

**La prosa breve en la obra de
Hofmannsthal: *Novelle, Märchen y
Erzählung***

Valeria Castelló-Joubert*

Ar

31-48

Resumen

El nombre de Hofmannsthal no es insoslayable en las antologías que reúnen narraciones de autores de lengua alemana, ni en los estudios críticos sobre el tema. Su ausencia pasa desapercibida a los ojos de quienes lo tienen exclusivamente por poeta, dramaturgo y libretista de ópera. Al lector que conoce alguno de sus relatos, sin embargo, esta misma ausencia causa asombro. No cabe duda de que una y otra situación plantean una concepción determinada de la prosa breve en lengua alemana. Pero es igualmente cierto que Hofmannsthal manifiesta una vacilación en el modo de nombrar sus escritos en prosa. Este artículo pretende mostrar la ambivalencia de Hofmannsthal respecto de la

Abstract

Hofmannsthal's name is not usually present in the anthologies that collect short prose by authors in the German language, neither in the critical studies about that subject. His absence is unnoticed by those who recognise him exclusively as a poet, a dramatist and an opera librettist, but surprises the readers who have knowledge of at least one of his tales. There is no doubt that one and another situation postulate a conception about the short narrative in the German language. And it is also true that Hofmannsthal manifests a certain hesitation in the way he names his prose writings. This article aims to show Hofmannsthal ambivalence towards the short story as a genre, by approaching minutiously

*UBA. Correo electrónico: castellojoubert@yahoo.com.ar

prosa breve, mediante una minuciosa aproximación a su reflexión sobre la escritura narrativa y a las diversas resoluciones que le ofrecen las formas de la *Novelle*, el *Märchen*, y la *Erzählung*.

his reflection about narrative writing and the different issues offered by the forms of the *Novelle*, the *Märchen* and the *Erzählung*.

Palabras clave

Hofmannsthal

Novelle

Märchen

Erzählung

Key words

Hofmannsthal

Novelle

Märchen

Erzählung

Fecha de recepción

23 de septiembre de 2013

Aceptado para su publicación

16 de diciembre de 2013

La más pura poesía es un completo estar-fuera-de-sí;
la prosa más perfecta, un completo llegar-a-sí. Esto
último es acaso aún más singular que lo primero.

Hugo von Hofmannsthal (1980: 299).

Una carta

El nombre de Hofmannsthal no es insoslayable en las antologías que reúnen prosas breves de autores de lengua alemana, ni en los estudios críticos sobre el tema, como sí lo es, por ejemplo, el de Franz Kafka. Hofmannsthal, sin embargo, ha dado uno de los volúmenes más emblemáticos de tal género: *Deutsche Erzähler*, que la editorial Insel publicó en 1912. Su ausencia pasa desapercibida a los ojos de quienes lo tienen exclusivamente por el poeta, dramaturgo, y libretista de ópera que, en efecto, fue. Ahora bien, al lector que conoce alguno de sus relatos, cualquiera de ellos, esta misma ausencia causa asombro. No cabe duda de que una y otra situación plantea una concepción determinada de la prosa breve en lengua alemana y de la territorialidad de la literatura alemana. Pero es igualmente cierto que Hofmannsthal manifiesta una vacilación en el modo de nombrar sus escritos en prosa¹.

Este artículo pretende mostrar la ambivalencia de Hofmannsthal a la hora de adentrarse en el terreno de la escritura de ficción narrativa, suerte de aprensión, timidez, o incomodidad, como si el relato breve no le proporcionara una solución formal conveniente. ¿*Novelle*, *Märchen*, o *Erzählung*? A través de sus notas de trabajo, de su correspondencia con Arthur Schnitzler y Leopold von Andrian, de los prólogos que escribió para *Tausendundeine Nacht* y para la antología *Deutsche Erzähler*, así como también de los relatos “Das Märchen der 672. Nacht” y “Die Frau ohne Schatten”, se cernirá la reflexión hofmannsthaliana sobre la escritura narrativa y las diversas resoluciones que ofrecen las formas de la *Novelle*, el *Märchen*, y la *Erzählung*.

Si tenemos la ambición de echar una luz pareja sobre el problema, no debemos ignorar la importancia que Hofmannsthal concede a la forma en la

¹ Heinz Rölleke observa la cantidad de términos que utiliza Hofmannsthal en sus esbozos de *Märchen*: “Ehemärchen”, “Literaturmärchen”, “Halbmärchen” y “Persönliches Märchen” (Rölleke, 2004: 1166).

producción artística, la forma en tanto dadora orgánica de contenido, es decir, la forma activa, en movimiento, por un lado, pero al mismo tiempo susceptible de fijar por un instante el devenir. La rima y el metro del verso, en la poesía y en los dramas líricos, la constricción de someterse a la medida, al ritmo y al compás en los libretos de ópera, son formas que conducen la creación y que, a la vez, la contienen en una correspondencia absoluta. Podría sospecharse que Hofmannsthal no viera en la forma del relato breve esta contención activa:

Escribo una *Novelle* y veo 5, 6, ante mí. Solo que, de una extraña manera, mientras estoy trabajando, la belleza esencial del asunto se me presenta siempre como a ciegas. Realmente, hay que superar esto. Pero no puedo, porque lo que hice hasta ahora no fue más que poesía breve (Hofmannsthal, 1964: 67-68).

