

L. Gera

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LUDWIG TIECK: UN ROMANTICO CON LOS
PIES EN LA TIERRA

(Introducción a la obra dramática de Ludwig Tieck
como representante del primer romanticismo alemán y
precursora de las teorías escénicas modernas)

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN

LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A

VICTOR FRANCISCO GROVAS HAJJ

ASESOR: MTO. FELIPE DIAZ Y ALMANZA

TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.,

MARZO 1994



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A los alegres compadres
In memoriam:

Con todo mi cariño y mi agradecimiento a

RODOLFO GROVAS SANDERS

Mi padre

Quien me enseñó de qué se trataba el "vaudeville"
de la vida, y me dejó su ejemplo como guía.

a JUAN SOUR KIM

Mi tío

Cuyo recuerdo es siempre un estímulo

A las alegres comadres:

HERLINDA HAJJ DE GROVAS

Porque además de ser una excelente madre
es un maravilloso ser humano

MARIA LUISA MONTIEL DE SOUR

Mi querida "Tía-hada-madrina"
con mi profundo agradecimiento.

A mis profesores

Dra. MARÍA STEIN ROSENSTEIN

Por su constante apoyo y su invaluable
introducción al mundo de Tieck

Muy especialmente al

MTO. FELIPE DIAZ Y ALMANEA

Por su valiosa asesoría y paciente guía
y por ser un profesor y amigo de tiempo
completo.

A UN MUY NOTABLE JURADO en este Santo Oficio
de los exámenes profesionales

Lic. ATHEP WAGNER MESA

Dra. CECILIA TERCERO VASCONCELOS

Lic. SOLEDAD RUIZ LOZA

Lic. GONZALO BLANCO RISS

"Sich denn auf unser Herz
und nicht auf unser Maul.. "

Die verkehrte Welt: III, 5

I N D I C E

Introducción

CAPITULO I: EL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN.....	1
1.1- Ubicación y trascendencia del romanticismo	1
1.2- El primer romanticismo alemán.....	5
1.2.1- Ubicación (delimitación).....	5
1.2.2- Orígenes.....	10
1.2.3- Características.....	13
1.2.4- Integranes.....	19
CAPITULO II: LUDWIG TIECK: POETA, DRAMATURGO Y HOMBRE DE TEATRO	
2.1- Semblanza biográfica de Ludwig Tieck.....	23
2.2- La evolución creativa de Tieck.....	28
2.3- Tieck: como hombre de teatro	33
CAPITULO III: LAS PRIMERAS OBRAS.....	37
CAPITULO IV: OBRAS DE TRANSICION.....	53
CAPITULO V: UNIDAD EN EL CAOS: <u>GENOVEVA</u> Y <u>OCTAVIANUS</u>	65
CAPITULO VI: LAS ÚLTIMAS OBRAS.....	91
CAPITULO VII: POTENCIALIDAD Y ENFOQUE EN EL TEATRO TIECKIANO: <u>DIE VERKEHRTE WELT</u>	102
7.1- Hacia las "Literaturkomödien".....	103
7.1.1- <u>El gato con botas</u> (Der Gestiefelte Kater).....	105
7.2- <u>Die verkehrte Welt</u> : Análisis dramático (El mundo al revés) 7.2.1- Estructura.....	109
7.2.2- Conflicto dramático y general: Tema.....	131
7.2.3- Personajes.....	134
7.3- Los recursos dramáticos: Con un pie en el teatro moderno 7.3.1- El rompimiento de la ilusión escénica.....	153
7.3.2- El "distanciamiento Tieckiano".....	157
7.3.3- La circularidad.....	165
7.3.4- La búsqueda del efecto cómico.....	166
7.3.5- La presencia del absurdo.....	171
Conclusiones.....	176
Bibliografía.....	185

I N T R O D U C C I O N

Si descubrimos al escritor romántico Ludwig Tieck en la transición del siglo XVIII al XIX en Alemania, lo hallaremos de camino a la cumbre ensalzado por literatos como Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Novalis, Brentano; admirado por filósofos de la talla de Fichte y Schelling; aplaudido incluso por el mismo Goethe (1). Contemporáneos "tanto en su país como en Inglaterra lo consideran el sucesor directo de su gloria y fama" (2). En fin, Tieck se nos muestra como destacado y versátil representante del grupo "avant garde" más representativo de su tiempo: los románticos de Jena, quienes formarían el ideal del romanticismo, corriente imperante en Occidente por los siguientes cincuenta años.

Mas para nuestro asombro, hallamos tan sólo medio siglo después al "mundo al revés": Tieck se halla muerto y olvidado; asociado con la posición política reaccionaria de otros ex-románticos. Ensombrecido por un juicio ideológico que soslayó sus méritos literarios, y calumniado por actores resentidos de sus críticas contra el vedetismo en Alemania, y burócratas de la escena alemana opuestos a sus innovaciones.

La crítica alemana de la segunda mitad del siglo XIX no quiso ni pudo entender a Tieck. Para ellos, perteneció

(1)-Por su Genoveva Goethe "coincidió en elogios al joven poeta y la emoción que experimentó entonces fue tan fuerte que no la olvidó nunca" como lo atestigua su carta de treinta años después (9-sept-1819). Brion, M. La Alemania romántica. T. 2. p. 120

(2)- Gillespie G. Introducción a Diary in Books. P. 1

a un grupo de "soñadores reaccionarios" que rehuían hacer un arte social y político en pos de la metafísica. El romanticismo era la "generación a superar" para los realistas y naturalistas posteriores. Que Tieck no llegara a nuestras manos con la prodigalidad que llegaron Goethe o Heine, fue en buena parte, cuestión de política literaria.

La situación hoy en día parece favorecer la valoración de Ludwig Tieck y su obra. A los estudios pioneros de Friedrich Gundolf, Rudolf Lieske y Marianne Thalmann en Alemania (3) siguió el descubrimiento de Tieck en Norteamérica - por Alfred Lusky (4). A partir de 1941 a la fecha se han - escrito 49 estudios doctorales que abordan la obra de Tieck, tan sólo en Estados Unidos. La catedrática Agnese Mortukano de la Universidad de Riga, nos ha hablado del interés en el teatro de Tieck en los países bálticos. En Latvia, el profesor Gunars Bibers se ha dedicado a estudiar y difundir prioritariamente la obra de Tieck. Los estudios de Robert Minder y Marcel Brion en Francia (5) y de Edwin Zeydel en Inglaterra (6) representan muy bien el interés contemporáneo por Tieck en ambas naciones. Incluso hasta nuestro país ha llegado el alegre Ludwig Tieck. Su único drama traducido al español, El Gato con botas, ha probado ser útil para los programas de Teatro romántico en nuestra carrera.

(3)- Gundolf en su Romantik (1929), considera a Tieck un dotado explorador de nuevos caminos. Lieske escribió en 1933 Abenduna von der Romantik, importante estudio precursor. H. Thalmann contribuyó al conocimiento integral de Tieck con sus obras L. T. der Romantische Weltmann aus Berlin (1955) y der Heilige von Dresden (1960).

(4)-Tieck's romantic irony (North Carolina, Chapel Hill, 1932)

(5)-La Alemania romántica (1971 trad. por Barral ed.) Minder R. L. T. un poète romantique allemand (1936)

(6)-Ludwig Tieck and England (1931) L. T. The German romanticist (1935)

Pero El Gato con botas no es la única pieza de Tieck. Se agregan a su repertorio más de 38 dramas algunos de ellos aún sin editar. La gran mayoría sin traducción - - al inglés, francés o español.

El objeto principal de este trabajo es conformar un panorama general de la actividad dramática de Ludwig Tieck, y particularmente subrayar su potencialidad en este campo, mediante el análisis de una de sus obras - más representativas. El carácter de nuestro análisis - sólo puede aspirar a ser introductorio, pues un reporte sobre este tema nunca ha sido producido antes en México, y a nivel mundial, aún existen lagunas en cuanto a las fuentes principales:

The lack of a complete critical edition of Tieck's works (and there seems still not to be the remotest possibility of such a project becoming reality) has result in the passing of second-hand opinions and ready-made judgements without much regard for the written word itself...Not surprisingly, the outcome of this has been a gradual distortion of the man, and a partial eclipse of his oeuvre (7)

"La falta de una edición crítica completa de las obras de Tieck (y parece que aún no existe la remota posibilidad de que tal proyecto se vuelva realidad) ha resultado en una transmisión de opiniones de segunda mano y juicios apresurados sin tomar mucho en cuenta a las fuentes originales...No es sorprendente que el resultado de esto ha sido una gradual distorsión de el hombre y un eclipse parcial de su obra."

A este primer obstáculo señalado por el especialista James Trainer, y que nos alertó para leer entre líneas la bibliografía de apoyo obtenida, se agrega una segunda consideración, concluida por Marcel Brion:

(7)-Trainer, J. Ludwig Tieck: from Gothic to Romantic, p. 9

La legítima admiración que se tiene por el autor de los cuentos... hace que se trate injustamente por lo general al autor dramático(8)

Lo que Brion señala aquí, es que se ha tratado preferencialmente otras facetas de Tieck con excepción de la dramática. Y quienes han abordado su teatro, son generalmente críticos literarios, con un enfoque literario en su producción, no teatral. Este estudio también pretende constituir un precedente en este respecto. El teatro fue la vocación inconfundible de Tieck, de entre todos los géneros que cultivó. Su actividad dramática fue un medio para manifestarse:

a) Como un suspicaz catalizador de la tradición dramática que le precedía.

b) Un hombre de teatro que supo dar voz al ideario de su generación.

c) y un experimentador original que dio primeros pasos en el uso de recursos dramáticos luego redescubiertos en el siglo XX.

Tieck se muestra, visto así, bien enraizado en el devenir dramático en general como descubridor, actor y precursor.

Ludwig Tieck hace de su obra un objeto de estudio asible en el campo metafísico del primer romanticismo. Es por una parte, un creador "más interesado en la práctica que en las filosofías" a diferencia de sus colegas. Por la otra, despliega uno de los dones más universales de un romántico: su capacidad de remontarse a la Luna (para observar al mundo desde otro ángulo); de creer en una religión de duendes, sue-

(8)- Brion M. O., cit. p.115

ños y leyendas, donde la diosa principal es la Fantasía. En una palabra, tiene la vocación de soñar, y de darle a su sueño una forma en la práctica, esto es, de experimentar. Tiesch murió antes de que alguna de sus obras se montara exitosamente (9) pero el experimentador también conoce sus riesgos. El decía:

El hombre que está determinado a hacer algo extraordinario puede fácilmente incurrir en la necedad tras los primeros propósitos de sentido, porque no han sido puestas en ningún lugar señales de advertencia que alejen al marino de las derrotones y los riesgos. Leer al marinero que navega en estas aguas! (10)

La localización, selección y en varios casos paciente traducción de las fuentes ha sido la parte más laboriosa de nuestro estudio. La ausencia de estas fuentes en nuestro país, ha prologado el trabajo de investigación por más de dos años. Sólo aprovechando las vacaciones de estancias de investigación en otros países hemos podido acceder a los siguientes institutos:

- a) El departamento de Germanística en la Westfälische Wilhelms Universität, en Münster.
- b) La biblioteca central de la Friedrich Schiller Universität en Jena.
- c) La biblioteca privada del Deutsches Theater Museum, en München.

Asimismo, localizamos algunos volúmenes de la 3a edición

(9) - Los montajes de Blaubart y Der Götterfalte Käter no fueron afortunados (1840-53)
 (10) - L. v. Die Geschichte Woll. Intermedio del acto IV. (3a ed.)

de Schriften (11) en la Universidad de Oslo. En Estados Unidos fueron de mucha utilidad las introducciones de Gerald Gillespie y Oscar Mandel a la traducción de Die Verkehrte Welt (The Land upside down) y Der Gestiefelte Kater (Puss in boots), encontradas en la Biblioteca Estatal de Texas. Igualmente importante fue el préstamo hecho a nosotros por la Dra. Ilse Heckel de la antología de Georg Witkowski, Ludwig Tieck Ausgewählte Werke (Obra escogida de Ludwig Tieck v.I), perteneciente a su colección privada. Completa nuestro acopio de fuentes originales destacables, entre otros textos, Die Marchen aus dem Phantasmus/Dramen (Los cuentos de Phantasmus: Dramas) otra antología existente en la biblioteca del Instituto Goethe. Otros tantos textos de apoyo son mencionados en la bibliografía al final de este estudio. Podemos destacar, para el interesado en introducirse a la obra dramática de Tieck los siguientes: Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck, de Robert Minder, y The German Romanticist de Zoydeil. Para aquel que desee explorar la obra de Tieck desde su contexto histórico y los comentarios contemporáneos, lo remitimos a L'Allemagne de Mme. de Staël, y a Alemania de Heinrich Heine, libros que hacen una apreciación de la obra de Tieck, y son fáciles de conseguir en nuestro país. (Ed. UNAM y FCE, respectivamente) También recomendamos el capítulo dedicado a Tieck en el texto ruso de S. Ignatov Historia.

(11)-Obras completas.

del teatro europeo en los tiempos modernos tomo I (Realismo) que centra su estudio del teatro romántico alemán en la labor de Ludwig Tieck y Kleist destacando principalmente las aportaciones prácticas del primero. De la bibliografía en alemán recomendamos el ensayo del Dr. Ernst Ribbat, "Poesie und Polemik. Zur Entstehungsgeschichte der romantischen Schule und zur Literatursatire Ludwig Tiecks" (Sobre la historia del origen de la escuela romántica y sobre la sátira literaria de Ludwig Tieck) en su libro Romantik (Münster, 1979), también accesible en México. (Hemeroteca UNAM); asimismo, el capítulo III de -- Sozialgeschichte der Deutschen Literatur de Karl Hauser; -- (Romantische Dramen: Tieck, Werner, Müllner, Brentano). --

Los anteriores textos sirven de complemento biográfico e histórico para comprender mejor las circunstancias en que se desenvolvió el teatro de Tieck, ya que nuestro estudio se orienta prioritariamente a introducir su obra en sí.

Nuestro estudio se divide en tres partes fundamentales. -- La primera introduce al lector a las características e integrantes del grupo al que perteneció Tieck como integrante destacado: el romanticismo de Jena. Asimismo, ofrece una breve semblanza de la vida y obra de Tieck, destacando su interés -- y desempeño en el campo teatral.

La segunda, ofrece un panorama evolutivo de su obra dramática, destacando características que nos hablan de las inquietudes propias del pensamiento tieckeano, su gradual aportación a la ideología del primer romanticismo y sobre los elementos -- que toma o aporta a nivel dramático.

la tercera parte se enfoca a la potencialidad de los intentos tieckeanos desarrollados en sus dramas, a partir de una de sus obras más representativas.

La primera parte abarca los capítulos I y II. Como hemos mencionado, nuestra prioridad es discutir la obra. Es por ello que en nuestra última versión dichos capítulos correspondientes al marco contextual son breves y procuran referirse a información utilizada en los análisis posteriores. Estructuralmente un marco histórico general nos serviría en un texto que se centrara en explicar el surgimiento del primer romanticismo alemán. En nuestro análisis el contexto más directamente relacionado con la obra de Tieck es el la propia corriente del primer romanticismo.

Por lo anterior, introducimos el capítulo **I**, ubicando al romanticismo en general. El estudio cabal de lo romántico implica que su definición es una deformación de su propio carácter. Es por esto que más de acuerdo con el parecer romántico de Jena, cuya teoría del conocimiento dice que un concepto "no se prende en una proposición", pero sí es probable establecer su progresión (cfr. I p. 2) encontramos la esencia y trascendencia de lo romántico en su devenir, como se ve en el inciso 1.1. En los siguientes apartados, hablamos ya específicamente del romanticismo de Jena o primer romanticismo, llamado de ambas formas en este estudio (12): lo delimitamos entre otras corrientes contemporáneas y romanticismos -

(12)- El término original es "Frühromantik". También lo llamamos, círculo de Jena, por la ciudad en la cual se gestó

posteriores. Enunciamos sus características generales y mencionamos a sus integrantes. Principalmente cabe destacar entre ellos a los hermanos Friedrich y Wilhelm Schlegel, pues su relación con Tieck y su obra es importante, y se menciona constantemente a lo largo de nuestro estudio.

La necesidad del capítulo II obedece al poco conocimiento de Tieck y su obra en nuestro país. Nos permite mencionar también su producción no dramática, por la cual es, hasta ahora, más conocido en Alemania y otras naciones. Esto nos permite asimismo a delimitar etapas cronológicas en la producción general de Ludwig Tieck, las que permitirán al lector la ubicación de las piezas teatrales tieckeanas mencionadas en la segunda parte.

