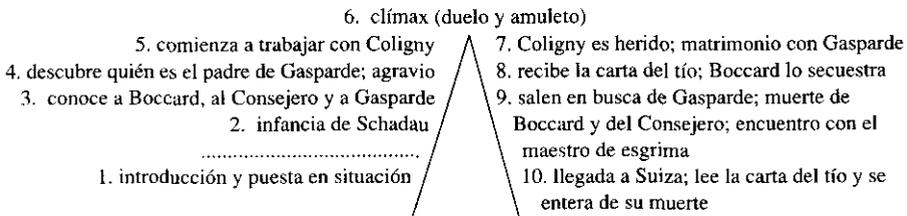
Stoß, aber die geschmeidige Stahlklinge bog sich hoch auf, als träfe sie einen harten Gegenstand, ich parierte, führte den Nachstoß und rannte dem Grafen, der, seiner Sache sicher, weit ausgefallen war, meinen Degen durch die Brust. Er verlor die Farbe, wurde aschfahl, ließ die Waffe sinken und brach zusammen.»²⁸ Éste y no otro es el centro tanto temático como formal de la novela, el verdadero *Mittelpunkts-Ereignis* tras el cual cambiará el curso de los acontecimientos, y tres son los elementos que confluyen en él de manera magistral haciendo que forma y contenido encuentren un perfecto acoplamiento: el título (el amuleto), el propósito o intención de la obra (poner de relieve la intransigencia en cuestiones de fe, así como demostrar que es posible vivir en paz respetando las distintas confesiones), y la alusión indirecta a este propósito a través de un objeto de carácter simbólico (el medallón católico que salva la vida al protestante, elemento que en el caso de esta novela coincide a su vez con el título). Tal estructuración se repetirá en el resto de las obras en prosa de Meyer, de tal modo que en *Das Amulett* encuentra el lector el modelo que el escritor desarrollará y perfeccionará en posteriores composiciones, otro hecho que justifica de nuevo la validez y la calidad formal y argumental de esta primera novela dentro del conjunto de su obra.

De la misma manera en que los distintos momentos del desarrollo de la acción se dirigen hacia el punto álgido, también los personajes aparecen en la obra en relación directa con el protagonista. Cada uno de ellos desempeña un papel decisivo, resaltan su figura y la complementan. Además de estos personajes, aparecen también otros que tienen poca relación con el desarrollo de los acontecimientos, pero que tienen como función, por un lado, dar veracidad histórica al texto y, por otro, aparecer en momentos muy concretos, determinando de alguna manera el destino del protagonista. Así, por ejemplo, el cruce totalmente fortuito del protagonista con Bocard le condicionará hasta el final de sus días y le enseñará el respeto por las distintas confesiones religiosas; igualmente, el casual encuentro con el que fuera su maestro de esgrima, y al que, sin querer, salvara entonces la vida, le ayudará a cruzar libremente la frontera, salvándose así de la persecución y seguramente también de la muerte. Otros personajes de menor relevancia aparecen haciendo referencia únicamente al entorno en el cual se desarrolla la obra, como es el caso de Michel de Montaigne, representante del Renacimiento francés.

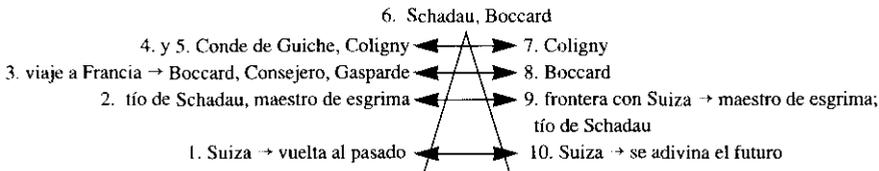
Respecto a la forma de la novela, el análisis de su estructura en función del contenido, tal y como se ha ido poniendo de relieve, lleva inexorablemente a la conclusión de que ambas están perfectamente dispuestas entre sí. La estructura dramática propia de la *Novelle* se desarrolla en cada uno de los diez capítulos de la obra en perfecto paralelo al desarrollo de los acontecimientos: el primer capítulo, tachado siempre de breve, encuentra su paralelo en el décimo y último,

²⁸ Meyer, Conrad Ferdinand, *Das Amulett*. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. XI, 47.

dando así igual importancia al desarrollo y al desenlace de la obra, haciendo con ello una estructuración perfectamente redonda, abriendo y cerrando el marco de la novela con la misma celeridad, un marco que, además, tiene en las novelas de Meyer una función muy definida: dar una visión en perspectiva de los acontecimientos. La representación gráfica de la estructura de la novela nos da un esquema perfecto que respeta de principio a fin el modelo clásico:



El esquema sirve también para comprobar cómo tanto personajes como espacios están articulados siguiendo igualmente el proceso de composición del drama:



Resulta evidente que Meyer tuvo presente en todo momento la teoría clásica de la *Novelle* en el proceso de composición de sus obras, no sólo por la configuración interna que sigue a la perfección la estructura del drama clásico, sino también por el uso que hace de esta estructura, tal y como corresponde a la exposición y resolución de la tensión dramática, pero a su vez de una forma un tanto más ágil que en el drama, pues la manera en que el autor agrupa todas las escenas en torno al necesario *Mittelpunkts-Ereignis* confiere a la novela una gran plasticidad. Ya se ha visto como la exposición y la presentación de personajes, espacios y acontecimientos coincide con la presentación de la tensión creciente del drama, y del mismo modo, la ralentización de la catástrofe final tan propia del drama, tiene aquí su paralelo, primero en el secuestro de Schadau, y finalmente, en la intriga que el lector tiene respecto del contenido de la carta del tío que Schadau ha olvidado leer. Es como si con ello, Meyer quisiera ocultar de alguna manera las malas pasadas del destino, elemento cuya presencia en la obra resulta tan fundamental como en la tragedia clásica.