En 1905, Hofmannsthal reúne por primera vez, bajo el sello de la Wiener Verlag, cuatro prosas breves: “Das Märchen der 672. Nacht” (1895), “Reitergeschichte” (1899), “Erlebnis des Marschalls von Bassompierre” (1900) y “Ein Brief” (1902). El título del volumen, *Das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen*, es doblemente significativo. Primero, porque manifiesta la preferencia de Hofmannsthal por el cuento oriental: “*Reitergeschichte* y la transcripción de Bassompierre solo puedo considerarlas como ejercicios de escritura” (Hofmannsthal, 1997: 86)². En segundo lugar, por el uso que Hofmannsthal hace del término *Erzählung*, como género mayor que comprende tanto el *Märchen*, como las dos *Novellen* y la narración conocida como “Carta de Lord Chandos” -“Ein Brief”-, destinada originalmente a integrar un volumen al que Hofmannsthal había pensado llamar *Erfundene Gespräche und Briefe*. Este libro, que habría de reunir diálogos y cartas imaginarios, jamás fue publicado; “Ein Brief” aparecería acompañada de “Der Brief der letzten Contarin”, relato también compuesto en 1902, de una carta de despedida del poeta francés Alfred de Vigny al príncipe de Baviera, y de un diálogo entre un joven europeo y un noble japonés, textos que hasta el momento no se tiene noticia de que hayan sido escritos, si bien contamos con apuntes tomados para este último, publicados póstumamente. La suerte que corrió “Ein Brief”, publicada por primera vez como folletín en *Der Tag*, de Berlín, los días 18 y 19 de octubre de 1902, es un síntoma de la dificultad de Hofmannsthal por asumirse como narrador. Si la crítica la convirtió en un documento biográfico inmediato, identificando a la figura de Chandos con el autor, haciendo caso omiso de la existencia de un narrador, cabe pensar que la causa de este abuso reside inicialmente en el hecho de que Hofmannsthal mostró algo así como un flanco débil.

² Es la respuesta de Hofmannsthal al editor Anton Kippenberg, cuando este, en 1912, le sugiere publicar los tres relatos en la Insel-Verlag. En todos los casos, las traducciones de la correspondencia, los apuntes de trabajo y las obras de Hofmannsthal son propios.

Pierre-Antoine Huré propone un análisis brillante de la “Carta de Lord Chandos” en el que reúne el elemento autobiográfico con el ficcional, refutando la interpretación de Jacques Le Rider según la cual “este texto ficcional no puede ser leído como una ‘confesión’ autobiográfica de Hofmannsthal, aun cuando las preocupaciones más personales del autor se expresan allí”. Ciertamente, el abuso interpretativo -o acaso la ausencia de interpretación- que padeció “Ein Brief”, leída en clave de “crisis del lenguaje” en el cambio de siglo vienes, concomitante con el sentimiento de decadencia del imperio habsbúrgico, volvería escandalosa su reinserción dentro del universo de la ficción sin mayor justificación, y conduce al riesgo de omitir el contenido confesional y autobiográfico, en el modo en el que lo hace Le Rider. Esta restitución, sin embargo, queda como tarea pendiente en las futuras ediciones de la obra de Hofmannsthal. Huré ya se ha movido en esta dirección mostrando cómo Hofmannsthal, mediante una ficción, confiesa su experiencia personal de poeta y su anhelo de reconocerse y de ser reconocido como autor de teatro (Huré, 2004: 14).

Si en 1902 Hofmannsthal se reconocía a sí mismo como poeta, y empezaba a asumirse como dramaturgo, lejos estaba de tenerse por narrador. “Ein Brief” es, en sus propias palabras, un trabajo que, por su brevedad, está realmente terminado, “mientras que todos los otros de los cuales durante años te he hablado, medio en tono de queja, medio esperanzado, se parecen en un sentido al tejido de Penélope, que destejía por la noche lo que había hecho durante el día”. Esta obra -prosigue Hofmannsthal en una carta a su amigo Leopold von Andrian- “que no es poética, capta lo personal con fuerza, y puedes leerla, en parte, como una carta mía, encontrada en el escritorio de una tercera persona” (Hofmannsthal, 1968: 157). El 16 de enero de 1903, vuelve a escribirle, en respuesta a una objeción que Andrian le hiciera acerca de la composición de “Ein Brief”: Andrian consideraba que Hofmannsthal no debía haberse servido para sus reflexiones de una “máscara histórica”, sino que tendría que haberlas presentado directamente. Hofmannsthal sostiene que optó por realizar exactamente lo opuesto, y que, inspirándose en la lectura de los ensayos de Bacon, debía tomar prestadas “una vivencia interior propia, una experiencia viva” y que su intención no era escribir un diálogo entre muertos [*Totengespräch*], sino convertirlo en algo actual y próximo (Hofmannsthal, 1968: 160). Lo “actual”, en relación con la tradición, y lo “próximo”, tanto respecto de lo lejano en el espacio como en el tiempo, y también como lo opuesto de lo extraño [*Unheimlich*], trazan dos ejes en torno de los cuales Hofmannsthal, hasta el final de su vida, habrá de plantear los términos de la escritura narrativa de ficción:

El narrador común narra cómo algo puede ocurrir incidentalmente. El buen narrador pone algo ante nuestros ojos como ocurriendo en el momento. El maestro narra como si ocurriera de nuevo algo ocurrido hace mucho tiempo (Hofmannsthal, 1980: 290).

Novelle

Ninguna de las prosas breves que publicó Hofmannsthal apareció bajo el nombre de *Novelle*. Este género narrativo es mencionado, sin embargo, numerosas veces en relación con proyectos de escritura que nunca fueron llevados a cabo como *Novelle*. En una nota de 1904, Hofmannsthal refiere su lectura del drama *Venise preserved* del inglés Thomas Otway, compuesto en 1682:

En un paseo por el bosque me vino la idea de hacer una *Novelle* a partir de este tema. Debía contener: la historia de juventud de Jaffier y Belvidera (cómo él, medio como hijo acogido, como hijo de un pariente lejano, creció en la casa de Priuli; cómo se desarrolló entre ambos un inocente amor de juventud y comenzaron a besarse. Cómo Belvidera, tras la muerte de su madre, se arrepintió de esto y juró que preferiría tocar una serpiente venenosa antes que sus labios. Cómo al día siguiente de este juramento, en el jardín de la villa junto al canal de Brenta, una serpiente saltó de debajo del banco de piedra e hincó sus dientes en la mano derecha de Belvidera que colgaba a un lado [...]). Más adelante la *Novelle* debía contener un incendio nocturno en Venecia, visto desde la casa de la cortesana Aquilina (Hofmannsthal, 1980: 453).