El capítulo II muestra también que Tieck no era sólo un productor de piezas -como muchos en su tiempo- sino alguien preocupado por el fenómeno teatral, en una época en la cual literatura y teatro se consideraban lo mismo. Un partidario de liberar a la escena contemporánea del formalismo inducido incluso por estos creativos de la talla de Goethe. Actor, director, crítico, investigador y traductor teatral, además de escenógrafo aficionado, Ludwig Tieck fue además de literato y dramaturgo, un "hombre de teatro".

La segunda parte comprende los capítulos III, IV, V y VI, llamados respectivamente: "las primeras obras", "obras de transición", "las epopeyas románticas" y "últimas obras"; todos estos capítulos se refieren a su producción dramática, la cual se considera casi en su totalidad. Hemos sentido la ne-

cesidad de esta reseña, aún cuando su extensión limite el espacio dedicado a algunas obras a breves acotaciones. Esto es justificado debido al casi absoluto desconocimiento de los dramas de Tieck en México. No obstante hacemos más extenso nuestro análisis, en obras importantes desde el punto de vista de la evolución Lieckeaana. Dicha evolución es compleja y de ninguna manera acusa un desenvolvimiento lineal. La precede un desarrollo de la identidad tieckeaana y sus temas y motivos mediante influencias en la etapa formativa (1789-1794) y la plena rebeldía de la etapa de transición (1794-1795). Sacrificando la cronología--como lo hemos hecho en la estructura de nuestro texto-- seguiría de acuerdo con la evolución del drama en Tieck, una etapa posterior, la llamada "de las epopeyas románticas" y que se refiere a Leben und Tod der Heiligen Genoveva (Vida y muerte de Santa Genoveva) y Kaiser Octavianus (Cesar Octaviano) - y comprende de 1800 a 1804. El experimentalismo de Tieck - es evidente, como veremos, pero ya no cabe esperar en estas obras la pretensión de una posibilidad escénica. Se trata más bien de una estudiada declaración de principios de las teorías de los hermanos Schlegel.

Las "últimas obras" sólo reflejan los brillos de la actividad experimental del Tieck del último lustro del XVIII. Está resignado a un siglo XIX que abre sin promesas de revolución teatral, y prelude un fenómeno sin precedentes en la civilización moderna: "por primera vez en nuestra historia un número de dramaturgos importantes escribieron obras para

las cuales no había un teatro" (13). Tieck se encontró entonces con este callejón sin salida, y en lugar de satisfacer al público que pagaba, para poder ser montado, decidió dejar de escribir teatro, y dedicarse a supervisar su desempeño. El último periodo entonces, sigue la línea de Octaviano y Genoveva e inicia el "poema dramático" muy utilizado por Ibsen y otros jóvenes dramaturgos de la mitad del siglo XIX.

Sin embargo, el periodo más destacado de Tieck (en diversos sentidos) en su producción dramática, lo encontraremos entre 1796 y 1798. Aquí Tieck es aún independiente de la influencia directa de los Schlegel. Ha consolidado el modelo de teatro por el cual será más conocido: el Märchenspiel (u obra satírica a partir de un cuento de hadas), a la que pertenece el Gato con Botas (Der gestiefelte Kater, 1796). Die verkehrte Welt perteneciente a esta etapa, comparte el lugar con la anterior obra, pero no fue "escrita en unas cuantas horas felices" como el Kater, sino con más detenimiento y un propósito más ambicioso y trascendente: mientras Der gestiefelte Kater, centra su campo de acción prioritariamente en la crítica de la escena contemporánea, los alcances de Die verkehrte Welt son de un corte más universal.

Die verkehrte Welt es estructural y propositivamente más audaz que Der gestiefelte Kater

Esta obra no es conocida en nuestro país, por lo que su-

(13)- Mandel O. Int. a The Land upside down, p. 26

valoración y análisis contribuiría a su mejor conocimiento, fomenta su difusión y potencialidades, estimulando su consideración en los planes de estudio y su traducción al español.

Son estas las causas por las cuales hemos elegido a Die - - verkehrte Welt como la obra representativa con la que destacaremos el manejo de la visión "romántica" en Tieck y particularmente sus propuestas experimentales a nivel dramático. Esta obra se encuentra en el centro de su evolución. El capítulo VII -como quien dice, el plato fuerte- hace un análisis más detallado de estos elementos, sólo esbozados hasta este momento de nuestro estudio

Así, con el análisis de Die verkehrte Welt, este trabajo aporta la primera contribución al comentario de esta obra - pues como dice Oscar Mandel

Favorable or unfavorable, no separate and no rigorous statements - of this particular comedy has ever been made (14)

Favorable o desfavorable, ningún comentario separado ni riguroso - de esta comedia se ha hecho nunca

Los criterios analíticos tradicionales presentaron dificultades en una obra que pretende desafiar conscientemente todos los preceptos dramáticos tradicionales. Pero la búsqueda de la unidad que anima al conjunto, y la congruencia de la aparente ambivalencia en sus elementos (que es un reflejo de la dualidad y síntesis del mismo Tieck), nos han proporcionado instrumentos que ofrecen un sentido claramente trazado. El develado de este sentido coincidente en anteriores intentos, es nuestra aportación hacia una nueva visión de Die verkehrte Welt. Como fin del capítulo y de nuestro estudio, des-

(14)-Idem p. 9

tacaremos brevemente en un apartado, la coincidencia de algunas de las propuestas de esta obra, con otras pertenecientes al teatro contemporáneo, sólo para "terminar con el principio" (15) de una investigación que apenas introduce a un vasto campo de estudio.

Las obras citadas han sido consultadas en la versión original alemana. En el caso de Der Gestiefelte Kater y Die verkehrte Welt, se han cotejado los originales con la traducción correspondiente, y se han utilizado en ocasiones -no siempre como un marco de referencia. De esta manera, se ha concluido la apreciable calidad de ambas traducciones, pero también se han detectado pequeños errores, como una errata de impresión en las páginas 145 a 148 en la traducción de Marianne O de Bopp, El gato con botas, que confunde el sentido de la historia. En la traducción inglesa de Oscar Mandel a Die Verkehrte Welt, se han recuperado algunos juegos de palabras, y se advierten otros en los fragmentos citados, los cuales se perdían en la lengua inglesa. Con todo, conocemos que sólo un nativo del idioma podría hacer una traducción adecuada. La nuestra sólo pretende apoyar nuestro material crítico, dando prioridad al sentido (y en pocas ocasiones a la forma también) sin pretender constituirnos en traductores.

Con base en ejemplos precedentes de estudios modernos en lengua alemana, nos hemos permitido sustituir la grafía inexistente en nuestras máquinas y computadoras, por la ss equivalente fonético admitido en el marco de las citas de este estudio.

(15)-Como sucede en D. Verkehrte Welt.

No pretende este análisis decir todo sobre Tieck y su teatro ni poder agotar el estudio de una extensa obra que merece un mayor interés y nuevos investigadores.

Nuestro propósito se halla más cerca del espíritu de la obra tieckiana: dar una visión de conjunto, con seriedad en la factura, pero también con una cierta libertad en el propósito ideal de estimular, más que concluir; de hablar de la obra de un autor, cuyo sentido no es una definición, sino una abierta y lúdica provocación, confraternizando por esto mismo con todas las de su tipo.

VICTOR GROVAS

Noviembre de 1993

C A P I T U L O I :

EL PRIMER ROMANTICISMO ALEMAN

1.1- UBICACION Y TRASCENDENCIA DEL ROMANTICISMO

El romanticismo fue el primer fenómeno cultural de difusión mundial (1). Esta corriente exaltó a la creación artística como intérprete de lo infinito y revaloró la tradición popular de cada nación, haciendo que muchas de ellas reconquistaran su identidad cultural. Para Rusia y los países escandinavos, por ejemplo, el romanticismo fue la primera corriente artística propiamente establecida.

Las ideas fundamentales del romanticismo se gestaron en Alemania a fines del siglo XVIII. De acuerdo con sus primeros intérpretes, como Novalis (2), lo romántico es comprendido como el estudio de un proceso vital:

La vida se parece a los colores, sonidos, fuerza, etc., y el romántico estudia la Vida, así como el pintor, el músico y el mecánico estudian el color, el sonido o la fuerza. El estudio cuidadoso de la Vida hace al romanticismo (3)

Los primeros románticos concebían a la creación poética en constante evolución. Nos dice Friedrich Schlegel, primer teórico del romanticismo: (4)

La poesía romántica es una poesía universal en progresión... El estilo poético romántico está aún en devenir. En efecto, ésta es su propia esencia a saber, el poder únicamente llegar a ser. (5)

De acuerdo con estos conceptos, la trascendencia de cualquier creación artística es captar a la vida en su transformación.

(1)- Schenck, H. G. El espíritu de los románticos europeos, p. 17

(2)- Poeta destacado del círculo de Jena (cfr. "Integrantes")

(3)- Gode, A. El romanticismo alemán y las ciencias naturales, p. 21

(4)- (cfr. "Integrantes")

(5)- Schlegel, F. Schrift en, p. 159; trad. en Benjamín W. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, p. 133

ques, como concluye Schlegel

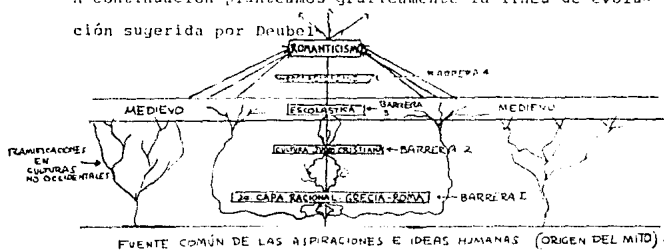
Una idea no se deja prender en una proposición. Una idea es una serie infinita de proposiciones, una magnitud irracional, improporcionable, incommensurable... Si es posible, no obstante establecer su progresión. (6)

En congruencia con este principio romántico, distinguiremos al romanticismo en su devenir, comparando dos esquemas distintos de evolución ideológica y proponiendo un tercer esquema propio:

1- El historiador del arte Werner Deubel (7) considera al romanticismo alemán como

la primera victoria moderna de aquellas fuerzas ideológicas cuya continuidad se puede trazar desde su manifestación en Heráclito y los pensadores prerománticos, a través de muchas centurias de luchas contra la invasión judéo-cristiana o greco-judaica, encabezada por la teoría del conocimiento socrático aristotélico, hasta llegar a Kant, el antirromántico por excelencia

A continuación planteamos gráficamente la línea de evolución sugerida por Deubel



En la que el romanticismo se nutre de la herencia primigenia de las aspiraciones e ideas humanas siendo la primera corriente moderna en revalorarlas.

En contraposición el teórico Korner rastrea la evolución de la historia del arte, a partir de la trascendencia del cia-

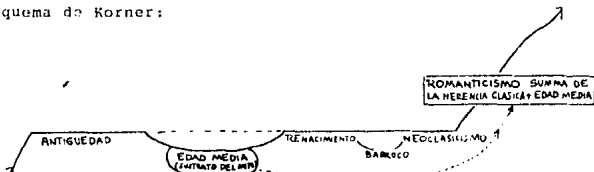
(6) - 14 m. p. 122

(7) - Deubel W. Griechisch-germanisch-Griechen-judisch. Volkische Kultur. In Ibidem.

sicismo greco-latino. Su ubicación del romanticismo, no obstante, es semejante a la de Deubel.

/El romanticismo/ es la cúspide más alta y el punto central y decisivo en el desenvolvimiento de los siglos desde el derrumbe de la civilización medieval, a través del humanismo y la reforma hasta la restauración y edificación de esta civilización, y hasta un extremado renacimiento de la antigüedad, que fue seguida inmediatamente por un repudio igualmente extremado y radical a ésta (8)

Esquema de Korner:



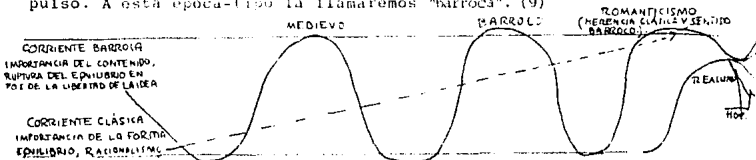
Coincidente con ambas visiones, es el anhelo del romanticismo por constituir una "summa" de las corrientes anteriores, en su búsqueda de unidad, que implica una primera causa. La visión romántica de que hay un principio, pero que éste se encuentra en constante movimiento, y escapa a la razón humana, es la madre de la moderna visión del mundo: los filósofos del romanticismo alemán fueron los primeros en ocuparse de la dialéctica.

Con un fin meramente ilustrativo añadiremos una última y complementaria sistematización de la evolución cultural, que coloca al romanticismo como heredero de dos tradiciones.

La historia del desenvolvimiento cultural es una sucesión de contradicciones. Una corriente se opone a otra. Encontramos en esta sucesión al igual que una ola que asciende y mengua, una época determinada por el racionalismo, los conceptos precisos la economía y la simplicidad la cual llamaremos

8-Korner J. Krisenjahre der Frühromantik, p. 106

"época clásica"; y otra en que estos patrones se vuelven complejos, desbordados por el contenido, activados por el impulso. A esta época-tipo la llamaremos "barroca". (9)



El romanticismo es la última gran recurrencia de esta corriente-tipo "barroca", pues al basarse en el estudio y revaloración de las anteriores, incluso las clásicas, encuentra esa fuerza subjetiva que está presente en todos los tiempos e interrumpe la ola continua, afectando a las corrientes posteriores. Su repercusión es tal que ya no nos abandona.

Su visión sumaria, no sólo es sintética, sino profética: las distintas cabezas del dios Pan -tan alabado por los románticos- se advierten en nuestro siglo. Asimismo encontramos en creadores contemporáneos esa búsqueda casi mística (Como en Grotowski, por ejemplo). La aventura del romántico ha sido la aventura de todos los tiempos: buscar una unidad en el caos. Su vigencia estará no tanto en sus hallazgos, sino en su incansable búsqueda de las cosas que siempre inquietarán a la humanidad.

(9)-Tomamos el término debido a la precisión etimológica de la palabra "barroco", que viene de "barrosco": perla irregular.

1.2- EL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

1.2.1- DELIMITACION

En este estudio llamamos primer romanticismo (romanticismo temprano o círculo de Jena, a la corriente integrada por literatos y filósofos reunidos en la ciudad de Jena de 1798 a 1803 (10), siendo Ludwig Tieck uno de sus principales exponentes

Debido a los vertiginosos cambios del momento histórico coexistieron simultáneamente representantes de diversas etapas de la literatura alemana: el clasicismo alemán(11) el movimiento llamado "Sturm und Drang"(12) y los románticos propiamente dichos. Como en ciertos estudios se les considera por igual, conviene hacer una distinción.

Schiller y Goethe, representantes del clasicismo alemán, tuvieron coincidencias con los primeros románticos y fases románticas -principalmente en su juventud- que el círculo de Jena exaltó. Pero la actitud de Goethe hacia los románticos fue ambivalente, como la de un buen político -y Goethe lo era- que mantiene relaciones cordiales con el grupo intelectual en boga (13). Schiller y los románticos mantuvieron un enfrentamiento más visible. Este criticaba sus principales vehículos teóricos: los Fragmentos de Federico Schlegel, y -

(10)- Jena y Weimar eran en ese entonces las dos capitales culturales de Alemania. Situadas en el mismo ducado (Sajonia-Weimar) albergaban a casi toda la "intelligencia" de la época.

(11)- Representa esta noción más que una corriente, la época clásica de las letras alemanas. Prepara el surgimiento del romanticismo y está representado por Goethe y Schiller.

(12)- "Tormenta e ímpetu". Otra tendencia precursora del romanticismo, pero que se distingue de éste por su visión clásica autodestructiva.

(13)- Heine, contemporáneo, nos dice en Alemania (p. 111) que hablar con franqueza, Goethe desempeñó en ese tiempo un papel bastante equívoco y no (ver síg. pág.)

la revista Athenäum (14). Los otros se mofaban de sus poemas y lo tachaban de retórico (15). Schiller y Goethe evolucionaron hacia una nueva revaloración del helenismo, y creyeron que el arte podía reeducar a la humanidad. Esto marcó una ruptura con los primeros románticos, que revaloraban por el contrario a la cultura del cristianismo medieval y concebían una literatura no educadora, sino profética y experimental.