A todos estos elementos que demuestran que para la composición de *Das Amulett* Meyer había concebido un plan sumamente preciso, debe añadirse uno más que contribuye a hacer de esta novela una obra perfectamente cerrada y

redonda en su estructuración, a darle, y con ello el autor sigue también con fidelidad la teoría de Heyse, esa «silueta» necesaria en toda *Novelle*: el proceso de formación del protagonista. Schadau responde en sus ideales y en su proceso de formación, decidido voluntariamente por él mismo, tanto en lo referente a su formación cultural como a la que la vida misma había de darle, a su evolución y a su adaptación a las exigencias sociales del momento, al modelo del género por excelencia de la prosa alemana: el *Bildungsroman*. Dentro de *Das Amulett* puede descubrirse una breve historia de formación que sigue el canon formal de las novelas del siglo XVIII: un joven de buena familia, formado intelectualmente, pero de escaso trato social, decide emprender un viaje que le enseñará a conocer el mundo tal cual es a través de las más diversas experiencias. En este viaje que lleva al joven Schadau a Francia, a través del cual pretende como único objetivo convertirse en un buen soldado y ser así un hombre de provecho para su patria sirviendo con lealtad a sus ideales religiosos, el protagonista aprenderá además el valor de la amistad y del amor, tras lo cual, y con una serie de experiencias vividas que jamás podrá olvidar, regresará a su hogar dispuesto a formar una familia y a ser un hombre de bien aceptado por su entorno social.

La estructura del viaje *Heimat* → *Fremde* → *Heimat* se corresponde con la de los viajes que enmarcan las novelas de formación; además, es muy fácil percibir la evolución que experimenta el joven Schadau en cuanto a lo que a sus dificultades para el trato social se refiere, así como en sus nuevos planes de vida para el futuro. La inclusión de esta historia de formación del protagonista, sitúa por tanto a *Das Amulett* en la más pura tradición de la narrativa en lengua alemana y le confiere asimismo una férrea estructuración interna que, unida a la tensión dramática propia del género de la *Novelle*, hacen que esta novela deba ser contemplada como la pieza clave para la interpretación del resto de la producción en prosa de Conrad Ferdinand Meyer, una afirmación que contradice los tópicos de la crítica literaria habitual, que, para desgracia (o tal vez beneficio) de Meyer, siempre ha considerado que en el siglo XIX cabe única y exclusivamente la novela realista, entendiéndolo como tal la que corresponde a los patrones clásicos de este género. El análisis aquí realizado pretende demostrar que la literatura no es siempre cómo los críticos pretenden hacer que sea. Es posible que las críticas que en su momento se hicieron a esta primera novela de Meyer, y que contribuyeron, como se ha visto, a situarla en un segundo plano, sirvan ahora para que, en el año en que se cumple el centenario de la muerte de su autor, sea restituida al lugar que merece en el conjunto de la obra de este gran escritor.

BIBLIOGRAFÍA

- BRÜCKNER, HANS-DIETER: *Heldengestaltung im Prosawerk Conrad Ferdinand Meyers* (Bern 1970).
- KNAPP, GERHARD P.: *C.F. Meyer «Das Amulett». Historische Novellistik auf der Schwelle zur Moderne*. (Paderborn 1985).

- McCORT, DENNIS: «Historical Consciousness versus Action in Conrad Ferdinand Meyer's *Das Amulett*». *Symposium XXXII*, 2 (1978), 114-132.
- REINHARDT, GEORGE W.: «The Political Views of the Young Conrad Ferdinand Meyer. With a Note on *Das Amulet*». *The German Quarterly*, XLV, 2 (1972), 270-294.
- SALLOCH, MICHAEL: *Der Verlust der existenztragenden Wahrheit als Grundidee der Novellen Conrad Ferdinand Meyers* (Bochum 1980).
- SCHIMMELPFENNING, PAUL: «Conrad Ferdinand Meyer's Religion of the Heart: A reevaluation of *Das Amulet*». *The Germanic Review* XLVII, 3 (1972), 181-202.
- SPITZER, PAUL GERD: *Untersuchungen zur Geschichtsdichtung Conrad Ferdinand Meyers. Das Verhältnis von politisch-geschichtlicher Wirklichkeit und individuellen Motiven in den historischen Erzählungen* (Köln 1980).
- WYSLING, HANS / LOTT-BÜTTIKER, ELISABETH (eds.): *Conrad Ferdinand Meyer 1825-1898* (Zürich 1998).
- ZELLER, HANS: *Conrad Ferdinand Meyer: «Das Amulet»*, en: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2 (Stuttgart 1990), 279-300.