En este proyecto de *Novelle* lo que predomina es el “cómo”. Pareciera que la forma de la *Novelle* estuviera dada por la constricción del autor en narrar no tanto los hechos en sí cuanto el modo en el que se producen y, sobre todo, en el que uno se relaciona con el otro. El otro elemento que debe contener la *Novelle* es un hecho catastrófico -un incendio- y espectacular -se ve desde determinado lugar-. Ahora bien, para la fecha de esta nota, el proyecto de *Novelle* fue abandonado, pues Hofmannsthal acaba de terminar su drama *Das gerettete Venedig*, escrito entre agosto de 1902 y julio de 1904. En una carta a Andrian del 16 de enero de 1903, cuenta que había comenzado a trabajar en la recreación [*die Umgestaltung*] del drama de Otway, cuyo tema “se le impuso vívidamente”. Si el tema se le presentó como materia para una *Novelle*, el “cómo” fue resuelto bajo el género dramático, hecho ligado a su primera lectura de *Venice preserved*, en 1896:

un antiguo drama barroco inglés de Thomas Otway, de los tristes y maravillosos tiempos del rey Jacobo II, una época en la que los hombres carecían de un tono para decir lo desdichados que eran. Era una época completamente a-sentimental, casi común, semejante a la nuestra. (...) No puedo decirte bien por qué fue algo tan peculiar y bello. Pero, ¿sabes?, lo he comprendido perfectamente. Durante una hora, amé como había amado el poeta. Experimenté la belleza de las entradas y las salidas de cada personaje, la belleza del estar juntos

de dos o tres, y la belleza de sus conversaciones y sus réplicas. (...) El drama es un género artístico muy especial, y tengo la impresión de que creándolo uno se enlaza con la vida real y, al mismo tiempo, se desprende de ella. Purifica y tranquiliza en tal medida el alma, que ni la belleza de las odas ni la conversación sobre la amistad podrían traer semejante paz (Hofmannsthal, 1968: 64-65).

De acuerdo con Benno von Wiese, el trabajo de Hofmannsthal con la forma de la *Novelle* debe interpretarse como un ejercicio preparatorio para la creación dramática (Wiese, 1957: 284). Hofmannsthal asociaba teóricamente una y otra forma de escritura: en el drama, al igual que en la *Novelle*, vislumbraba formas superiores. En su correspondencia con Arthur Schnitzler y con Andrian, durante los años 1891-1900, Hofmannsthal se refiere de manera casi permanente a sus proyectos de *Novellen* como si se tratara de un género serio, una consagración para el escritor que aspira a la prosa. A propósito de "Sterben", Hofmannsthal recomienda a Schnitzler llamarla "mejor *Novelle* que *Erzählung*", en el mismo sentido en el cual, tres años antes, le preguntaba si "Reichtum", cuyo comienzo tenía carácter de *Märchen*, no estaba acaso destinada a convertirse en una *Novelle* social (Hofmannsthal, 1964: 52,13). En una carta del 4 de agosto de 1892, Hofmannsthal le escribe que durante el invierno hablará mucho con él sobre "la técnica del drama dramático en oposición a la de la prevaleciente *Novelle* dramatizada", a lo que Schnitzler responde, asombrado, dos días más tarde: "¿Tiene usted razón al hablar de una 'prevaleciente *Novelle* dramatizada'? La forma tiene seguramente justificación, en tanto y en cuanto un solo hombre notable encuentre en ella satisfacción" (Hofmannsthal, 1964: 26-27). El *Novellendrama* es un término acuñado por Otto Ludwig en sus escritos para designar un género híbrido en función de su "teoría del entorno": el *Novellendrama* se opone al drama histórico porque, a pesar de que su acción se desarrolla en el pasado, no se encuentra firmemente vinculado a un tiempo y a un lugar determinado (Schatzky, 1955). Hofmannsthal no podía sino sentirse seducido por la hibridez genérica del término de Ludwig (Raponi, 2002: 69), como una promesa de alcanzar la unión de los dos géneros que a sus ojos encarnaban los desafíos mayores.

En una nota de 1916, Hofmannsthal menciona nuevamente la relación entre *Novelle* y drama, a propósito de *Don Juan*, de Molière: "Es mucho menos obra de teatro que las demás, antes bien una *Novelle* dialogada. (¿Quizá la versión española era una *Novelle*, no un drama – es posible?)". Esta obra, escribe, "me parece estar pintada con una gama cromática más peculiar y oscura que las demás" (Hofmannsthal, 1980: 532). El personaje de Sganarelle le sugiere la idea de que tras él, en la sumatoria de sus apariciones en distintas obras, lo que se esconde es una suerte de unidad y que su función, en tanto figura cómica, no es sino la de develar la interioridad de Don Juan. La sucesión de las escenas del tercer acto "es el más bello ejemplo de lo fantástico de contorno completamente nítido, sin

nada romántico” (Hofmannsthal, 1980: 533). Se aprende de Molière a “mantener puras las distintas escenas”, lo cual coloca un límite definido a lo fantástico, como ocurre con la sucesión de episodios en el esbozo de *Novelle* de 1904, escandidos por el “cómo”. El par de personajes oponentes y complementarios es otro elemento por medio del cual el drama se enlaza con la *Novelle*.