Jean Paul, Heinrich von Kleist y Hölderlin, entre otros, constituyeron la corriente "Sturm und Drang". Los "sturmer", aún impresionados por la negativa kantiana a toda esperanza de conocimiento efectivo, y por el estallido violento de la Revolución Francesa, desarrollaron una literatura de antihéroes perdidos de antemano, de rebeldía y desesperación. Incluso Schiller en *Die Räuber*, y Tieck en su etapa formativa, son influenciados por el "Sturm und Drang". Pero el primer romanticismo, ya establecido en 1798, se encuentra afiliado a los nuevos sistemas propuestos por Fichte y Scheelling. Los románticos creen ya en una posible congruencia en las contradicciones que observan, predecesora de una nueva "edad dorada". Esto constituyó la diferencia entre ambas corrientes.

(13)-(cont.)...se lo puede alabar incondicionalmente. Bien es verdad que tampoco los Schlegel se contajaron con él con la mayor lealtad. Como en su polémica contra la antigua escuela les hacía falta un poeta vivo como tipo, y no hallaron otro tipo más propicio a sus fines que Goethe / aquí Heine habla de los Schlegel antes de conocer a Tieck / del que esperaban un apoyo literario, al que erigieron un altar, le quemaron incienso e hicieron que el pueblo se arrojase ante él. (P. 141).

La obra que unió a los románticos con Goethe fue *Wilhelm Meister*. Pero como muestra del débil nexo entre los ideales de ambos puede citarse la posterior crítica de Novalis, en 1798, donde llama a la obra "prosaica... lo romántico sucumbe en la obra, incluso la poesía natural, lo maravilloso". (Brandes, G. Las grandes corrientes de la lit. del s. XIX, p. 337)

(14)-1798-1800 5. Vol. la ed. 1850 ej. (alta edición para la época).

(15)- Heine op. cit. p. 141

El círculo de Jena y otros círculos románticos en Alemania:

En la misma Alemania hubo otros círculos, herederos del movimiento originado en Jena: éstos son, respectivamente, el círculo de Heidelberg y la escuela Suaba. El romanticismo de la escuela de Heidelberg, al que pertenecen Clemens -- Brentano, Achim von Arnim, T. A. Hoffmann y Eichendorff -- se gestó en una época en que el romanticismo ya había echado raíces en Europa (1808). También vivieron el enfrentamiento armado contra Napoleón en las primeras décadas del siglo, y éste los llevó a utilizar todos los recursos aportados por el romanticismo como escudo para la lucha. Utilizaron en sus obras el lado sombrío y fantástico que dejó entrever el primer romanticismo para manifestar sus inquietudes personales y sus angustias existenciales.

La escuela suaba, posterior a la de Heidelberg en cuanto a su inicio (1815), es un movimiento local, que ya tiene tintes realistas en sus etapas posteriores. Su principal representante es Ludwig Uhland además de Justinus Kerner, Gustav Schwab y Wilhelm Hauff. Esta escuela contribuye a popularizar el romanticismo, especialmente en la poesía, pero no desarrolla temas específicos, ni contribuye a una nueva concepción de los géneros ni a una transformación o evolución de la ideología, como es el caso de Jena.

El historiador del drama europeo, S. Ignatov distingue al romanticismo de Jena de estos otros círculos como el creador de la "cosmovisión romántica" y concluye con nosotros que -- la nueva generación ajena a las tendencias y a los anhelos de los ro-

... mánticos mayores tomó el vuelo tan sólo algunas de las tesis sustentadas por aquellos, concibió las formas exteriores y se olvidó del sustrato filosófico (16)

Fritz Martini, en su Historia de la literatura alemana, coincide con esta opinión, cuando dice de los romanticismos posteriores a Jena

En toda esta autoría se percibe ya la degeneración de la substancia imaginativa romántica, su caída en el sentimentalismo o en el amaneramiento de las formas fijas y convencionales. El romanticismo fue un movimiento juvenil. Al envejecer, sus temas y su lenguaje fueron haciéndose irrealés. Es el peligro que amenazó al tardío Eichendorff... amenazó también a Hoffmann y su virtuosismo de narrador. El arte de ambos surgió del notorio subjetivismo de su idiosincrasia, -- capaz de rellenar de sinceridad y experiencia personal los temas típicos del romanticismo (17)

Martini termina explicando la influencia que Eichendorff y Hoffmann tuvieron en el siglo XIX y como "la imagen común del romanticismo se basó en sus obras más que en el esotérico Novalis" (18). Como en Ludwig Tieck, experimentador de todos los géneros literarios en servicio del romanticismo.

El romanticismo francés surgió en forma contemporánea a estos romanticismos posteriores, y su contacto y retroalimentación fue con ellos, pese a las pioneras incursiones de Madame de Staël con su libro "D'Allemagne" (19) en donde reseña los postulados del primer romanticismo y habla de sus integrantes. Para los románticos franceses, el término romántico no se refiere a una forma de vivir como para los de Jena sino a un sinónimo de libertad: lucha social, libertad de la censura conservadora francesa. El romanticismo fue usado para fines

(16) -Lantov S. El teatro europeo en los tiempos modernos. I. p.110

(17) -Martini F. Historia de la literatura alemana. p. 315

(18) -Ibidem

(19) -La Sacenza de Staël Helstein, hija de Necker, da a conocer el romanticismo en Francia.

más polémicos que propositivos en Francia. El juego estético y la libertad formal romántica sedujo más a la mayoría de los románticos franceses. En Francia se acuña la noción "l'art -- pour l'art". (el arte por el arte) que ha representado tan erroneamente los propósitos originales del romanticismo. (20)

Víctor Hugo "descubrió", a decir de la crítica actual, el principio del contraste en su Prologo a Cromwell, treinta años después de que Tieck lo advirtiera en Shakespeare y lo aplicara en Blaubart (Barbazul, 1796) (21).

En resumen, la motivación legítima que animaba a la literatura romántica francesa, es su propia justificación. Pero a diferencia del círculo de Jena, su prioridad no era la de establecer una visión del mundo que influyera en todas las disciplinas, sino la de establecer una crítica social, o exaltar los valores nacionales. Asimismo, el romanticismo francés, explora más bien la potencialidad formal y lírica romántica. Y se origina a partir del movimiento romántico desarrollado en Alemania.

(20)- El término "l'art pour l'art" se atribuye a Théophile Gautier, romántico francés (Schenk, H. G. El espíritu de los románticos europeos p. 55). Pero como Schenk agrega, esta posición esteticista de la creación artística podía aplicarse en general a los románticos franceses de la época: "Algunos románticos -dice- particularmente los de la primera generación, antes de que la actitud francesa de "l'art pour l'art" oscureciera el asunto, sintieron que la poesía y el arte habían de tener una base en la filosofía y un ancla en la religión."

(21)- "Tieck- nos dice Paulin- is not concerned at all with general theories of the sublime and the beautiful, because they do not affect the way that Shakespeare writes or creates". En Barbazul y El mundo al revés, este contraste tonal está presente (cfr.) Paulin, L. Tieck: a literary Biography, p. 110

1.2.2- ORIGENES

El surgimiento del romanticismo temprano se debe principalmente a la crisis de valores que imperaba en Europa -- tras el estallido de la Revolución Francesa. El edificio -- neoclásico importado de Francia había sido derribado por -- la labor precursora de Ephraim Lessing, fomentando el de -- sarrollo de una literatura y arte propios. (22) Entonces -- y a la distancia, los alemanes pudieron reflexionar sobre -- el fenómeno del fin de la monarquía, como fin de un orden -- de cosas. La primera reacción a esto fue la generación del "Sturm und Drang", que en su fatalismo reflejaba los excesos del terror en Francia: la Revolución no había cumplido su -- promesa de establecer un "orden ideal". Se comenzaba a ha -- blar de "caos", y Kant escribía sobre una filosofía que sólo mostraba los caminos por los que es inútil transitar para a -- prehendrer la verdad. (23)

Los intelectuales alemanes se hallaron entre dos extremos el despotismo de la monarquía que aún los regía, y las arbitrariedades de los revolucionarios franceses. Se pensó entonces que la solución consistía en formular una nueva ideología conciliadora y unificadora. Por esto, el romanticismo temprano estaba basado en una reordenación de las ideas, y exigía una -- nueva filosofía-religión que explicara de una nueva forma al -- mundo.

La filosofía de Fichte y Schelling es el antecedente del i-

(22)-Creador de la "Dramaturgia de Hamburgo" y rep. de la ilustración alemana. "no, no se alejarse de los modelos franceses y crear un teatro propio.

(23)-el filósofo alemán propone ésto en Crítica a la razón pura.

deario romántico (24).

FICHTE: el primer planteamiento fichteano nos dice:

"El mundo sensible parece ser algo existente con independencia del sujeto que lo percibe, pero en realidad no existe sino por la actividad del sujeto. Eliminemos el yo y al instante queda eliminado el mundo". (25)

Fichte afirma también que sin oposición o contraste no hay conciencia.(26) y esto arranque de la teoría de la relatividad, informaría en adelante a la estética romántica. Fichte concilia este contraste entre lo creado y la creación señalando su interdependencia: el objeto no existe sin creador, y el creador no se manifiesta sin objeto. Es por ésto la existencia del mundo sensible.

SCHELLING: éste continúa el camino señalado por Fichte, - en su Filosofía de la naturaleza, muestra a la creación reinventándose a sí misma constantemente, y al espíritu humano, compartiendo esta facultad transformadora por ser emanación esencial directa de la naturaleza. (27). Así, expande la noción del Yo fichteano, cuya determinación es facultad de lo absoluto, y confiere a la esencia humana libertad determinismo, siempre y cuando deje guiarse por los principios armónicos sugeridos por lo natural. Schelling afirma que la naturaleza tiene una finalidad, pero esta no sólo es percibida exterior, sino interiormente "por intuición artística".(28)

(24)- Filósofos alemanes estrechamente ligados al círculo de Jena. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Wilhelm Schelling (1775-1854)

(25)- Garrido Pallardó F. Los orígenes del romanticismo. p. 116

(26)-Idem p. 117

(27)-Schelling considera a la naturaleza como espíritu visible y al espíritu como naturaleza invisible. El espíritu equilibra la voluntad del absoluto y la relatividad de lo manifestado. Por ésto debe ser el "sujeto" Id.118

(28)-Idem p. 119

Estas dos filosofías presuponen una nueva manera de explicarse el mundo. Asimismo ubican en un lugar privilegiado al creador. (Yo fichteano) y a la obra de arte. (como huella de la naturaleza, según Schelling), aspecto característico del primer romanticismo. Les dota con la noción de contraste, fundamental en su producción, y origina el valor que los románticos presentan a la imaginación y a la experimentación formal.

Como en un drama romántico, Fichte llegó con sus ideas en el momento adecuado. (29) Friedrich Schlegel comenzaba en Jena - la publicación de la revista Athenaeum (30), órgano difusor de las ideas del primer romanticismo, en 1794. Schelling será posteriormente miembro activo del círculo. Esta estrecha relación entre literatos interesados por la filosofía y filósofos poetas (como lo era Schelling p. ej.), hará del primer romanticismo más que una corriente estética, una propuesta de cómo ver y vivir en el mundo.

(29) - Fichte fue corrido de varias universidades conservadoras de Alemania encontrando sólo en Jena una atmósfera liberal para dar cátedra.

(30) - Athenaeum o "Athenaeum" como se consigna en la mayor parte de la bibliografía crítica alemana. Tuvo una importante difusión en su tiempo, publicó 6 números en 5 volúmenes de 1794 a 1800. Su primera edición constó de 1250 ejemplares (muy alta para la época.) En nuestro siglo la revista ha tenido 3 nuevas reediciones importantes tan sólo en Alemania.

1.2.3- CARACTERISTICAS

Se destacan a continuación las características más representativas del primer romanticismo:

1- MOVIMIENTO DE IDEAS: El romanticismo de Jena es corriente fundamentada en una revolución filosófica que buscaba una nueva explicación del mundo. Por tanto, su esencia residía en sus propuestas ideológicas.

2- UNIDAD EN LA DIVERSIDAD: cualquier enfoque filosófico parte de proponer una visión del mundo y ubicar al hombre con relación a dicha visión o modelo. A esto se debe la segunda característica del romanticismo de Jena. En esta corriente se consideraba a todo aquello finito o contradictorio como algo aparente o irreal. Todo es manifestación de un mismo principio universal en distintos estadios o gradaciones que complementariamente se constituyen en una imagen completa. Esto trasciende en la concepción de una ciencia y un arte estrechamente interrelacionados y de una Poesía que debe gestarse influida por todas las demás artes. (31) -

3- LA NATURALEZA SE REINVENTA CONSTANTEMENTE: guiados por Schelling en la búsqueda de este principio esencial de toda manifestación, la Naturaleza es el libro de revelación que guiará al poeta, científico o teólogo del primer romanticismo. Pero a diferencia de su predecesor naturicentrista,

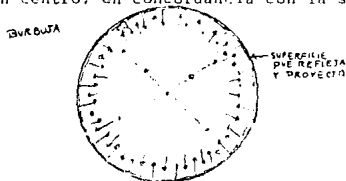
(31)- Cfr. Schlegel F. Fragmentos p 4 -

Rousseau (32), no es ésta una Naturaleza cuya "bondad" sea predecible, sino un multifaz en eterna transformación. Para los primeros románticos la posición del hombre frente a la naturaleza es la de captar su armonía e infinitud, pero sólo poder anhelar o intuir la total aprehensión de su ley. — —

4- TEORIA CENTRÍPETA: El elemento unificador en esta cadena de transformaciones hacia el que tiende la búsqueda romántica, es lo que llama F. Schlegel "Ley del espíritu" en sus Fragmentos (33). Esta ley o principio influye sobre cada transformación y nueva expresión en el devenir. De acuerdo con lo estipulado literalmente por Friedrich Schlegel

El idealismo (34)...es sólo una parte, una rama, una manera de exteriorizarse el fenómeno de todos los fenómenos a saber: la lucha de la humanidad con todas sus fuerzas por encontrar su centro (35)

La visión del mundo del primer romanticismo presupone un círculo con un centro, en concordancia con la siguiente figura -



en donde el punto es la unidad indivisible, punto de equilibrio y semejanza del todo. Ocupa como puede verse, una sola posición, y sin embargo es centro y causa de todo. La superficie externa es el reflejo del punto; la presencia de lo "real" o en términos filosóficos el no-ser que según Schlegel "se multiplica en

(32)- Rousseau, J.J. Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes (1754) XIII. En él, Rousseau afirma que el hombre apejado a la naturaleza es bueno por consecuencia. Los románticos descubren otras facetas de la naturaleza, como el impulso inexplicable de la psique humana.

(33)- Schlegel F. Fragmentos, p. 81

(34)- Aquí idealismo es para S, "reconocimiento de la ley del espíritu"

(35)- Idem p. 80

una serie sin fin de espejos (36) que la reproducen" (37)- -

La concepción más complementaria de este símil es la - -
sugerida por Heine según el cual, el universo de Fichte - -
se asemeja a una burbuja (38). Como en un agujero negro, - -
agregaríamos, el punto es la condensación máxima de la den- -
sidad en nuestra burbuja, casi invisible, pero a su vez - -
centro de gravedad de toda la burbuja. El punto es Dios o - -
el primer principio. La superficie de la burbuja es la pro- -
yección magnificada del punto. Sin embargo esta superficie - -
se halla en continua transformación y movimiento, y puede - -
desintegrarse en cualquier momento, por lo tanto es aparente
e irreal. La superficie de la burbuja es el Cosmos, y a su -
vez, un gran cristal deformante de la realidad. (confronta- -
remos esta visión en la obra de Tieck en el último capítulo)

5- IMPORTANCIA DE LA MITOLOGÍA: Schlegel define a la mito-
logía como "la obra de arte de la naturaleza" (39); y dice que

el punto esencial en que la poesía moderna se queda a la zaga frente
a la antigua es posible definirlo con una palabra: no tomamos una mi-
tología (40). Pero añadiré a continuación, estamos cerca de tenerla
o más bien, es tiempo ya de que nos pongamos a la obra de procurár-
nosla, de crearla (41)

Para Schlegel y los primeros románticos la mitología es el
nutriente de la verdadera poesía, pero en la actualidad (y -
aquí se presenta un caso de "mundo al revés") la poesía de-
bería "crear" la nueva mitología. Y agrega F. Schlegel: -

(36)- cfr. último capítulo, respecto al manejo de la noción de espejos -
por Tieck en Die Verkörperte Welt (El mundo al revés)

(37)- Schlegel F. Op. Cit. p.

(38)- Heine, Heinrich, importante crítico de los primeros románticos, en
su obra más importante a este respecto: Alemania, p. 83*

(39)- Schlegel F. Op. Cit. p. 86

(40)- Schlegel se convierte en precursor, anticipando aquí un problema
contemporáneo.