Si este género de la prosa breve, observa Germán Garrido Miñambres, ha mantenido su estructura polar, signada por la definición canónica de Goethe en sus conversaciones con Eckermann -“¿Pues qué es una *Novelle* sino un acontecimiento inaudito que ha tenido lugar? Éste es el verdadero concepto, y mucho de lo que se publica en Alemania bajo el título de *Novelle*, no lo es en absoluto”-, es porque en su caso “las definiciones clásicas del género, aquellas que constituyen el cauce central de su tradición poética, han conservado un valor orientativo incluso después de ver cuestionado su valor descriptivo” (Garrido Miñambres, 2008: 9-10). Esta indefinición reflexiva sobre la *Novelle* es lo que la constituye como género: si reconocemos la prescriptiva, ignoramos las obras particulares que se adecúan a ella; si tenemos las obras, no logramos extraer de su análisis los rasgos valorativos que nos permitan incluirlas dentro del género. Garrido Miñambres señala la polaridad como una “oposición elemental entre *Novelle* arquetípica y realidad contemporánea” (Garrido Miñambres, 2008: 10).

Así, F. Schlegel considera que la *Novelle* “es particularmente indicada para transmitir la subjetividad de forma indirecta y plástica”, subjetividad que “puede en determinados casos ser más certera que la expresión directa de la subjetividad que ofrece la lírica” (Garrido Miñambres, 2008: 11-12). Es el hallazgo que realiza Hofmannsthal en la prosa epistolar de “Ein Brief”, y que Andrian no comprende: la máscara necesaria para dar el elemento histórico en su plena actualidad y el autobiográfico en un devenir histórico, una tradición. Como cauce formal para superar el dualismo objetivo-subjetivo, la *Novelle* -junto con el *Roman*- sería para F. Schlegel, en la época moderna, una prolongación de la épica, no del drama, que en la literatura clásica era el género que sintetizaba lo objetivo y lo subjetivo. La *Novelle*, a su vez, es de dos clases: la que presenta una novedad en la anécdota, que difícilmente pueda constituir un género en sí mismo, y aquella donde “el autor toma prestadas historias conocidas que, gracias a su arte, logra transfigurar hasta dotarlas de una apariencia enteramente nueva” (Garrido Miñambres, 2008: 13-14). Esta clase de *Novelle* es calificada por F. Schlegel de “alegórica”; la primera, de “cuentística” (Garrido Miñambres, 2008: 16). En cuanto a Tieck, una de sus primeras aportaciones a la definición del género está referida

al parentesco entre *Novelle* y drama que abundan en la línea de argumentación abierta por A. W. Schlegel: de la misma forma que muchas *Novellen* pueden ser vistas como comedias, hay comedias que no son sino *Novellen* dialogizadas. Pero, para ser consideradas piezas representables [*Schauspiele*], esas *Novellen* precisan otro

elemento que se manifieste en la totalidad de la obra y que Tieck define como 'Individualität und scheinbare Willkühr' [*individualidad y manifiesta arbitrariedad*] (Garrido Miñambres, 2008: 16).

La experimentación de Hofmannsthal con la *Novelle* continúa tales planteos teórico-críticos, en los términos de la pregunta acerca de cómo presentarle al lector en una forma nueva un relato conocido. La recreación -el cambio de forma [*Umgestaltung*]- hofmannsthaliana consiste no solo en reescribir obras existentes, sino también en producir formas que las acojan.

En 1906, Hofmannsthal reúne notas con el objetivo de redactar un diálogo sobre la *Novelle* de Goethe:

–*Novelle*– Vemos aquí personajes y los vemos tener aventuras. Sí, existen en tanto y en cuanto tienen aventuras: ¿qué sería Honorio para nosotros sin el tigre, y el niño sin el león, o sin la música de su flauta? De este modo nos sale al encuentro aquí, en el nivel más alto, algo que a mí en el nivel más bajo siempre me ha cautivado. En las más sencillas narraciones antiguas, la figura y el acontecimiento se fusionan en una unidad: no pregunto si al rey no le molestan los cuerpos de los dos ahorcados; no pregunto si atraviesa la puerta de piedra alguien cuyo destino la puerta no rige. Personaje y aventura se convierten para mí en uno solo: siempre deja el rey servir la cabeza de los muertos, siempre el niño atraviesa la puerta. Por el contrario, todas las nuevas narraciones dejan disminuir las vivencias de la persona tratada: al igual que en la vida, el sentimiento de la persona nos es transmitido con la potencia de una corriente, en la cual las vivencias apenas flotan como maderos (...) (Hofmannsthal, 1980: 482).

Hofmannsthal atribuye una importancia esencial tanto al personaje como al acontecimiento: la aventura hace a la figura. Este elemento sería propio no solo de la *Novelle* de Goethe, sino también de todas las narraciones antiguas. La fusión del personaje con el acontecimiento da la vivencia, y esto es justamente lo que debe transmitir la narración. Hofmannsthal deplora que en la actualidad los relatos otorguen mayor relevancia a la expresión de los sentimientos de sus personajes que a sus vivencias, que no son ahora sino despojos. El tratamiento de la expresión de los sentimientos requiere de una forma literaria propicia. Como observa Richard Thieberger a propósito del *Tasso* y de la *Novelle* de Goethe,

La cuestión consiste en saber hasta dónde llega la analogía entre los sentimientos de la princesa Leonore por el *Tasso* y los de la princesa de *Novelle* por Honorio. Entre lo que Goethe expresa efectivamente

en una y otra obra, la diferencia es capital. Pero en su muy fino análisis del carácter de la primera, Hofmannsthal dice que la forma dramática no conviene acaso a la representación de una situación tan delicada (Thieberger, 1967: 98).

Hofmannsthal lamenta que en la prosa breve contemporánea el sentimiento se lo haya tragado todo: ha abolido la noción de aventura y, con esto, la vivencia. En estas palabras resuena la protesta del honorable tío que leyó a Wassermann: “No son exactamente *Novellen* lo que hace, sino posibilidad de *Novellen*. Pero para meterme en posibilidades y tendencias, me siento demasiado viejo. Debo atenerme a resultados (...)” (Hofmannsthal, 1979b: 540).

Los resultados no deben entenderse desde una visión realista y positiva de los acontecimientos, sino como una equilibrada relación de fuerzas. En la *Novelle* de Goethe

Se ha cumplido algo enorme: la armonía de los impulsos humanos con los de la naturaleza. No hay revuelta ni resignación. Todo es aprovechado, el modo en que obran sobre nosotros el pueblo lejano, los nobles personajes vislumbrados al pasar, las nobles conductas legadas por la tradición (Hofmannsthal, 1980: 482).

Armonía es también lo que resulta del perfecto equilibrio entre lo lejano y lo próximo. “No se trata de volver familiar lo extraño, sino de ver lo que está ahí”, escribe Hofmannsthal. La distancia está dotada de una virtud mágica; el extraer la historia misma, lo que se ve ahí, como una veta de mica en la roca, con su encanto mágico, es capacidad solamente de “aquel que ha disfrutado de la cercanía de todas las cosas, como el creador de Werther” (Hofmannsthal, 1980: 483).

El “cómo” del acontecimiento -su narración bajo los rasgos del género *Novelle*- debe dar cuenta de la estrecha y solidaria unidad entre personaje y acontecimiento. Ambos se desarrollan como uno solo, como representación de una vivencia, de una vida humana cumplida acabadamente, de un destino realizado simbólicamente. De ahí que la fantasía y lo extraño no deben estar excluidos del relato; la *Novelle* no es forzosamente realista, aunque su desarrollo sitúe al lector en la zona más vital, y su escenario sea como “el territorio de nuestra vida más activa”. El elemento fantástico de la *Novelle* es el de nuestra vida en estado de vigilia, no en estado onírico.

El diálogo dedicado a Gottfried Keller desarrolla el concepto de armonía. En el “mundo de Gottfried Keller” reina “una armonía buena y fuerte”, dispuesta “con medida, número y peso”. Hofmannsthal hace uso de esta metáfora bíblica

para referirse al modo en el que Keller lleva a cabo “la representación de una vida humana completamente vivida”. Al leer uno de sus relatos, sabemos, por su peso, “que tenemos la totalidad de una vida en la mano”. El nombre de Goethe está puesto junto al de Keller por la capacidad que ambos poseen de irradiar en nuestra sangre, y no en nuestra cabeza, “libertad y serenidad espiritual” (Hofmannsthal, 1979b: 516-518).

Märchen

“*Las mil y una noches*. Rol del libro en mi vida. Nunca dejará de ser misterioso. Como aquel bazar en Constantinopla, que nadie conoce por completo” (Hofmannsthal, 1980: 419). Esta nota, tomada en 1896, pone de manifiesto la importancia que la lectura de los cuentos orientales reviste para Hofmannsthal. Fuente de inspiración permanente, *Las mil y una noches* figuran la vida como laberinto y se erigen como polo opuesto al estado de armonía de la *Novelle*, a la adecuación perfecta del hombre y su entorno de acción, a la unión del hombre y su aventura, a la continuidad entre sentimiento y vivencia, a la sucesión prolijamente hilvanada de acontecimientos singulares. El 25 de noviembre de 1906, *Der Tag*, de Berlín, publica un breve ensayo de Hofmannsthal dedicado a *Las mil y una noches*, que al año siguiente acompañará una edición alemana de los cuentos realizada a partir de la versión en inglés de Richard Burton: “En la juventud de nuestro corazón, en la soledad de nuestra alma nos encontrábamos en una ciudad muy grande, secreta, amenazante, y seductora, como Bagdad y Basra” (Hofmannsthal, 1979a: 362). El transitar por una laberíntica ciudad, tentadora, ineluctable, irresistible, por cuyas puertas entreabiertas asoman rostros desconocidos que, sin embargo, nos despiertan remotos recuerdos, como tantos misterios de nosotros mismos que nunca habremos de develar por completo: esto mismo es la vida concebida como camino por recorrer, donde las posibilidades se nos ofrecen al igual que mercancías en el bazar. La ciudad moderna -como la Viena disfrazada del “Cuento de la noche 672”- es el espacio en el que se actualiza esta vivencia de lo que no adhiere en un único sentido. Entre 1919 y 1920, Hofmannsthal proyecta un relato:

Una figura. En un laberinto de los cuentos de las 1001 noches (o en el laberinto de una gran ciudad como Londres), mostrar una figura, que no es buena ni mala, sino que, *sobre todo*, fue (Hofmannsthal, 1980: 556).

Los *Märchen* están escritos para perderse en ellos, para vagabundear al modo del *flâneur*, es la prosa en la que se anhela el “completo llegar-a-sí”, aunque el precio que se pague por esta reunión con uno mismo sea la muerte, como es el caso del protagonista del “Cuento de la noche 672”. En la primera parte, el

entorno del *Kaufmannssohn* es representado como armonioso, a pesar de lo cual la amenaza de disolución, de muerte, se cierne sobre él, bajo la forma de dos refranes de origen árabe: “Cuando la casa está lista, llega la muerte” y “Tus pies te llevan adonde has de morir” son las frases que el joven se repite a sí mismo, por un lado, para probarse que está a salvo de su propio destino, protegido dentro del ámbito de su encierro, y, por el otro lado, para tratar de comprender por qué lo acecha la idea de la muerte. Ambos refranes acaban por cumplirse; la armonía de la primera parte, no exenta de un cierto sentimiento ominoso de opresión y angustia, se rompe con la carta anónima en que se acusa al criado del joven de un crimen indeterminado. Toda semejanza con los relatos kafkianos no es obra de la mera casualidad³.