(41)- "Discurso sobre la mitología" en op. cit. p. 76

"Mitología y poesía forman una unidad y son inseparables"(42)
 Esta es la causa original de que el primer romanticismo --
 voltee hacia el pasado y revalore la antigua tradición li-
 teraria popular.

6- HISTORICISMO: la visión del mundo como una progresión -
 le transformaciones y el interés en la tradición popular -
 hace del primer romanticismo la corriente iniciadora del es-
 tudio histórico moderno: puesto que como Schlegel concluye -
 en sus Fragmentos "la suma de pasado y futuro hacen nuestro -
 presente" (43). No sólo la revaloración de lo pasado era im-
 portante. Los primeros románticos consideraban al presente --
 como una "época de rejuvenecimiento, de renovación", y al --
 futuro como una nueva edad de oro.

7-REVALORACION DE LA EDAD MEDIA: El estudio de su herencia cultural --
 descubrió para los primeros románticos la edad media, antes calificada como
 periodo regresivo o simplemente ignorada por anteriores corrientes.
 Revaloraron las particulares características del arte y re-
 ligión medievales. Los primeros románticos encontraron en el -
 medioevo el germen de una tradición muy identificable en su --
 propia nación. Representante de una alternativa de sustitución -
 de los modelos estéticos importados de Francia. A dife-
 rencia de romanticismos posteriores, su prioridad no es nacio-
 nalista sino la de

a) Destacar al medioevo como el tiempo bajo el cual Europa se -
 encontraba unida bajo un principio ideológico común (la reli-
 gión católica) (44)

(42)- Ibidem

(43)- Martíni F. *Hist. de la lit. Alemana* p. 331

(44)- Recordamos el anhelo del primer romanticismo por la unidad en todo orden

- b) Exaltar - el clima místico de la Edad Media
 c) Ver con nuevos ojos la sencillez intuitiva del arte medieval
 y estudiar la literatura popular producida en este periodo.

8- COSMOPOLITISMO: como hemos dicho, el afán romántico no era solamente distinguir la herencia cultural alemana, sino que estudiaron el medioevo en distintos países como Italia, Inglaterra e incluso se introdujeron al estudio del sánscrito y otras lenguas orientales para consultar textos antiguos. La diversidad de fuentes de que se nutra este primer romanticismo lo hace - cosmopolita, otro hecho que lo distingue de los romanticismos posteriores. Esta posición le hacía concebir "lo romántico" - como un germen relacionado con la intuición de la libertad, la transformación y la armonía siempre existente, y presente en toda época y lugar.

9- CARACTER POSITIVO: contra el lugar común con el cual suele juzgarse al romanticismo, los primeros románticos originadores de la teoría subsecuente, no fueron nihilistas. El primer romanticismo confiaba en la posibilidad de cambio del mundo y trascendencia de sus postulados (45)

Pero en el orden de prioridades de los primeros románticos aún lo filosófico quedaría por debajo de lo poético:

10-TRASCENDENCIA DE LA POESIA COMO VEHICULO DE LA REALIDAD:

Schlegel se pregunta cual puede ser el posible órgano real capaz de captar la ya mencionada "ley del espíritu"

Hoy sé -nos dice- que sólo en la poesía puede encontrarse tal órgano, pues bajo la forma de Filosofía o como sistema este realismo (46) no podría ser sostenido (47)

(45)- Heer M. El romanticismo alemán ..

(46)- Aquí, Schlegel ofrece la noción de realismo (Realismus) a su noción de idealismo, como lo relativo a la manifestación en el mundo sensible.

(47)- Schlegel op. cit. p. 81

He aquí la posibilidad advertida por el teórico principal - del círculo, del anquilosamiento del ideal romántico bajo - el aspecto restrictivo de una teoría. De la Poesía (48) y su versatilidad habría de depender la progresión de la polifacética esencia romántica.

(48)- Entiendase aquí y en anteriores citas del término a la Poesía, no - como el género literario, sino como concepto global de lo literario en sí. De esta manera se maneja en todo momento en los Fragmentos, y varios documentos contemporáneos aquí referidos.

1.2.4- INTEGRANTES

También es conveniente distinguir quiénes eran, en rigor los integrantes del llamado círculo de Jena, puesto que algunos autores asocian en sus reseñas otros contemporáneos en este movimiento (49)

LOS HERMANOS SCHLEGEL: Son ellos los principales teóricos del círculo, especialmente Friedrich. A él se debe la integración del grupo de Jena, originada por la común participación de sus miembros, en Athenaeum. (cfr. 1.2.2). Su formación es fundamentalmente la de filólogos y traductores. En Friedrich Schlegel (1772-1829) se destaca su original método crítico, especulativo pero lúcido. Sus Fragmenten (Fragmentos) e Ideen (ideas) compilación de distintos escritos y estudios, son básicos para comprender el ideario romántico. Aunque August Wilhelm fue más bien un intérprete de las ideas de su hermano y sus compañeros de círculo, su cualidad metodológica y su vocación pedagógica, le permitió ser un digno vocero de las ideas románticas fuera de Alemania. Sin embargo de entre ellos, sólo Friedrich Schlegel produjo dos obras literarias: Alarcos (drama) y Lucinde; grandes fracasos en su tiempo, y demasiado comprometidas con aspectos filosóficos para su rescate como literatura.

NOVALIS: el misticismo y profundidad de la poesía de Friedrich von Hardenberg (Novalis 1772-1801), lo hace un integrante esencial del primer romanticismo; él inventa para esta corriente uno de sus símbolos más característicos "la rosa azul". Desafortunadamente su vida fue muy corta, y salvo su obra lírica, su producción fue fundamentalmente fragmentaria. Es autor, entre (49) - P. ej. Fernando Barayo, en su imp. estudio El rom. alemán, incluye a Kleist y Hölderlin entre los primeros románticos.

otras obras, de su colección de poemas *Hymnen an die Nacht* (Himnos a la noche 1800) y el cuento *Die Lehrlinge von Saïs*, que dejó inconcluso, así como su novela *Heinrich von Ofterdingen*, y una versión romántica de *La Enciclopedia*, que introducía nuevas ciencias como la "literarística", la doctrina "mágica religiosa" y la "futurología".

WILHELM WACKENRODER: gracias a la amistad con Tieck, el nombre de Wackenroder (1773-1798) no cayó en el olvido, y influyó en el ideario del círculo de Jena. Contribuyó, mediante intuiciones propias, al culto romántico a la Edad Media, y reafirmó la divinización del arte. Wackenroder resaltó la sencillez del arte medieval en donde, según él, el artista olvidaba la precisión formal en pos de una representación esencial de la realidad. Es asimismo, en su calidad de músico, el descubridor de la potencialidad musical en el romanticismo primero.

DOROTHEA VEIT Y KAROLINE MICHAELIS:

Fueron esposas respectivamente de Friedrich y August Wilhelm Schlegel. Estas dos mujeres también probaron su mano en la poesía, pero su acción decisiva en el círculo de Jena fue la de catalizadoras de la cohesión del grupo. Dorothea Veit Mendelssohn provenía de una familia judía, grupo que se hallaba en ese entonces en magníficas relaciones con los círculos del poder. Su influencia fue de mucha ayuda para la aceptación de los "jóvenes rebeldes" de Jena en la sociedad literaria alemana. Karoline Michaelis (1769-1809) fue también amante del filósofo Schelling. De acuerdo con Fe-

derico Uranja, por su influencia "fue el centro espiritual... del romanticismo... Sus cartas figuran entre los documentos... capitales del romanticismo temprano" (50).

FRIEDRICH SCHLEIERMACHER (1768-1834) importante teólogo contemporáneo fue uno de los colaboradores más antiguos de Athenäum, dedicándose a la sección de disertaciones éticas. En concordancia con Wackenroder, para él la auténtica religión no se basaba en la moral o la metafísica, sino en una inmediata intuición sensible del Universo.

FRIEDRICH WILLHELM SCHELLING: además de su influencia inmediata Schelling también perteneció al círculo de Jena. Intentó vaciar su filosofía en metros poéticos, de acuerdo con su idea de la función del arte como vehículo de la sabiduría cósmica. Su Filosofía Trascendental fue influenciada por Novalis.

LUDWIG TIECK: Tieck significó para los hermanos Schlegel, la punta de lanza de los postulados estéticos del romanticismo de Jena. En octubre 10 de 1797, días después del primer encuentro entre Friedrich Schlegel y Tieck August Wilhelm hizo la primera reseña favorable de *Der Gestiefelte Kater* (el gato con botas) (51), y Friedrich dedicó uno de sus fragmentos (el número 307) a honrar esta obra. (52). A partir de este momento abandonaron el culto al Goethe de *Werther* y *Wilhelm Meister* (53) para considerar a *Franz Sternbalds Wanderungen* (las andanzas de Franz Sternbald) "la primera obra romántica desde Cervantes" (54)

Los románticos contemporáneos colocaron a Tieck al lado o hasta por encima de Goethe... este período funda la fama de Tieck como primer poeta de la escuela romántica. (55)

(50)- Uranja, E. *Int. a los Fragmentos de F. Schlegel* p. 11

(51)- Immerwahr R. *The aesthetic intent of Tieck's fantastic comedy* p. 103

(52)- Idem p. 107

(53)- Obras de Goethe: su círculo de Jena exaltó.

(54)- Novela de Tieck (1798). Brian M. La Alemania romántica, I. p.

(55)- de Bopp, Mariano O. *El gato con botas y el Duende Robert*. Int. p.

C A P I T U L O I : I

L U D W I G T I E C K :

poeta, dramaturgo

y hombre de teatro

2.1- SEMBLANZA BIOGRAFICA DE LUDWIG TIECK

Ludwig Tieck nació en Berlín el 31 de mayo de 1773. Sus padres eran burgueses sencillos pero acomodados. Johann -- Ludwig padre, maestro cordelero fue un hombre talentoso e instruido para su clase social, partidario de la Ilustración y con cierta comprensión para la poesía. El fomentó en Tieck la lectura del Götter de Goethe y Los bandidos de Schiller. La madre era hija de un herrero pueblerino y educada en casa de un sacerdote rural. Amante de la lectura, inició a Tieck en su pasión por los cuentos de hadas. De la infancia de Tieck se conoce poco, pero se sabe de lo crucial que fue para él. "El retorno a la niñez como época de mayor percepción de lo maravilloso" es uno de los motivos del Gato con Botas, y de otras de sus farsas infantiles. Muchos de sus personajes principales son niños o tienen regresiones a la infancia -- (Die Elfen, Alla Moddin, Der Blonde Eckbert). De 1782 a 1792 asistió al Gimnasio (1) de Friedrich Werder, donde su talento literario fue reconocido e impulsado. De aquí data su amistad con Wilhelm Wackenroder (cfr. integrantes) que duró hasta la muerte de éste en 1798.

Desde esta etapa, Tieck escribía esbozos dramáticos para el teatro de títeres. Las inclinaciones del joven Tieck hacia lo teatral fueron opuestas al deseo paterno. Se inscribió entonces en la Universidad de Halle como estudiante de Teología y Filosofía; asistió luego a la Universidad de Göttingen para estudiar Filología y Literatura, y junto con Wackenroder, fñ-

(1)- Escuela secundaria y preparatoria en Alemania.

nalizó en Erlangen su educación. En su época universitaria - tomaba clase a escondidas con el actor Schröder, se iniciaba en la música y sobre todo leía incansablemente.

En el teatro de aficionados al que asistía conoció a su futura esposa, Amalie Alberti (2). Luego de algunos breves viajes por Alemania en los que conoció a Eschenburg (3) y otros expertos de la literatura inglesa, Tieck se estableció en Berlín. Allí trabajó para Christopher Nicolai (4) entre 1795 y 1796 realizando una serie de cuentos didácticos cuya recopilación fue conocida como Strausfedern (Plumas de Avestruz). Escribió la novela Geschichte des Herrn William Lovell (Historia del señor William Lovell 1795-96) y varias obras de teatro -entre ellas der gestiefelte Kater (El gato con botas) y Die verkehrte Welt (El mundo al revés) ambas en 1797 - bajo el pseudónimo de Peter Lebrecht.

Tieck rompió con Nicolai y se integró al círculo de Jena - al ser descubierto y alabado por los hermanos Schlegel, especialmente por su Kater y por su novela Franz Sternbalds Wanderungen (Las andanzas de Franz Sternbald, 1798).(5) Reubicado en Jena (1798-1800) conoció, entre otros muchos, a Goethe, Schiller, Schelling y Schleiermacher. Esta es la primera gran época para Tieck que inicia su fama de escritor representativo del primer romanticismo. Escribió en ese entonces otros cuentos entre los que se destaca Der blonde Eckbert (El rubio Eckbert, 1797-98) además de otras farsas de concepción tan excéntrica

(2)- Hija de uno de los maestros de Tieck, Amalie Alberti era una mujer sencilla no interesada en la literatura, pero cuyo carácter adaptable y complaciente fue muy favorable a la creación de Tieck como escritor independiente.

(3)- Importante traductor alemán, junto con J. Voss, es uno de los pioneros de el estudio de Shakespeare en Alemania.

(4)- Líder de la ilustración en Alemania. Importante editor de la época.

(5)- Sternbald se constituyó en la versión "mejorada" del Wilhelm Meist y de Goethe, obra muy defendida en principio por los románticos.

como las anteriormente mencionadas (cfr. siguientes capítulos). De la amistad con Wackenroder y el estudio y redescubrimiento del arte medieval, hecho por ambos surgen las coproducciones literarias Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders (Efusiones del corazón de un monje amante del arte. 1796) y Phantasien über die Kunst (Fantasías sobre el arte. 1798).

En 1800 Tieck se hallaba en constante actividad: traducía El Quijote al alemán por primera vez; escribía algunos de sus cuentos más famosos, como Der getreue Eckart (El fiel Eckart), Sehr wunderbare Historie von der Melusina (la maravillosa historia de Melusina) y Der Runenberg (El cerro de las runas); realizaba estudios sobre Shakespeare y traducía los sonetos shakespearianos; retrabajó y editó la obra maestra medieval Nibelunglied (El cantar de los nibelungos) mientras estudiaba otras obras de literatura antigua alemana. Componía a su vez lo mejor de su poesía y preparaba una edición de las obras de su fallecido amigo Novalis junto con F. Schlegel. De esta época datan también sus tragedias Leben und Tod der Heiligen Genoveva (Vida y muerte de Santa Genoveva. 1800) y Caesar Octavianus (Cesar Octavianus. 1802-03).

Después de una breve estancia en Dresde, Tieck se mudó a Ziebingen (1802 a 1819) pero se mantuvo viajando constantemente, y trabó amistad con Kleist en Dresde, E. T. A. Hoffmann en Berlín y Coleridge en Roma (6). Tras la gradual desintegración del círculo de Jena, Tieck sufrió una crisis provocada por la aparición de una enfermedad reumática que lo fue inhabilitando hasta

(6)- De Kleist y Hoffmann se ha hablado en el capítulo anterior. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) fue un importante pionero del romanticismo en Inglaterra.

en su casa, a lo que se agrega la fuerte impresión que le produjeron las muertes de sus amigos Novalis y Wackenroder, y los conflictos entre su entrañable hermana Sophie con su esposo y antiguo maestro de Tieck, Bernhardi culminando con el divorcio de ambos (7). Esta fue una época de proyectos inacabados, deudas y la búsqueda sin éxito de un empleo seguro como profesor universitario. Se refugió en sus estudios literarios y teatrales convirtiéndose en un monstruo de erudición, poseedor de una de las bibliotecas más notables de Alemania en estas materias. Introdujo, promovió y publicó obras propias y ajenas, haciendo una primera recopilación de sus cuentos y obras llamada Phantasus (1816). A pesar de su enfermedad Tieck realizó un segundo viaje a Italia en 1814-15 a estudiar manuscritos medievales antiguos en el Vaticano. En el verano de 1817 Tieck halló al fin la oportunidad de visitar Inglaterra viajando vía Holanda y regresando a París. Además de visitar Stratford Cambridge, Oxford y Kenilworth, permaneció más de dos meses en Londres, donde examinó folios isabelinos originales en el Museo Británico, asistió a obras teatrales, y estuvo en contacto con otras importantes figuras literarias inglesas, que propiciaría la constante retroalimentación de Tieck con la élite cultural de la Isla. Tieck se estableció permanentemente en Dresde (1819-1842), donde se hizo famoso por sus "lecturas dramatizadas" (8). Culminó la traducción de la obra completa de Shakespeare. Colaboró como ensayista y crítico teatral en el periódico "Dresdner Abend Zeitung".

(7)-Tieck fue muy popular a lo largo de su vida, pero con excepción de Novalis Wackenroder, y más tarde el filósofo Solger, careció de un amigo verdadero. La relación con su hermana fue también muy importante. (sfr. Rüdiger B. Tieck)

(8)-A las que asistían importantes personajes de la época.

En 1825, es nombrado consejero teatral del Teatro de la corte -- de Dresde. A pesar de oposiciones y frecuentes intrigas en su -- contra debido a su severa crítica hacia el estado del teatro -- en Dresde Tieck logró imponer un repertorio más amplio (Calderón, Shakespeare, Lope, Goethe, etc.), y depurado de las preferencias por el vaudeville ligero comunes entonces. Esta época marcó el principio de un desahogo económico en la vida de Tieck, pero también el inicio de un desprestigio hacia los primeros -- románticos. Aunque él fue el único sobreviviente de esta difamación político-literaria, las mofas e ironía puntiaguda de Heinrich Heine y la "joven Alemania" (ver introducción), aunadas -- a los crecientes ataques cortesanos hacia Tieck (que intentaban demostrar una tendencia antimonárquica en sus farsas) llegaron a afectar el desarrollo de su influencia. En este tiempo en la corte de Dresde, Tieck luchó inutilmente por hacer valer sus -- propuestas escénicas. Todo esto terminó por agotarlo.

En 1841 el rey Guillermo Federico IV de Prusia lo llamó a -- Berlín a supervisar la producción del drama clásico en el Teatro Real, ostentando el título de Director. Aquí cosechó algunos éxitos montando obras de Shakespeare, Sófocles y otros autores en sumatoria nunca puestas en Alemania hasta entonces. De (1840-41) es su Vittoria Accorombona, considerada por algunos la obra maestra de la narrativa Tieckiana. Es también contemporánea su novela Der junge Tischlermeister (El joven carpintero), publicada después de su muerte. Para este entonces Tieck había escrito aparte de las mencionadas, más de cuarenta novelas (Novellen). Ludwig Tieck murió en Berlín el 28 de abril de 1853, a los 79 años.

2.2- LA EVOLUCION CREATIVA DE TIECK

La clave de la evolución y la esencia creativa de Ludwig Tieck reside en la dualidad de su propia personalidad: la dualidad existente entre su personaje tanático Lovell (9) y su Franz Sternbald, amante de la naturaleza y la belleza (10) Entre Golo y Genoveva (en las tragedias románticas); la que le permitió ser un romántico sobreviviente del romanticismo.

"Su sentimiento y entendimiento -nos dice Ricarda Huch- (11) parecían dos acróbatas que corren el uno al lado del otro, y eternamente se imitan y compiten, y uno de ellos desprecia al otro e intenta superarlo" (12).

Tieck fue temprano en la vida un historiador arraigado al valor del documento y la prueba en el estudio literario pero también ensaizó siempre en sus obras a lo maravilloso, el valor de los sueños, y destacó a la "fantasía" como un elemento siempre rescatable. Esto le hizo ser un romántico con sentido común y un creador que incursionó en todos los géneros literarios, a diferencia de sus colegas de generación.

Literariamente podemos distinguir en Tieck las siguientes etapas:

-FORMACION E INFLUENCIAS (1789-93) En esta etapa, Tieck fue explotado por sus maestros Rambach y Bernhardi y más tarde por Nicolai. Tuvo que escribir sobre temas ajenos a sus intereses, o completar historias no acabadas hechas con una finalidad mercantilista. Tieck, no obstante, resistió la prueba, volviéndose más hábil que sus maestros; de esta forma introducía sutiles ironías en sus mismas obras. Desarrolló un notable oficio (9) - vorricida, corruptor de su mejor amigo y su amada, y el fin último.

(10) - Franz Sternbald Hunderumpf

(11) - Destacada historiadora Ricarda Huch (1864-1947)

(12) - Brion, Marcel. La Alemania Romántica. P. 107

do narrador y se familiarizó con las técnicas estructurales. Su genio precoz asimiló sin discriminación todo material que pudiera servirle como modelo. Lo mismo Shakespeare, Cervantes y Goethe, que "las farsas del siglo XVI de los saltimbanquis de Nuremberg, los cuentos de hadas y caballería y los folletos de cuatro perras con aventuras extravagantes y xilografías ingeniosas" (13). Es marcado también el barniz orientalista de moda en la época en su obra temprana: ejemplos notables de esta etapa es su novela filosófica Abdallah el curioso idilio dialogado Almansur y el relato corto Nadir, escritos en 1790.

En teatro, esta etapa abarca las distintas obras desde Die Sommernacht (La noche de verano, 1789), hasta Die Teegesellschaft que marca la transición a la siguiente época, como veremos.

- ETAPA DE TRANSICION (1795-1796): En la narrativa, esta etapa se halla ejemplificada por la aparición de Geschichte des Herrn Willam Lovell. Aquí, el joven Tieck se encuentra exaltado por la influencia del "Sturm und Drang". Desarrollaba por una parte su ironía más punzante y lo interesaba por otro lado, la composición de antihéroes y atmósferas sombrías, manifestando un evidente dualismo ya en esta época. Tieck comenzó su experimentación en piezas como Blaubart (Barbazul, 1796) en donde mezcla con habilidad lo cómico y lo trágico. Inició con Hanswurst als Emigrant (El payaso como emigrante, 1795) - sus característicos dramas satíricos basados en cuentos populares. Desarrolló a su máximo en dicha etapa, su psicologismo y su manejo de la atmósfera.

(13)-idem p. 122.

EL "POETA ROMANTICO" (1797-1813)

Aquí podemos distinguir tres fases:

a) (1797-1798) Tieck, independiente de las exigencias utilitarias de sus maestros y de su editor Nicolai, escribe por su relación literaria con Wackenroder las coproducciones Herzensergießungen y Phantasien über die Kunst (1796, cfr. semblanza biográfica). Esto y su amistad con Novalis, inhibieron su tendencia nihilista de juventud, y exaltaron en él su culto a la naturaleza, la belleza del arte y la espiritualidad patente desde su precursor Die Sommernacht. Esto se manifestó más originalmente en su Franz Sternbald Wanderungen (1798). El protagonista inquieto de la novela, que ha agotado la ciencia de sus profesores y las experiencias de un medio limitado, y viaja por la Alemania del siglo XVI, aprendiendo de artesanos y monumentos antiguos, es Tieck mismo. Luego de su descubrimiento de la colorida, vieja y pintoresca Alemania del sur contrastante con la sobriedad de su Prusia natal. Tieck viajaba por vez primera vez a la verdadera escena del pasado, y sus lecciones quedaron impresas en su obra posterior.

En lo dramático, Tieck se ha inclinado decididamente por el "Märchenspiel" (La farsa a partir de cuentos populares) por sobre el drama truculento antes desarrollado (Karl von Berneck, p.ej.) como consecuencia de la mencionada transformación. Es el tiempo en el cual escribe Der gestiefelte Kater (El gato con botas, 1797) y Die verkehrte Welt (El mundo al revés, 1798) y su relato Der Blonde Eckbert (el rubio Eckbert, 1797).

b) En la segunda fase (1799-1801), es descubierto por los Schlegel y se convierte en el escritor de la escuela de Jena. Así compuso las "tragedias románticas" Gonoxeva y Kaiser Octavianus, ya totalmente inmersas en el contexto medieval, y la nueva exaltación de la religión católica está presente en ellas, opuesta a la tendencia agnóstica de épocas anteriores en Alemania.

c) (1802-1816) Cuando sobreviene la desintegración del círculo, y los problemas de salud y pérdida de amigos, Tieck quedó bajo la influencia mística de un poeta medieval recién descubierto por él, Jakob Bohme (cfr. obras de transición).. Aunque amante del arte y la naturaleza y cultivador de la visión simbólica del mundo que incorpora Tieck a sus escritos, Bohme parece apuntar a una tendencia nihilista, que revive la antigua fase literaria de Tieck explorada en Lovell. Esto hace que interrumpa su actividad de creador literario (1803-1805) y se reconcentre en la búsqueda y análisis eruditos. Sólo la amistad con el filósofo Solger que comienza en 1811, lo aleja de este exacerbado misticismo.

Phantasus (1816), antología de todo lo anteriormente producido por Tieck, a la cual se agregan nuevos cuentos y su último drama, Fortunato, fue el eslabón entre su pasado romántico y su nueva etapa.

4- EL REBELDE RECONCILIADO (1819-1822). Tieck terminó con su fase de dramaturgo y se concentró en la narrativa, y en sus pesquisas literarias que le trajeron fama de erudito. Una vez asegurado el pan con los nombramientos de funcionario

teatral en Dresde, y más tarde director en Berlín, atemperó la espontaneidad de sus anteriores etapas creativas y se dedicó a la crítica y al estudio, especialmente de lo teatral. Expurgó gradualmente de "su romanticismo" todo aquello relacionado con su tendencia negativa autodestructiva; y conservó de éste su mundo de hadas, sucesos sobrenaturales y magia de la naturaleza, observada en sus relatos de esta etapa; y en su última etapa -la de las grandes novelas (1836-1843)- el carácter histórico-evocativo-simbólico del romanticismo - antecediendo a Victor Hugo con sus novelas Eigensinn und Laune (1836) y Viktoria Accorombona (1840) (14).

Tieck parece alejarse en los últimos tiempos del romanticismo rebelde de su juventud, e inclinarse por una literatura de tipo didáctico. Pero, como Marcel Brion menciona en su ensayo sobre la trayectoria de Ludwig Tieck -

Aunque el maestro de la "Phantasie" siguiera en sus últimos años la evolución general de la poesía alemana, aunque sobreviviera al declinar del romanticismo, el anciano irónico de mediados del siglo XIX seguía siendo, en el fondo de su corazón, el Atholstan (15) de su juventud. No se había hecho más prudente ni más razonable; es más feliz de lo que verdaderamente pueda llegar a cualquier poeta y quizá también a cualquiera que no lo sea (16)

(14)-Tan sólo Eigensinn und Laune ha provocado un estudio extenso contemporáneo hecho por Prinn M. Kinstry en la U. de California (Irvine, 1981). M. Kinstry demuestra como la novela arroja luces de la posición política liberal de Tieck, en contra de lo que se suele decir sobre su transición al conservadurismo. Accorombona es una imponente novela romántica, que en opinión de Fritz -

Martini y otros autores "se halla injustamente olvidada": Martini F. Op. cit. p.328

(15)-Protagonista de su relato Die Fahrt ins Blau (El viaje en el azul, 1810)

(16)-Brion, Op. cit. p. 167

2.3- TIECK COMO HOMBRE DE TEATRO

El historiador del teatro Sergei Ignatov afirma:

Sólo dos escritores de valor entre los románticos se ocuparon seriamente de las cuestiones teatrales: Augusto Schlegel y Tieck...pero con excepción de Tieck, ninguno de ellos estuvo vinculado de manera directa con la escena, ni observó de cerca las prácticas de la misma. (17)

Tieck manifestó desde la infancia una evidente vocación teatral. En su adolescencia interpretaba en el salón del músico Reichardt piezas y sainetes escritos en parte por él mismo. Su capacidad interpretativa, mostrada en sus posteriores "lecturas dramatizadas" provocó que muchos contemporáneos coincidieran con la opinión del poeta Brentano, según la cual Tieck era "el más grande actor que nunca pisó la escena".(18).

Dos acontecimientos obstaculizaron esta inclinación: la oposición paterna y, posteriormente, su enfermedad artrítica paralizante.

Sin embargo, esto no coartó sus pretensiones hacia el teatro. Desde 1799 Tieck aspiraba seriamente a una posición en el Teatro de Weimar, dirigido por Goethe.(19) Tres años más tarde pidió a Goethe la dirección del teatro de Frankfurt; con diplomacia, Goethe rechazó su petición (20). Solo hasta 1825 obtuvo ser "consejero teatral" (Hofrat Dramaturg) y dramaturgo en Dresde. Pero la posición estaba mal definida: El dependía directamente del director general von Lüttichau, pero nadie estaba subordinado directamente a Tieck. Además, la crítica que ejercía hacia el mal desempeño de los actores

(17)-Ignatov S. El teatro Europeo en los tiempos modernos, I, p.116

(18)-Brentano, Erzählungen, 1841 L. 3. 151. en Minder Op. cit. 351

(19)-T. J. Bernhardi 6, XII, 1799 (Parthenon, 1897) en Minder Op. cit. 352

(20)-Ibidem.

su artificialidad le valieron algunos enemigos, a cuya cabeza se encontraba el cortesano Theodore Winkler-Hell, que intrigaba en su contra constantemente. Su nominación como nuevo director general en 1840 contribuyó en buena parte a que Tieck aceptara la invitación para trabajar en la corte de Berlín. (21)

En su tiempo en Dresde, Tieck hizo entre otras, tres observaciones que se destacan constantemente en sus escritos.

La naturalidad en la expresión verbal; sobre esta parte del desempeño actoral hace su mayor número de observaciones "mi última queja y protesta consiste en que los actores no aprenden a hablar" menciona en sus últimos años (22). En un tiempo de grandes efectismos en la actuación, Tieck se adelantaba a Stanislavski cuando decía que la declamación teatral debía ser "representación natural de la pura verdad de la vida"(23). El mismo procuraba hacer ésto en sus lecturas en Dresde, e incluso, recomienda para tal efecto una apropiada técnica de respiración (24).

La noción de director de escena:

Nos dice Ignatov que "Tieck atribuía gran importancia a la armonía que debía reinar entre los componentes del elenco, y consideraba el conjunto en su integridad, como condición indispensable para el goce artístico, y al mismo tiempo condenaba que, de entre el público, se destacase el actor virtuoso. De esta manera, el problema del conjunto artístico propio de la segunda mitad del siglo XIX, tendría que referirse también al período del romanticismo. (25)

Tieck consideraba que "cada elemento de un montaje debe ser supervisado por un solo y autocrático director"(26)

(21)-Minder R. Op. cit. p. 354

(22)-Ignatov, S. Op. cit p. 119

(23)-Ibidem Koepke II, 178 en Minder R. Op. cit. p 357

(24)-Koepke II, 178 en Minder R. Op. cit. 357

(25) Ignatov S. op. cit p. 121

La propuesta escenográfica: En el gato con botas (acto V) y -
 der Der Liebhaber Tieck reburla de la importancia concedida
 a la escenografía por sobre los actores en la época. Tieck -
 abogaba por la reducción del espacio puesto que "el actor -
 parecía un Fímeo" (26). En der Junge Tischlermeister, Tieck -
 propone una visión de su espacio escénico, basado en el tea-
 tro isabelino (él es el primero en hacer un proyecto de como
 pudo haber sido). Esta enriquecida concepción del escenario -
 isabelino en la que columnas y escaleras se integraban al es-
 pectáculo como recintos de las escenas, sugiriendo espacios -
 y otorgando niveles (27) acerca al Tieck del siglo XIX a los
 bocetos de Craig y la escena contemporánea. Dos importantes -
 arquitectos teatrales de Alemania, Schinkel, en 1817 y Semper
 en 1836 consultaron a Tieck para la planificación del nuevo -
 teatro de Berlín, y el de Dresde, respectivamente: sus pro- -
 yectos no fueron aceptados en la época (28).

Tieck sólo encontró un posterior éxito como director en el
 teatro de Berlín, con sus montajes de Antígona en 1841, y el -
Sueño de una noche de verano 1843 para el cual el Rey le permitió
 realizar parcialmente algunas de sus ideas en su teatro privado.
 (29). Esta fue la época en que por primera vez se le permitió
 montar obras propias: El gato con botas y Barbazul (1844 y 1846).
 Pero los actores eran demasiado convencionales, y Tieck mismo los
 califica de "que no comprendieron" sus ideas (30)

Otro mérito de Tieck es ampliar los repertorios, e incluir
 en el imperio de la comedia burguesa, en ocasiones por primera
 vez, obras de Calderón, Kleist, Shakespeare, Goethe, Lope de

(26)- Idem p. 122

(27)- Idem p. 122 a 123

(28)- Mandel, R., p. 160

(29)- Idem p. 331

(30)- Idem

vega, que en ese entonces no eran tan populares (31). Introdujo y dió a conocer obras de autores isabelinos, y dedicó toda su vida al estudio de Shakespeare. Su mayor tributo fue tomar a cuestas el proyecto que A. W. Schlegel había iniciado: la tarea de traducir la obra completa de Shakespeare al alemán. Si hay alguien a quien se debe la posterior fama de Shakespeare en Alemania, ese es Ludwig Tieck.