Si en la primera parte del relato el joven no presta atención a la sabiduría de los proverbios, durante su errática indagación tampoco es capaz de interpretar los objetos que se le presentan simbólicamente en la miserable tienda del joyero. En adelante, el *Kaufmannssohn* no hace más que dar uno y otro paso para unirse a sí mismo, a su propio destino, en la más absurda de las muertes. En *Ad me ipsum*, suerte de autobiografía de su creación literaria, proyectada en 1916, Hofmannsthal anota: “Amenaza de este estado por parte de algo exterior: Eros/Mundo/sentir el mundo como un entrelazamiento oscuro y amenazante. *Märchen* del hijo del comerciante. (...) La vida como lo desconcertante (*Märchen*)” (Hofmannsthal, 1980: 606). El *Märchen* con Hofmannsthal ha cambiado de signo: no es la forma del advenimiento de la Edad de Oro, el estado poético-fabuloso por excelencia que permitiría la moralización -romantización- del mundo, como lo era para Novalis, sino que es la forma en que se manifiesta la extrañeza de lo conocido.

El “estado de *Märchen*” es para Hofmannsthal el de lo siniestro. La amenaza permanente de desequilibrio de este *Märchen* es la misma que acecha a la emperatriz en el inicio de *La mujer sin sombra*. *Un relato [Die Frau ohne Schatten. Eine Erzählung]*, escrito entre diciembre de 1913 y agosto de 1919, que Rudolf Pannwitz consideró un clásico, por ver en esta obra en prosa “una novela corta reducida a su esencia, el ideal mismo del cuento artístico” (Volke, 1991: 153). La emperatriz, joven al igual que el hijo del comerciante, no tiene sombra, y se le da un plazo determinado para conseguir una, sin lo cual, el Emperador se petrificará y ella será incapaz de concebir un hijo. La joven sale de su palacio decidida a

³ Es conocida la admiración de Franz Kafka por la obra de Hugo von Hofmannsthal. Dorrit Cohn, en su artículo “Kafka and Hofmannsthal” (1997) sostiene que el narrador checo debe haber leído el volumen de relatos que Hofmannsthal publicó en 1905, y destaca la influencia de esta lectura en *Beschreibung eines Kampfes*. Cohn analiza y compara dos pares de relatos de ambos autores: “Das Märchen der 672. Nacht” y “Reitergeschichte” de Hofmannsthal, con “Das Urteil” y “Ein Landarzt” de Kafka, centrándose en lo que considera que son tres elementos comunes, a saber, la estructura del relato, la situación narrativa (el narrador de focalización interna), y el elemento onírico.

encontrar una sombra que pueda integrar a sí misma, una sombra a la que pueda unirse. Guiada por su vieja nodriza, llega a una casa del pueblo que ocupan un tintorero y su mujer, donde la emperatriz, rebajada de su condición, comienza a trabajar como sirvienta. La tintorera está dispuesta a vender su sombra, pero la emperatriz, compasiva, la rechaza, pues prefiere cargar con su maldición antes que privar a la mujer de su sombra. La joven finalmente recibe una sombra y puede entonces salvar a su marido y concebir. En palabras de Richard Alewyn,

En el instante mismo en el que ella entra en la vida, por el mismo paso con el que quiere entrar en la vida, se vuelve ineluctablemente culpable. Y para esta culpa solo hay una liberación: el amor. El amor le da la fuerza de renunciar a la sombra. Pero es por esta renuncia que se gana la sombra (Alewyn, 1958: 157).

En *Ad me ipsum*, leemos: “*Mujer sin sombra Maldición y salvación*” (Hofmannsthal, 1980: 614). La redención de la emperatriz se produce gracias al “triunfo de lo alomático”, que es una “alegoría de lo social” (Hofmannsthal, 1980: 603). La solución alomática, que según Alewyn, es la metamorfosis recíproca, consiste en “llegar-a-sí-mismo (regresar a la existencia más elevada) por el camino directo” (Hofmannsthal, 1980: 601). De acuerdo con Benjamin Bennett, la interpretación de Alewyn según la cual lo alomático es la transformación mutua es errada.

Bennett refiere que Manfred Pape mostró que la fuente de donde Hofmannsthal toma el término “alomático” es un libro de alquimia rosacruz publicado por Ferdinand Maack en 1912: *Zweimal gestorben!*. Pape asume que “lo alomático es principalmente una fuerza que actúa *sobre el individuo*, que el individuo permanece en una posición pasiva hacia él, definible como ‘ser transformado por otro’” (Pape, citado en Bennett, 1976: 252). Ahora bien, en Maack hay una dificultad lógica que Pape no resuelve, pero Hofmannsthal sí, ya que sigue a Maack al suponer “el ‘yo’ como un ‘lugar’ en el que las cosas llegan desde afuera, y al asociar lo alomático con las influencias externas” (Bennett, 1976: 253). Hofmannsthal, sin embargo, va más allá, y no se atiene a la idea de lo alomático como lo que ocurre por la influencia del otro, aunque tampoco debe entenderse esto como lo hace Alewyn. Si “mutuo” es sinónimo de “alomático”, pregunta Bennett, ¿para qué haber acuñado un nuevo término? Hofmannsthal debe haberse quedado impactado por la siguiente afirmación de Maack: “Las consecuencias de nuestro principio alomático son enormes, sí, monstruosas. Conducen a la *disolución radical del sujeto*” (Maack, citado en Bennett, 1976: 254), pero no pudo haberla trivializado interpretando el principio alomático como la reciprocidad entre los objetos, esto es, la intersubjetividad.