(31)- Tomado de la tabla completa de piezas representadas en Dresde de 1819 a 1862, en Minder R. Op. cit. p. 353. Como ejemplo de la situación de Goethe, Schiller y Lessing frente a los superficiales autores Iffland y Kotzebue encontramos que hasta 1813 de los primeros habían sido representados en total de 58 veces entre todos, contra 477 representaciones de los últimos.

(32)- Ignatov op. cit. p. 122.

C A P I T U L O I I I :

L A S P R I M E R A S O B R A S

LAS PRIMERAS OBRAS

Ludwig Tieck había escrito un buen número de pequeñas piezas teatrales antes de Der Gestiefelte Kater (El gato con botas, 1796). En ellas vemos a un joven que, antes de que el romanticismo sea instituido en el campo literario, ya se entusiasma por el "orden en el caos" identificado por él en la connotación ideológica de la Revolución Francesa y en el recién descubierto Shakespeare.

La primera obra teatral que conocemos de Tieck es un fragmento dramático escrito en 1789: Die Sommernacht (La noche de verano), el cual es una paráfrasis libre a la obra de Shakespeare, en la que éste y sus personajes aparecen en un ambiente onírico poético. Con la inclusión de Shakespeare en su propio mundo creativo, Tieck anticipa uno de sus recursos favoritos, en el que seres reales se convierten en huéspedes del mundo ficticio.

La trama es la siguiente: un Shakespeare joven pierde su camino en el bosque, y al caer la noche es rendido por el sueño. Aquí aparece el coro de hadas, anunciando la presencia del "mortal" que profana su "lanza sagrada". Las hadas preceden a Titania, Oberón y Puck, quien se pone a las órdenes de Titania para expulsar al extraño. Ya encontramos aquí presente el manejo de la métrica casi musical en Tieck, y su eterno romance con la Luna, que introducirá a su Kaiser Octavianus (!)

(1) Mondbejähnte, "Aubernacht" ... (Brillo de Luna, noche encantada) cfr. Cap. V

En boca de las hadas que protegen el ritual mágico, deposita las siguientes estrofas, cuyo efecto sonoro parece un encantamiento

Durch Mondesglanz
Im Blumenkranz
Zum Feentanz
Schwebt jetzt die hoheKönigin
Des Geisterreichs Beherrslerin (2)

(Mediante el brillo lunar
en la guirnalda floral
por la danza de las hadas
flota ahora la Reina Mayor
que es la Señora del reino espiritual)

Los diálogos entre duendes y hadas muestran que en el Tieck de escasos 16 años, la naturaleza tiene ya un hálito mágico y una serie de rituales -como la tan mentada "danza de las hadas"- que son vedados al mortal ordinario. Toda esta visión de la naturaleza en Die Sommernacht acusa un temperamento marcadamente romántico en Tieck aún antes de conocer a los Schlegel. La llave y el puente de entrada a la comprensión de este mundo están estrechamente ligadas a una inocencia de espíritu, semejante a la infantil, que pueda aceptar de buen grado las leyes de este submundo alejadas de lo racional: otro rasgo eminentemente romántico. Oberon nos dice en Die Sommernacht a propósito del "mortal" que en este caso es Shakespeare

Die Ewigkeiten wird dein Ruhm durchleben
Mit immer frischer Jugend, und der späteste Enkel
Wird dich beneiden, mit Entzücken denken
Ich möchte Shakespeare gewesen sein

(A la eternidad pasará tu gloria
con una juventud siempre renovada
y sus nietos primeros te envidiarán con arrobado pensamiento
"quisiera Shakespeare haber sido")

(2)-T.L. Die Sommernacht p. 1 en Witkowsky G. L.T. Ausgewählte Werke

(3)-Idem p. 9

En lo que es uno de los muchos panegíricos que Tieck dedicaría a Shakespeare, este recalca que sólo en las "puras juventudes" y sus "nietos primeros", ausentes de malicia, cabrá la comprensión del mundo cuyas puertas abre el poeta.

Como desenlace, el joven Shakespeare despierta de su - - sueño, del cual queda prendado. Ahora se siente transformado por éste, animado por un espíritu de libertad

...Ich atme freier...

(respiro más libre 11)(4)

que coincide con el regreso del Sol, simbolizando la luz - del entendimiento de las cosas. Al fin, nos encontramos - con este Shakespeare, idealizado por Tieck, que ha sido - iniciado en la verdadera esencia de la naturaleza, la cual - manifestará en su obra. . . .

Aquí la ley de la obra es que el sueño incide sobre la vida del - hombre y la transforma. Lo ficticio determina lo real. Esto - es otro concepto directamente relacionado con las teorías - filosóficas del primer romanticismo, en las que todo lo - ideal es causa originaria de lo material.

A partir de Die Sommernacht, la pluma de Tieck volvió - a recurrir varias veces a la forma dramática. En sus obras - completas omitió mucho de este trabajo de juventud: Georg - Wittowski, en una edición de obras escogidas que data de - 1905, menciona algunas de estas obras, aún sin impresión. - A continuación las mencionamos:

En el breve lapso de 1789 a 1790, Tieck escribió 20 obras teatrales de juventud. En estos ejercicios, Tieck intenta todos los géneros: desde el drama pastoral, la tragedia, la comedia. Anticipa temas de sus obras posteriores. Hace parafrasis de sus autores más admirados, se nutre de las leyendas nacionales y extranjeras, descubre vehiculos dramáticos, como el cuento de hadas, que le serán muy útiles posteriormente, y fundamentalmente, perfecciona su técnica dramática hasta manejar el suspense y la sucesión de eventos como lo requería el melodrama de la época. Una vez convertido en profesional de la técnica, rompería con todos estos elementos.

La evolución de estos dramas de juventud muestra un intento estético de oponer el drama de atmósfera - más tarde característico en él - al drama Schilleriano de ideas.

En Der Schwärmer (El exaltado, 1789) Tieck hace que a través de los lamentos de su héroe, Johnson, brote toda la escena romántica. El camposanto, la noche, el cadáver fresco de su amada, el ataúd... en fin, elementos que Tieck expresa como pionero, y que sus discípulos explotarán hasta su trivialización. La trayectoria física de Johnson, es la de acompañante del cortejo funebre de su amada. La psicológica, es aquella que lo lleva a la locura.

Sivard explora las antiguas leyendas inglesas, y Gotthold, a semejanza de Götz von Berlichingen, la caballeresca alemana.

De 1789 son también algunas comedias, como Der Doppelte Vater, que utiliza el antiguo motivo de la comedia de disfraces.

En su otra comedia Ich war doch am Ende betrogen (1799) Decepcionado a fin de cuentas, 1789) Se sirve de una trama de judíos, que nos recuerda a Nathan el Sabio y a Shakespeare pero que se resuelve de modo original: un judío compra a su hija adoptiva dos mancebos por 10.000 y 20.000 táleros respectivamente, resultando uno de ellos el padre de la doncella. En el tratamiento del tema ya se distingue la satirización a los gustos literarios de la época por Tieck, además de una sobresaliente pintura de personajes.

Asimismo utiliza algunas anécdotas presentadas a modo de fábulas, como es el caso de Die Heirat (la boda) y Der letzte Betrug ist ärger als der erste, oder der betrogene Bräutigam (El pillo aprendiz es más astuto que el otro, o el Novio Engañado) En estas dos comedias, Tieck hace interactuar a elfos y personajes fantásticos, que funcionan como "deux ex machina" en situaciones familiares burguesas.

La fecundidad de Tieck es extrema en este año, y a estas obras se suman las siguientes:

Medea (1789) Que aborda el tema mitológico, contrándose la acción en la fuga de la heroína tras el suicidio de Jason. El drama se escribe en prosa.

Al género inspirado en temas mitológicos Tieck agregará solamente su drama Niobe, en 1790. Al igual que Medea, Niobe nos recuerda la trayectoria de los héroes del Sturm und Drang. Al grupo de las tragedias se agrega Roxane (1790)

Der Gefangene (El prisionero, 1790), descripción dramática en dos actos. Se desarrolla en la Bastilla, en tiempos de Luis XIV. Waller, el detenido, profetiza la Revolución

francesa. En este, como en otros de estos dramas de juventud, podemos ver a un Tieck joven, impresionado, así como toda su generación, por la Revolución.

Die Entführung (El secuestro, 1789) es un drama pastoral. Das Reh (sin fecha) que muchos autores han confundido como el primer esbozo dramático de Ludwig Tieck, es un fragmento que sería el antecedente para el único libreto operístico de Tieck: Das Ungeheuer und die verzauberte Wald. Este es un Frenmarchen (cuento de duendes) en que la comicidad al estilo Gozzi tiene su primer antecedente.

Die Friedensfeier (El festín de la paz) se desarrolla en la Alemania medieval, luego de una guerra. Aquí se anticipa otro tema de Genoveva. Un hombre que ha partido y deja a su prometida abandonada. El hombre regresa casi milagrosamente después de que se le creía perdido.

Este mismo motivo lo encontraremos en Bradeck uno de los dramas más representativos de esta primera fase de Tieck. (1789)

En el primitivo Bradeck encontramos ya presente una idea que luego hará bien suya el romanticismo posterior a Tieck:

La culminación de un propósito puede ser llevada a cabo por un oscuro joven; La invocación de acontecimientos de corte maravilloso o mágico pueden ser intercesores de este medio.

El libredeterminismo, que el romanticismo heredaría de los esfuerzos de la ilustración, ya se manifiesta en el Rey Bradeck, cuando se trata de arreglar el matrimonio de su hija: "Was hilft das Erniedrigen vor mir. Sucht meiner Tochter Gunst zu gewinnen"⁽⁵⁾

(5)-Browning; A. Five plays of L. T. .p. 211 (1.3 p.9)

En Bradeck se destacan tres personajes centrales: El rey Bradeck, Orosmann y Arthur. Cada uno de estos personajes es el centro de una acción que puede ser llamada una subtrama. La trama general, que se halla más relacionada con la trayectoria de Bradeck, guarda una semejanza con el asunto de As you like it, de Shakespeare. No sólo los eventos se suceden de forma parecida, sino que las similitudes dialógicas lo son asimismo. En ambos dramas un Rey es enviado al exilio por un usurpador -en la primera Bradeck, y en la segunda Duke Senior. En ambos dramas el gobernante exiliado vive en un bosque, en soledad rústica, donde resignado, se da cuenta de la vanidad, inestabilidad y poco confiable de la sociedad organizada. Sin embargo, estos temas en que se inspira Tieck no son sólo una copia, sino el encuentro con un motivo -la anagnórisis de los bosques y su soledad bienhechora- que será una obsesión para Tieck, y que desarrollará en sus obras más características. Felicitas en Kaiser Octavianus, Genoveva en Leben und Tod des Heiligens Genoveva, e incluso la heroína de Der blonde Eckbert encontrarán refugio e iluminación en el "Waldensamkeit" que Tieck ha recreado y sacralizado desde su primera pieza.

Son asimismo, el hallazgo de un motivo que el pondrá de moda y sus discípulos explotarán hasta el cansancio. La nueva imagen de la naturaleza, aun Rousseauiana, pero ya inexpugnable, del romanticismo.

El carácter del protagonista es, sin embargo, más acentuado que el del homónimo de Shakespeare, que corresponde

a la visión del "Turco Terrible" que existía en la tradición literaria de entonces. En obras contemporáneas, como Die Entführung aus dem Serail, de Mozart, y la ópera de su amigo y maestro Reichardt, Tamerlan, Tieck tenía motivos para hacer de su personaje Turco, un hombre cruel, falto de moral que corresponde al villano tipo de la estructura del cuento de hadas. Arturo, el personaje pivote en el conflicto entre el resignado Bradeck, y Orosman, conserva la trayectoria de un personaje de cuento de hadas a lo largo de todo el drama. Aunque de origen cortesano, es no obstante un hombre sin prebendas; aún así, es capaz de salvar el país y la vida del Rey, y ganar la mano de su hija, como recompensa. aun cuando Bradeck le había ofrecido recompensas materiales.

Aún más apegado al carácter de cuento de hadas, a Arturo se le exige una gesta heroica para ganar la mano de la hija. Se le asignan ayudantes, los cuales rechaza. Combate, para efecto de lo anterior, a un león y mata algunos feroces dragones. A fin de cuentas, Arturo logra su objeto, y se convierte en Rey.

Esta combinación entre Shakespeare y un cuento de hadas tiene un genuino motivo romántico, cuando, contra la tradición, Bradeck da a escoger a su hija quien será su futuro esposo.

Asimismo, Tieck ya busca el predominio de la acción en estos dramas tempranos. En As you like it, el Duke se halla en exilio cuando la obra empieza. En Bradeck, existe una detallada pintura de la contienda entre el Rey y Orosman, y la consiguiente conquista del país por el último.

Hacia finales de 1790, Tieck había asimilado rápidamente las estratagemas que le valían a Iffland y Kotzebue⁽⁶⁾ abarrotar las salas de teatro. Estaba familiarizado con los preceptos de Lessing, y por otra parte, sabía del gusto del público por los folletines populares y las tragedias sanguinolentas y aparatosas. El mejor ejemplo de ello es su drama Alla Moddin (1790) muy a tono con el corte orientalista que se esparcía como una moda por la Alemania de la época, y que era una forma en la que la ilustración (Aufklärung) eurocentrista, se desquitaba de las diferencias estéticas y el predominio político del oriente en ese hemisferio del mundo (no olvidemos que Europa era aún a finales del siglo XIX un cuadro enmarcado por la extensa frontera del dominio turco en Asia y África).

Sin embargo, el motivo central de Alla Moddin toca un nervio importante de las preocupaciones Tieckeanas: este es un drama de la amistad traicionada. Moddin, monarca de los Sublus, se halla encarcelado, luego de que su naturaleza generosa confió en los Jesuitas franceses, fundamentalmente en Valmont, a quien dio su amistad. La obra se sitúa en Manila, que Tieck considera un sitio del que fluyó como por encanto, material para tejer la obra de peripecias, y para subrayar el ideal Rousseauiano, -al que Tieck aún trata de aferrarse, y de creer él mismo- de que el nombre es bueno por naturaleza. Alla Moddin, como jefe de una tribu indígena sin contacto con el occidente, es generoso y confiado.

(6) Dramaturgo y actor respectivamente. Hicieron un teatro superficial y de corte sentimental.

Aquí, Tieck está utilizando una idea de la época (Rousseau) para combatir otra (la actitud chauvinista de occidente hacia los pueblos orientales). Los antagonistas son los jesuitas, hecho que enfatiza las simpatías del joven autor por el ideal revolucionario, en contra de las instituciones religiosas. Sin embargo la destreza Tieckiana para aprovecharse de las atmósferas, es pasada por alto en el drama. Tieck demuestra que conoce poco de las costumbres orientales, y ha sido llevado hasta esos parajes más por el entusiasmo de los viajes a Tahití de su contemporáneo, Thomas Cook, que por el interés de inspirarse en algún principio ideológico-estético oriental. Encontramos en la primera escena a Alla Moddin, su esposa y su hijo, en profusos arrebatos líricos que describen su desconsuelo en el calabozo. Kotzebue e Iffland con turbante. Una escena familiar burguesa. Incluso, en lugares tan soleados como Manila, Tieck ha transportado sus atmósferas góticas preferidas:

ALLA MODDIN... Es ist so dunkel, ich kann nicht einmal sehen
ob du traurig bist: unser kleiner Mond scheint heut so finster (7)

(Está tan oscuro, que ya no distingo tu desconsuelo. Nuestra pequeña luna brilla con tintes sombríos)

A pesar de ello, la obra transpira optimismo, a través primero de una deidad preciosa para Tieck: la voz de un niño. Lini. El anticipa la esperanza del final feliz, aún en el ambiente sombrío del encierro. Este recurso de la anticipación del buen desenlace lo hallaremos de nuevo en Kaiser Octavianus.

(7)-Alla Moddin en Schriften I Acto I p. 11

Dice Lini

Der Frühling kommt
Die Wolken fliehen
Der Himmel glänzt (8) [1.1.58]

El alba llega
brillan las nubes
cumple el cielo

La necesidad de música en sus dramas hace que Tieck ilumine con la canción de Lini, la expectativa de liberación de su familia. El niño tiene un amplio lugar en los parlamentos de la obra, y en escenas posteriores, cantara otras melodías, que incurren en el mismo motivo del fin de la noche como sucede en la escena 4 del acto III, y en otras.

El último acto es complaciente, y los intereses y enfrentamientos se resuelven por la benevolencia de Alla Moddin. Tieck se detiene en el perdón caballeresco de las ofensas, con algo de la retórica de Schiller, a la que después atacaría. Es Alla Moddin, bajo su vestidura exótica, el manifiesto de libertad de un joven poeta, al que se unen los conceptos de fraternidad e igualdad, tan mentados en su momento.

Pero esta sublimación de la libertad, es el escape del autor a un conflicto interno del que no puede ser libre.

Pronto dara lugar dramático a su otro yo, esceptico-anárquico, encarnado en el héroe de su novela contemporánea William Lovell, en Karl von Bernneck.

Podemos ver la transición de Alla Moddin a Bernneck (o la lucha entre las dos personalidades que se suceden en Tieck) en Abdallah. Este es un híbrido relato, que comienza con prosa narrada en tercera persona, y luego se con-

13 - Tieck, Idem. p.58.

vierte a la forma dramática. Abdallah es engañado por un anciano sofista. Este lo introduce en una doctrina vacía y hedonista. El joven discípulo mata a su hermana, cegado por los principios inculcados. El esbozo dramático culmina con un fastuoso banquete, cuya voluptuosidad rompe en forma antinatural con el clima de tensión provocado por las acciones de Abdallah. No hay castigo para el transgresor. El estilo irracional y disolvente de Tieck hace su aparición.

La continuadora del tema explorado en *Abdallah* es Karl Von Berneck (1795) que el crítico literario Gundolf denomina "drama del destino" (Schicksalsdrama). Karl Von Berneck - -
 "extrae sus efectos más fuertes del miedo y del horror; la caballería medieval no es más que un pretexto para enseñar asesinatos, batallas y apariciones de fantasmas" (9)

En la obra, el torturado Berneck, después de haber matado a su madre, induce a su hermano, que es su rival en amores a matarlo a él mismo. El intento en Tieck aquí es el mismo de su novela *William Lovell*. Pretende crear un antihéroe en oposición a la tradición más reciente de los héroes puros. Los enfoques críticos conciliadores del siglo - - - XIX, (Moritz, Witkowski) han centrado su juicio en cuanto a la postura del autor hacia su protagonista. No es que Tieck contenga en sí a un Berneck. El autor, aséptica - - - mente, se halla experimentando sobre la psicología y - - descripción de un carácter puro del mal.

Tieck ha leído suficientemente para ese entonces a los trágicos clásicos en sus fuentes originales, y ha querido

(9)-Brion, M. La Alemania romántica. p.116

hacer una síntesis conciente de las acciones y efectos de los "transgresores del cosmos". De los clásicos griegos ha rescatado el parricidio, y el antiguo pecado griego de Hybris se muestra claramente en Berneck, en su intento de constituirse en dios, desafiando a la "fatalidad" -gran dios de las polémicas contemporáneas- al determinar cuándo dará término a su vida, cómo y a manos de quién; al utilizar su industria para hacer de su hermano, un carácter puro, su propio asesino -ésto es, un parricida.

Podemos ver también como en Shakespeare, su recién descubierto "clásico" parte de las figuras demoníacas - de Yago, así como de otros antagonistas de dramas isabelinos, para concebir a Berneck, y explota de sus maestros el clima de honor y sangre que tanto utilizaron

No obstante, Berneck no tiene la ciega resolución y claridad de propósito de Yago. Karl von Berneck es, a decir del crítico Benz, "mitad Hamlet y mitad Orestes". No es Berneck una fuerza pura, sino un ser humano débil, cuya trayectoria y gradual degradación hasta su auto-destrucción pretendía ser un efecto catártico sobre el espectador.

De esta etapa, se encuentra entre los extremos de Alla Moddin y Berneck, una tragedia, Der Abschied (la despedida, 1792) cuya economía de cuadros y actos, -dos actos- así como de personajes -4- la distingue de toda la producción de Tieck. Asimismo, la salva del olvido el hecho de que halla quedado incluida en la selección de obras hecha por Witkowsky a principios

(10-) Brian Op. cit. p. 117

de siglo. Su trama no es muy distinta a la de los dramas de fatalidad de la época. Pero aún en este intento, se encuentra ya predominando la "atmósfera sombría, preñada de presentimientos" (11), que seguiremos encontrando en obras posteriores de Tieck.

Entre estas primeras obras y los Märchenpiel (dramas de los cuentos populares), en donde Tieck desarrollaría su mejor estilo, se halla de pronto, una obra que no corresponde a ningún antecedente, que no continúa o precede algún tema: Die Teegesellschaft (La fiesta del té, 1796.). Hasta el momento, la industria de Tieck ha trabajado para satisfacer a sus maestros, Bernhardi y Rambach, y para llenar su bolsillo, gracias al empleo proporcionado por Nicolai. Esta obra, muy apreciada por la crítica conservadora de generaciones posteriores, que atacó implacable otras piezas de Tieck, tiene una forma y estilo congruentes con las unidades aristotélicas. La pintura de caracteres es realista y lograda, tomada de tipos observados en la sociedad berlinesa de la época. Aunque la obra incurre en situaciones cómicas tradicionales, ya se advierte al nuevo Tieck rebelde. El héroe de la comedia, Werner, despliega un irónico escepticismo y la pluma de Tieck comienza a concentrar su veneno en la ilustración alemana. La obra en principio parece burlarse de la superstición y leyendas tan recurrentes en las letras románticas,

(11)- Minder R. Op. cit: p. 54

Ahlfeld habla eruditamente de la tontería de creer en fantasmas y de la ignorancia y creencias "des dunkeln Mittelalters" (12). Pero Tieck, con la sutileza que lo caracteriza hace del mayor erudito el mayor ridículo. Ahlfeld es un viejo que muestra senilidad y es archirracionista hasta la necedad.

Tieck ha declarado ya la guerra contra quienes lo auspiciaban: en la obra, una sociedad de espíritus ilustrados se reúne en uno de esos salones que eran entonces los semilleros de nuevos intelectuales; se burlan ahí de lo fantástico, calificándolo de "superchería". En la primera parte Tieck ironiza mediante la "defensa" de los mismos personajes. En la segunda parte la ironía llega al límite cuando se sabe que todos acuden a consultar a un mago, quien es también a fin de cuentas un farsante.

(12)- Ausgewählte Werke 1. 12. "El oscuro medievo".

C A P I T U L O I V :

OBRAS DE TRANSICION

IV- OBRAS DE TRANSICION

En 1795, Tieck intentaba por primera vez usar elementos de la tradición popular, acercándose en mucho al tipo de sátira utilizada en Der gestiefelte Kater, con su farsa para marionetas Hanswurst als Emigrant (Hanswurst como emigrante). La anécdota gira alrededor de la petición de mano hecha por un noble venido a menos por una "revolución" contra la monarquía. Además de satirizar a los intelectuales aristócratas que emigraron a Alemania por la Revolución francesa, Tieck convierte en protagonista y defendido a una de las más famosas máscaras del antiguo teatro alemán: Hanswurst, expulsado de la escena alemana por puristas neoclásicos como Gottsched por "atentar contra el buen gusto".

En Hanswurst als Emigrant Tieck introduce los planos de realidad e irrealdad por primera vez, aludiendo a una situación existente, mediante las peripecias de un personaje ficticio. En un intento que precede a Brecht, los personajes -- son conscientes de su irrealdad y la hacen patente al público. Aluden en varias ocasiones al material de que están hechos. Así, observamos la defensa de Hanswurst en el siguiente parlamento:

Como ustedes saben, Gottsched me expulsó, porque él solo quería actuar mi parte. Lessing y algunas otras buenas personas sostuvieron de mi lado, pero no les sirvió de mucho. La mayoría de los votos fueron en mi contra. Con tristeza abandoné la madre patria, deambulé por todo el mundo, fui hablado, erudito y escritor. (13)

(13)- De la traducción al inglés de Trainer J. en W.T. The German Romanticist p. 62. T. del A.

Aquí, Tieck vincula a un personaje ficticio con el enfrentamiento de dos posturas en la crítica literaria alemana inmediata: los conservadores, o antiguas generaciones, representados por Gottsched, y los innovadores, entre los que incluye a Lessing (cfr. c.2). La broma que confunde a lo real con lo ficticio es más patente cuando Hanswurst dice:

"Ahora, un autor moderno vuelve a evocarme"

El "autor moderno" no es otro que Tieck, que se cita en su propia parodia, y parodia su "modernidad". El contacto entre la realidad y la irrealidad sigue hasta su climax

Pero, he aquí que ya no soy el payaso de antaño. Mi cabeza y miembros son de madera, y mis colegas están hechos de piel.

Otro elemento que Tieck descubre en la breve pieza de marionetas, es la combinación de elementos bombásticos pseudopoéticos con sentimientos bien terrenos, creando humorismo a costa del contraste.

Weder Kümmel oder Schinken

Lindert meiner Seele Schmerz.

Denn es sieht mein inoricht Herz

In dem blanken Kümmelglase

Ach, nur ihre Schöne Nase,
Und Schinken mit dem Butterbrot
Ist Sinnbild von der Wangen Roth (14)

En donde se refiere, con giros sentimentales, a la tristeza que provoca al alma no tener comino ni jamón, esto es, hallarse sin comer.

Como sucederá en sus tres obras más famosas, Tieck hace

(14) L.T. Nachgelassene Schriften. I. 88; en Immermann R. The aesthetic intent of Tieck's fantastic comedy. p. 19.

que en Hanswurst als Emigrant hablen los animales, aún no con la gala fortuita con la que de pronto el gato Hinze comenzará a hacerlo en Der Gestiefelte Kater, puesto que el caballo que dialoga con Hanswurst, es su antiguo chef denigrado hasta convertirse en animal.

RITTER BLAUBART: El caballero barbazul (1796) une en su propio título la obra de Perrault, y la referencia a la caballería, con lo que Tieck anticipa dónde se desarrollará la obra: en la bruma del medievo. Este es un importante intento de Tieck, en congruencia con sus dos tendencias. Es el encuentro de dos generos en donde triunfará el satírico, anticipando la época clásica Tieckiana. Tieck intentó desarrollar Blaubart como un drama seriocómico a la manera de Shakespeare. Detectó la posibilidad de un humor involuntario, resultado de la mezcla agridulce, y pretendió utilizarlo voluntariamente. La pieza -que desafortunadamente se excluye de las recopilaciones de la obra completa de Tieck más conocidas- constituye una excepción en la recepción desfavorable de las piezas de Tieck durante el siglo XIX. Con esta obra Tieck fue descubierto por August Wilhelm Schlegel, que la reseñó favorablemente junto con Der gestiefelte Kater. Y por su naturaleza, menos audaz que la de la anterior obra, sobrevivió al "Gato" para la crítica conservadora, y mereció ser traducida a la lengua inglesa en vida del autor. Ya se hallan en Ritter Blaubart la irónica filosofía de la vida.

pero la deuda a Shakespeare y al italiano Gozzi, así como su formación posterior, hacen que Tieck estructure con coherencia, dándole así a la trama un desenvolvimiento coherente. La pintura de personajes es realista, así como las situaciones cómicas. El drama está escrito en 4 actos originalmente, y apareció en la colección *Volksmärchen*, y casi al mismo tiempo, como obra separada. Una generación más tarde la reescribió en cinco actos y la publicó. De entre las obras de Tieck, fue la primera en ser representada, dirigida por Karl Immermann en Düsseldorf el 3 de mayo de 1835, al parecer, exitosamente.

Lo intangible del paisaje, sacado de cuento de hadas, lo extraño del color de la barba del protagonista, la antinaturalidad de la atmósfera de su castillo, la pintura de Mechtilde, el ama de llaves, y la unión entre elementos emocionales y espectaculares parecen apuntar a Gozzi, del que el autor se confesó independiente en cuanta oportunidad tuvo. (por ejemplo, en la introducción a la primera sección de sus obras en 1828).

Por otra parte, lo patológico y melodramático de la vida de Agnes en el castillo de Blaubart, especialmente su obsesión y las experiencias que ésta tiene en la "cámara de los horrores", son reminiscencias de la etapa "Sturm und Drang" de Tieck (cfr. cap 4). Como suele suceder en Tieck, la atmósfera -en este caso de horror, que rodea al protagonista, es lo más logrado, a

tal grado, que Hebbel⁽¹⁵⁾ la llamo más tarde "una de las mejores obras de toda la literatura" ⁽¹⁶⁾

Como en el caso de Berneck, Blaubart comienza con una serie de historias aún ajenas a la acción principal: narraciones de combates y la descripción de la vida familiar en un castillo. Peter Blaubart, hace su aparición al llegar a su castillo luego de una contienda. Desea desposar a la joven Agnes y obtiene su mano. Aquí se halla la esencia de Perrault pero introducida al lado de una serie de Sketches. A diferencia de piezas anteriores, Tieck hace escarnio de la edad media, como si fuera un aliciente a los servicios presentados en anteriores ejercicios. Descubre la posibilidad de los círculos viciosos de la conducta burguesa y su caricatura en este tiempo. Usa el anacronismo para criticar al burgués, por medio de las artimañas de El Consejero, que en su afán de influir por la manipulación de los medios de expresión, expresándole a su Señor que una derrota suya puede ser convertida "en un movimiento estratégico de avanzada" ⁽¹⁷⁾ a los ojos del pueblo. A sueldo del tirano Blaubart, el Consejero es un personaje de la burguesía del siglo XVIII, cuyo sentido común le hace exclamar

(15) Dramaturgo e importante crítico alemán de mediados de siglo. El creador con Maria Magdalena (1843) de una de las antecedentes de la Tragedia Moderna. Hebbel hizo una obra de uno de los temas primeramente explorados por Tieck: la leyenda de Genoveva de Brabante.

(16) Trainer J. Ludwig Tieck, the German Romanticist, p. 79.

(17) L.T. Nachgelassene Schriften, Ed. Rudolf Köpke p.91, en Immerwahr R. The esthetic intent of T. Fantastic Comedy p.47

Ich hätte mich lieber nach rühren lassen.

(Lo que me mueve preferentemente son las reglas) (18)

El consejero es un bufón, en una obra donde estos sobran, y dominan en los primeros dos actos: se agregan a su colega, Claus y el Idiota. Sus conversaciones ingeniosas y satíricas constituyen los episodios cómicos. A ellos se une ocasionalmente Peter Blaubart, cuya caracterización en palabras de Tieck mismo:

Debe inspirar temor; debe ser enigmático, misterioso /pero/ en apariencia ser pleno en bondad y valor; para que su maldad demoníaca brille de pronto, frecuentemente tras la máscara del humor (19)

Tieck no desea que su pieza se trate como un melodrama, al cual llama significativamente -para ser un romántico- "género odioso" (20)

Blaubart es para Tieck "un ensayo de la fusión de lo cómico con lo terrorífico y sobrenatural" (21) como géneros contrastados para producir un efecto irónico o una sensación onírica; ambos elementos bien románticos.

Luego de la disolución episódica que amenazaba al principio, la célula estructural se concentra en el 4o. y 5o. actos, predominantes en la primera versión. (Recordemos que cuando Tieck retrabaja su Blaubart años más tarde, ya ha pasado por la experimentación estética de elaborar Der Gesteifte Kater, Die Verkehrte Welt y asimismo la obra Prinz,

(18) Schriften V, p. 91

(19) Carta a Immormann para el montaje de 1835: Briefe (10.IV.35) en Minder R. Löwli, Tieck, un poète romantique allemand p. 37

(20) Ibidem. Esto debe ser tomado en cuenta por quienes piensan que románticismo y melodrama pueden encontrarse siempre asociados.

(21) Ibidem

Zerbino, que acentúan la disolvencia del principio.).

Aquí la anécdota cumple con creces con la unidad de acción tiempo y lugar. Agnes se halla sola en el castillo de Blaubart, y la atracción que sobre ella ejerce la cámara secreta donde él ha matado a sus otras mujeres, está relacionada con el presentimiento constante de su propia muerte. Tieck acentúa esta atmósfera de terror e irrealidad por medio de la acción que se desarrolla lentamente, y por el cuento que Mechtild cuenta a Agnes. En este, Tieck utiliza un lenguaje críptico (22): la narración describe a una joven que habita en el bosque, en casa de un leñador, la cual enferma inexplicablemente cierta temporada cada año. Una mañana que ésta sale, como sonámbula, se halla rodeada por un grupo de fantasmas de forma desfigurada, en actitud amenazadora, y de rasgos indefinibles. Dos manos sangrantes surgen de las aguas de un lago cercano, mientras que de su antigua morada surgen esqueletos gesticulando. En el ambiente y la obsesión de Agnes por su propia muerte se hallan factores arético-tanáticos que Tieck intuye poéticamente (23)

Simón hermano de Agnes, en quien encarna el rol del salvador-héroe de acuerdo a la fábula de Perrault es para Tieck un personaje más complejo y menos admirable,

(22) A un lenguaje críptico de imágenes estimulantes y simbólicas aspiraban los escritos de Kleist (con los elementos del sueño en la escena final *J. El príncipe de Homburgo*), Hölderlin en su *Hyperion*, y las poesías de su amigo Novalis.