Según Bennett, alomático no debe entenderse como transformación, sino

como el antónimo etimológico de “automático”, término recurrente en la obra cuya lectura acompaña a Hofmannsthal a lo largo del proyecto de *Andreas: The Dissociation of a Personality*, de Morton Price. Price define allí los fenómenos automáticos como aquéllos que se producen “fuera de la voluntad”, o “sin el control del individuo” (Bennett, 1976: 254). Ambas palabras remiten a la acción: lo automático, a la acción *hecha* sin intervención del sujeto, sin voluntad ni consciencia; lo alomático es la consciencia del influjo de las acciones de nuestro entorno -el elemento- en nosotros y, de ahí, la voluntad de ejercer mediante la acción nuestro influjo en los demás. Esto es lo que tiene de reciprocidad lo alomático: el resultado de su acción. La concepción de lo alomático supone un sujeto que se encuentra en el borde de la disolución, pero que no por esto deja de ser libre en su capacidad de acción sobre los demás. La transformación del elemento automático que presenta a los sujetos hechos, es decir, pasivos, privados de voluntad y de capacidad de acción, en elemento alomático, gracias a la interacción de los sujetos -vale decir que aquí Bennett recupera lo “recíproco” de la interpretación de Alewyn-, es el triunfo de lo social: su surgimiento. Lo alomático es el elemento que a la vez une y transforma: es la voluntad consciente de la acción y su influjo en los demás como ligazón entre sujetos que, de lo contrario, corren el riesgo de disolución.

Huré ve en lo alomático la continuidad y realización del proyecto esbozado por Chandos, *Nosce te ipsum*: “este ‘Conócete a ti mismo’ por medio del contacto con los demás o a través de otras experiencias que las propias anticipa la noción de ‘transformación alomática’” (Huré, 2004: 69). Hofmannsthal cumple con el proyecto de Chandos con *Buch der Freunde* y *Ad me ipsum*: lo alomático estaría ligado al deber hofmannsthaliano de “reactivar y transmitir lo mejor de la tradición en obras nuevas, no imitándolas, sino a través de una transmutación alquímica” (Huré, 2004: 76). La transformación alomática sería el método de Hofmannsthal para asumir y recrear la tradición. Encontramos esta idea de transformación como recreación, reescritura, o traducido literalmente, “cambio de forma”, en el término *Umgestaltung* que utiliza Hofmannsthal.

Lo alomático permite compensar el desequilibrio amenazante por la apropiación de la sombra; recordemos que en el poema *Gedankenspuk* Hofmannsthal se enfrenta a los fantasmas de la tradición. En *La mujer sin sombra*, “el-llegar-a-sí-mismo” es la coronación de la madurez, o lo que Hofmannsthal designa como pasaje de la preexistencia a la existencia. En el proyecto de su *Bildungsroman* inconclusa, *Andreas oder die Vereinigten*, concebida bajo el signo de *Wilhelms Meister*, Hofmannsthal reconoce esto como un motivo de su obra de juventud, y en otra nota de *Ad me ipsum* apunta que es necesario consignarlo “para unir el final con el principio” de su autobiografía literaria (Hofmannsthal, 1980: 604). Es el llegar-a-sí reintegrador que permite la prosa.

Erzählung. Conclusión

Los cuatro volúmenes de *Deutsche Erzähler* aparecieron bajo el sello Insel de Leipzig en 1912⁴. Hofmannsthal se propone ofrecer un sólido punto de apoyo sobre el cual construir una tradición literaria fundada en el pasado más reciente: “es completamente necesario hacerles entender tanto a los individuos como al conjunto del pueblo que la época presente no vale nada por sí sola” (Hofmannsthal, 1979a: 428). Pero al mismo tiempo reconoce que ese pasado acaba de extinguirse; nada queda por conservar, ni mucho menos por restaurar: “En estos relatos hay una Alemania que ya no existe en absoluto” (Hofmannsthal, 1979a: 428). Acaso este pasado no ha tenido lugar, acaso no ha sido escrito, o bien, no es en lo efectivamente escrito donde debemos leer. Hay un elemento difícilmente reconocible que permanece vivo, a la espera de ser recogido en el presente:

Formas de vida, formas espirituales de nuestro pueblo secreto y vagamente perceptibles se encuentran aquí cristalizadas; una antigua atmósfera alemana nos rodea, tomémosla, para elevar la atmósfera reinante, o al menos, para purificarla (Hofmannsthal, 1979a: 429).

Deutsche Erzähler es el resultado de un ejercicio de la memoria afectiva⁵. Los relatos están animados “por un amor puro y creativo de representar alguna faceta de la existencia; algo en el mundo, alguna coherencia entre el hombre y el mundo se ha manifestado especialmente en ellos” (Hofmannsthal, 1979a: 426).

⁴ Damos a continuación el contenido de los cuatro volúmenes de la antología. Volumen 1: Goethe, *Novelle*; Heinrich von Kleist, *Das Erdbeben in Chili*; Friedrich Hebbel, *Aus meiner Jugend*; Gottfried Keller, *Spiegel, das Kätzchen*; Jean Paul, *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*; Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*. Volumen 2: Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*; Georg Büchner, *Lenz*; Achim von Arnim, *Der tolle Invalide*; Annette Elisabeth von Droste-Hülsoff, *Die Judenbuche*; Friedrich von Schiller, *Der Geisterseher*. Volumen 3: Jeremias Gotthelf, *Barthli der Korber*; Friedrich de la Motte-Fouqué, *Undine*; Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert*; Clemens Brentano, *Geschichte von bravem Kasperl und dem schönen Annerl*; Charles Sealsfield, *Die Erzählung des Obersten Morse*. Volumen 4: Franz Grillparzer, *Der armer Spielmann*; E. T. A. Hoffmann, *Der Elementargeist*; Wilhelm Hauff, *Das kalte Herz*; Adalbert Stifter, *Der Hagenstolz*. Al término de la Primera Guerra Mundial, Hofmannsthal proyectó ampliar la antología con los siguientes autores: Novalis, con *Die Lehrlinge zu Saïs*; Hebel, Immermann, Meyer, Ludwig, Rosegger, Storm, y Spitteler.

⁵ En una carta dirigida a Anton Kippenberg, el editor de su antología, Hofmannsthal manifiesta un fervoroso ahínco al referirse a su proyecto: “Me estoy ocupando casi sin tregua de la preparación de *Deutsche Erzähler*. La introducción debe convertirse en lo más sustancial y más cargado de afectividad que yo haya escrito. No me faltan ni la materia, ni el motivo para dar una expresión a las cosas más importantes y más nobles, ni el tiempo, ni la voluntad de mostrarme digno de semejante oportunidad” (Volke, 1991: 198).

El deseo de Hofmannsthal es acoplarse a la representación de la coherencia entre el hombre y el mundo. Reuniendo estas narraciones, él también representa un lado de la existencia en la que se muestra la total adhesión del hombre con su entorno, movido por el impulso de formar parte de “lo armónico”. La armonía reaparece aquí como atributo esencial de los relatos en prosa del pasado -como seis años antes en los comentarios sobre la *Novelle* de Goethe, título que inaugura la antología. Lo armónico en la representación entre el hombre y el mundo está asegurado por la adherencia del saber y la creencia, de los usos y las costumbres, al lenguaje:

Refranes y dichos populares afloran de la boca de las figuras, costumbres y creencias antiguas se apegan a los hombres, a las casas y a los utensilios, por momentos es superstición, pero todo proviene de una recta e inquebrantable disposición de ánimo (Hofmannsthal, 1979a: 429).

Las *Erzählungen* que conforman la antología guardan algo de lo maravilloso del *Märchen*, pero en estado latente. Aquí Hofmannsthal zanja la cuestión de las divisiones genéricas de la prosa narrativa: tanto la *Novelle* como el *Märchen* pueden estar contenidos dentro del género mayor de la *Erzählung*. Si la vivencia que debe transmitir la *Novelle* en la fusión del personaje y de lo que le acontece, en su sentido más activo, es decir, la unidad total entre la figura y su destino, el peso de toda una vida, se redujo a un simple madero que flota en la corriente del sentimiento, y la maravillosa búsqueda de sí que el personaje realiza por los laberínticos y secretos caminos del *Märchen* no lo conduce a sí, sino a la muerte, la *Erzählung* puede tal vez, apelando al saber de los tiempos en que los bosques eran más espesos, asegurar en el presente la continuidad literaria con los narradores del pasado, de modo de constituir un patrimonio de experiencia transmisible, esto es, una tradición. La figura por excelencia de narrador es el viajero: “Un joven señor que quiere decir abiertamente qué le sucedió. El más alto ideal de sociedad, donde se intercambian experiencias: ya en la forma de narraciones [*Erzählungen*], ya contadas sin mediación. Dos tipos de narradores -Maupassant- Kessler” (Hofmannsthal, 1980: 427). Es posible que los refranes y los proverbios, esa fe de los supersticiosos, ya no tengan nada que decir en la actualidad. Basta ver cómo el joven hijo del comerciante los ignora.

Lo que Hofmannsthal plasma conceptualmente en la introducción de *Deutsche Erzähler* es lo que él mismo deseó para su obra en prosa, un “completo llegar-a-sí”. La *Erzählung*, que para Hofmannsthal reviste una dimensión profundamente moral, no es sino la “ética aforística” [*aphoristische Ethik*]. Si, como sostiene Huré, en “Ein Brief” lo que manifiesta Hofmannsthal es su deseo de tomar el camino de la vida, en oposición a la vía esteticista que conduce del arte al arte, “dando el salto hacia el teatro” (Huré, 2004: 84), desde el “marco estrecho

del poema a la escena" (Huré, 2004: 95), que significa para él "la gran forma" (Huré, 2004: 63), antes que a la poesía, Hofmannsthal estaría renunciando a la prosa, a ese "completo llegar-a-sí" por medio de la transformación alomática. Su salto es al vacío. Esta decisión, por cierto, ha sido largamente ponderada.

Bibliografía

Alewyn, Richard (1958), *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Bennett, Benjamin (1976), *Hugo von Hofmannsthal, The theater of consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press.

Cohn, Dorrit (1997), "Kafka and Hofmannsthal", *Modern Austrian Literature*, 30, 1, pp. 1-19.

Garrido Miñambres, Germán (2008), "La *Novelle* en la tradición teórica del siglo XIX", *Revista de Filología Alemana*, 16, pp. 9-30.

Hofmannsthal, Hugo von (1912), *Deutsche Erzähler*, Leipzig, Insel-Verlag.

----- (1964), *Briefwechsel*, Frankfurt, Fischer Verlag, [edición de Therese Nickl y Heinrich Schnitzler].

----- (1968), *Briefwechsel*, Frankfurt, Fischer Verlag, [edición de Walter H. Perl].

----- (1979a), *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze 1. 1891-1913*, Frankfurt, Fischer Verlag, [edición de Bernd Schoeller y Ingeborg Beyer-Ahlert].

----- (1979b), *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt, Fischer Verlag, [edición de Bernd Schoeller].

----- (1980), *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen*, Frankfurt, Fischer Verlag, [edición de Bernd Schoeller y Ingeborg Beyer-Ahlert].

----- (1997) [1905], *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls Bassompierre*, Frankfurt, Fischer Verlag, [revisión y edición de Ellen Ritter].

Huré, Pierre-Antoine (2004), *Savons-nous lire Hofmannsthal? La Lettre de Lord Chandos cent ans après*, Paris, Klincksieck.

Raponi, Elena (2002), *Hofmannsthal e l'Italia: fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Vita e Pensiero.

Rölleke, Heinz (2004), "Hofmannsthal", en *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 6*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 1165-1168.

Schatzky, Brigitte E. (1955), "Otto Ludwig's Conception of Environment in Drama", *The Modern Language Review*, vol. 50, nº 3, pp. 298-306.

Thieberger, Richard (1967), *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Tesis no publicada de Doctorado en Letras, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de París.

Volke, Werner (1991), *Hugo von Hofmannsthal*, Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, [traducción de Jean-Yves Masson].

Wiese, Benno von (1957), *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf, August Bagel Verlag.