(23) Mander en O. J. cit. p. 77 coincide con nosotros al afirmar "Les racines affectives de ces états d'âme son évidentes: la curiosité érotique est étroitement liée à un complexe d'opérette et de castriment."

"Cómico, soñador, conmovedor -nos dice Tieck, y continúa...bobo, enfermizo, melancólico, y a fin de cuentas, heroico [24]

Este difícil encuentro de características, que habrán confundido a más de algún contemporáneo, partidario de la unidad de carácter, es el resultado de la tipología del cuento de hadas, suplementada con una más profunda motivación psicológica. La obra está llena de contrastes efectivos. Los tres hermanos, Antón Simón y Leopold representan a la genialidad, la ensoñación, y la pedantería, tipos "de alma" muy propios de la época. O si no piénsese en tipos contemporáneos: Mozart, Kleist y cualquier crítico del Aufklärung.

Una de las dos hermanas es jovial; la otra, melancólica. Uno de los bufones es genuino; el otro afecta idiotéz. A Simón, a pesar de ser hipocondriaco, se le dota de "un segundo sentido", en congruencia con otros héroes del autor. Como en Alla-Moddin, este personaje es como un niño, y como tal, tiene el privilegio y rol de anticipar el futuro. El predice, mediante un sueño que Barbazul será muerto por su mano.

Como epílogo de esta etapa de formación, y principio de la época "clásica" de la experimentación Tieckiana, Tieck nos ofrece Ein Prolog. (Un prólogo, 1796) Entremés breve, que en realidad antecede directamente a Der Gestiefelte Kater (El gato con botas). En éste,

(24) - Briefe en Schriften XI p. 27; en Ibidem ...

un grupo de espectadores espera en vano a que la cortina se alce y comience el espectáculo. En su espera, discuten entre sí el porqué de esta situación anómala. Sin embargo, aún no está aquí la "obra dentro de la obra" - de que Tieck se servirá como conflicto en Der gestiefelte Kater y Die verkehrte Welt. Con la habilidad mostrada en ocasiones anteriores, Tieck hace un retrato satírico, más bien realista, de tipos de la época. El énfasis no es cómico, no obstante. El efecto a crear, como en el Blonde Eckbert, es la sensación de posible irrealidad de la realidad. "Los espectadores llegan a la conclusión de que ellos son los actores de la obra que tanto han esperado, si de hecho, tienen alguna existencia".²⁵

Hanswurst als Emigrant, una "farsa para marionetas" y Ritter Blaubart, del que muchos personajes tienen tipo de guignol, son reminiscencias de un joven enamorado del teatro a los 23 años, pero que no encuentra una escena que acoja sus experimentos. Un joven que recuerda con atracción y espanto una obra callejera, en la que una de las marionetas le inspiró un encuentro con el lado oscuro de su fantasía. Tras varios intentos, el joven es un autor, omnipresente en el universo que crea, cuyos personajes comienzan a poner en duda la existencia de todo, y sólo se adivina una sonrisa solitaria, siempre tras bambalinas.

En resumen:

Podemos observar que hasta este momento (1796) la trayectoria dramática de Ludwig Tieck sigue dos vertientes paralelas, igualmente coincidentes con la génesis del primer romanticismo.

1) Una tendencia que sedujo al joven Tieck, que se nutrió, por obra de Rambach y Bernardi, y su afición por el teatro inglés, en la tradición del horror y las historias de fantasmas y misterios. Además de ser éste un género que cobraba popularidad en su tiempo, y de que Tieck tuvo sus primeros ejercicios literarios completando habilmente dichas historias para sus maestros, el joven artífice técnico en que Tieck se había convertido se dejó impresionar por el efecto inmediato que logra la referencia al horror y el presentimiento. Ludwig Tieck, adelantándose a los publicistas del siglo XX, se dio cuenta de que una imagen terrorífica, una pieza del rompecabezas que no tiene explicación, pero que se deja para que sea completada por los temores del público, tiene correspondencia en esa parte del subconsciente que Tieck intuyó desde su infancia, la otra cara de la moneda; el insondable lado oscuro de lo maravilloso, que inducía a los prototipos de todos los tiempos, a los parricidios, filicidios, incestos y otras transgresiones curiosamente recurrentes en el teatro clásico. Tieck aplicó este recurso en sus primeros dra-

mas, -desde Berneck hasta Blaubart, con elementos de éste en otros tantos, como Der Abschied, por ejemplo. Más tarde esta tendencia pervivió en sus relatos cortos, como El Blondo Eckbert, pero fue desapareciendo de su teatro.

2) La otra tendencia, más antigua, que parte de su primera obra, Die Sommernacht. Esta mantiene presente el tema del rescate y la importancia de lo maravilloso, y como los hombres lo olvidan. Este tema podemos encontrarlo de forma explícita aún en comedias tan racionalistas como Die Teegesellschaft, y de manera implícita en piezas como Hanswurst als Emigrant, y el protolibreto Das Reh (que más tarde sería Das Ungeheuer und der verzauberte Wald), y otras, en que lo maravilloso se presenta como cotidiano en la convención de la escena. Esta tendencia irá predominando hasta enseñorear lo que llamaremos la etapa clásica de Ludwig Tieck.

CAPITULO V

UNIDAD EN EL CAOS:

GENOVEVA Y OCTAVIANUS

"UNIDAD EN EL CAOS": GENEVEVA Y OCTAVIANUS

Al despuntar el siglo XIX, el intento experimental de Tieck se orientaba al uso de recursos expresivos distintos a la palabra. El uso del color y el manejo de la luz y el paisaje sugeridos en el texto, comenzaron a actuar como significantes que presagiaban los desenlaces, o estimulaban la acción de los personajes. La búsqueda de la unidad en estructuras arbitrarias y la comunicación a nivel subconsciente mediante la atmósfera creada conformaba la esencia de su "tragedia" Leben und Tod der Heiligen Geneveva (Vida y muerte de Santa Geneveva); y de su comedia Kaiser Octavianus (El emperador Octaviano), escritas entre 1800 y 1804.

Sin embargo, no debemos esperar ya en estas obras el despliegue de recursos que darían a estas una posibilidad escénica. Son más bien declaraciones de principios que la "Universalpoesie" del primer romanticismo necesitaba. Tieck se da cuenta de que su experimentación no podría conseguir un escenario, y si lo hiciera, se traicionarían sus propósitos. Así que precede a la corriente de las lecturas dramatizadas, las cuales le permitirían desahogar su vocación actoral y darse a conocer a sí mismo y a sus obras a la sociedad literaria más importante de Alemania. Se propone también resucitar a la Edad Media de una vez por todas, e ilustrar todos los principios filosóficos del romanticismo de Jena.

En una época de crisis de valores, el misticismo se apoderó de la escena alemana. Una fuerte corriente, vinculada a los liberales en un principio, estuvo incubando estas ideas, en el tiempo en que "la ilustración" desdeñaba la religión. Estas asociaciones y sus semejantes, se pusieron de moda, después de haber sido prohibidas durante la edad media. Así, sabemos que la Flauta Mágica de Mozart y Schikaneder, fué un manifiesto masónico. (1).

Como hemos visto, los románticos de Jena vieron en la Edad Media el rol religioso como una fuerza cohesora que establecía una universalidad en las concepciones artísticas. Destacaban en el arte producido en esta época, su sencillez casi infantil, pero al mismo tiempo, su capacidad evocadora, en breves trazos, de un mundo que creía en el milagro y en la magia. Como la visión del mundo de los románticos era de un cosmos inacabado, mágico y sorprendente, su visión idealizada del medievo correspondía bien a este concepto.

Esta es la razón por la que se gestó Lulu und Tod der Heiligen Genoveva. El asunto es tomado directamente de la leyenda popular alemana: Genoveva, hija del duque de Bravante, se casa con el palatino de Tréveris, Sigfrido, que pronto tiene que partir para unirse a las fuerzas de Carlos Martel en la lucha contra los Sarracenos, dejándola al cuidado del Mayordomo Golo. Este, al no lograr seducir a la princesa, la acusa de adulterio,

Robins H. C. London 1791, el último año de Mozart p. 45 y ss.

implicando a Drago, con quien comparte la responsabilidad sobre el feudo. Golo y la hechicera Winifreda muestran a Sigfrido una visión en la que Genoveva y Drago están juntos. Obtenida la carta que condenaba a muerte a Genoveva, y dictada la sentencia, los siervos que debían matarla se apiadan de ella y la abandonan en un bosque junto a su hijo recién nacido. A partir de aquel momento Genoveva vive de las frutas silvestres del bosque, en tanto que una cierva amamantaba a su hijo. Años después Sigfrido, durante una cacería, sigue a esta misma cierva que le conduce a Genoveva, y habiendo podido probar su inocencia, es llevada a palacio. Golo es descuartizado, pero la princesa no puede sobrevivir mucho tiempo a los sufrimientos pasados en la vida salvaje.

Tieck se propone a darle a todo esto un tratamiento simbólico.

Ubicación: la importancia del momento histórico en que Tieck sitúa la acción es por él bien conocida. La Victoria de Carlos Martel sobre los Sarracenos es la única ocasión en que Europa —y por tanto la civilización occidental— apenas formándose en este tiempo— pudo haber sido conquistada por la civilización oriental (Lo racional, subordinado a lo sensorial).

Tiempo: el manejo del tiempo, evidentemente en franca rebeldía con Aristóteles, nos hace pensar en una epopeya (1)

(1)-Epopeya: poema destinado a cantar las acciones grandes y heroicas que en un pasado más o menos remanente decidieron el destino de todo un pueblo. Basado comúnmente en recursos a lo maravilloso, y la intervención de personajes o prodios sobrenaturales. E. Salvat y.

La narración de los acontecimientos sucede también de modo épico (sólo cuando se trata de Golo y Geneveva, es una descripción de sentimientos que evolucionan). Un ejemplo claro es la aparición de San Bonifacio en la primera escena. Este alude a las naciones de Europa (Aún un macrocosmos en época de Tieck). Estas combaten unidas, unidas por la fe religiosa. Todo esto es narrado con fervor, en verso bombástico. - -

Asimismo, cuando Golo hace saber a su padrastro Wolf - que Geneveva se halla encerrada con el capellán regocijándose en la religión

"In heiliger Ergötzung mit dem würdigen Kapellan"(3)

Acto seguido, Golo describe la prédica de Geneveva, que - habla en el mismo tono epopéyico del Antiguo testamento, - - del Arca de Noé, el templo de Salomón, etc.(4)

Las alusiones temporales se disparan con generosidad hacia el pasado mítico (en este caso la Biblia), creando en la - pieza una atmósfera de trascendencia y de unidad cósmica - con el pasado y el futuro (una obra romántica, situada en - la edad media, que hace alusiones a los tiempos heroicos - del pasado).
PERSONAJES: Los personajes protagónicos, Geneveva y Golo, son arquetipizados: Geneveva ha sido sacralizada desde el mismo título de la obra. Solo la pasión de Golo -antihéroe- y protagonista, como en dramas anteriores de Tieck- parece de tipo humano, pero a medida que avanzamos éste toma una identidad luciferina (El señor del feudo deja encargado - con él a su esposa. Aquí Sigrido es la imagen paterna del Dios cristiano, Geneveva es la pureza de la Fe. Como Luci-

(3)-L.T. Die Mädchen aus dem Phantasus. Drama. p. 38

(4)-Ibidem.

fer, Golo desafía a su señor. Es al igual que Luz-Bella un ser atractivo y seductor⁽⁵⁾ Como Lucifer, cae en tentación y su ambición lo pierdo).

Por supuesto que la obra Tieckiana no ilustra la concepción religiosa de éste, sino, a través de un "drama de religión" esboza la idea romántica de la existencia del absoluto y la nostalgia de éste: "Sehnsucht". Palabra característica del romanticismo que cita en el siguiente parlamento de Golo

"Mün Nam' Euch ins Gedächtnis fallen, wenn
Die heilige Sehnsucht euren Geist regiert

Mi nombre traéis vos a la memoria
cuando la santa Nostalgia⁶ rige a vuestro ser (6)

Aquí, una vez más en la alegoría, Golo dice esto en su rol luciferino, pues en este momento, Genoveva se halla en estado de purificación tras su plática religiosa y, no obstante, tiene bien en mente el "nombre" de Lucifer-Golo.

El autor, que en sus primeras obras luchaba por conciliar los opuestos de su propia personalidad, los describe ahora en indisoluble dependencia. Uno tiene algo del otro, y sufre atracción (en el caso de Genoveva) y refreño (en el caso de Golo). Esto es lo que Hebbel criticaba como "debilidad" del conflicto dramático, al hacer su pos-

(5)-"Der Schöne Golo". Idem. p.411

(6)- Idem, p.387. Notese el juego de identidades que incluso se desprende en esta estrofa. Traducido literalmente, Sehnsucht significa "búsqueda del Ser". Si ~~utilizamos~~ ^{utilizamos} Ser como sinónimo de Espíritu, (Geist) válido aquí, obtenemos una ingeniosa frase que alude a la Reflexión de la fil. rom. "El Ser es rojido por la búsqueda del Ser".

terior versión de Genoveva, polarizando los caracteres, a la manera del melodrama. Este es sin embargo, el intento de Tieck, que en el afán experimentalista, se rige por el principio romántico de conciliación de los opuestos (síntesis), que por el de muestra de Tesis y antítesis. Si Genoveva y Golo no presentan una oposición radical (conflicto) entonces ¿que sucede con la tensión dramática? El interés de la obra no se enfoca, por tanto, en el carácter y su oposición, sino en el conjunto, o la complementación de los caracteres, en función del mensaje romántico de Tieck: la unidad y semejanza de los contrarios.

Esto a su vez, fortalece el drama de atmósfera. La acción dramática, cuyo núcleo es el intento de Golo por seducir a Genoveva, no es tan importante como el tema antes expuesto. Y aunque en los protagonistas es función de contrarios (que significativamente lleva a ambos a la muerte), en los demás personajes, es lucha de contrarios: cuando Tieck, en su drama de santos, representa a la religión, se opone su reverso, la herejía. A Genoveva, la santa, se opone Winfreda, la hechicera, a la armada cristiana, el ejército mahometano. La misma dualidad se halla en el amor: se opone al amor resignado de Genoveva, el deseo incontrolable de Zulma por Abderrahman. En cuanto a la intriga política, las aspiraciones a-

narquistas de Golo se contrasta la voluntad razonable de Carlos Martel; a la honestidad de Wolf, se opone el servilismo acomodaticio de Benno.⁽⁷⁾ Así cada figura tiene su contraparte, que manifiesta una visión sintética del mundo, en que todo tiene su dualidad. La principal dualidad que es entre Golo y Genoveva, muestra también como Tieck en un psicologista de avanzada: es también el conflicto entre lo erótico y lo tanático, como veremos.⁽⁹⁾

Estructura: El drama no está dividido en actos, pero uno puede distinguir con facilidad tres partes, unidas por los comentarios de un personaje exterior a la acción: - San Bonifacio. La segunda parte desarrolla el conflicto principal: el desarrollo de la pasión de Golo hacia Genoveva de Brabante, su rechazo y el exilio de ésta. La primera parte es una especie de introducción. Tieck la llama "eine Symphonie des Ganzen"⁽⁸⁾, y evoca la partida de Sigfrido y la guerra en oriente. La tercera parte es el eco aplacado de estas impresiones trágicas, y glorifica la misión reconciliadora de la religión y el destino. La pieza está compuesta de tal manera que todos los elementos convergen hacia el centro. Ilustra la teoría "centrípeta y orgánica" de los hermanos Schlegel.

Como hemos dicho, otros elementos adquirieron un particular significado.

(7)-Aquí también Tieck asigna en ambos nombres que significan algo distinto a su carácter: (Wolf=lobo y Benno=bueno) como otro sutil juego de donde el autor insiste que las cosas no son lo que parecen.
(9)-Favese. C. S. pp. Ensayos p. 181

(8) Una sinfonía del todo.

(10)
 Ritmo: Genoveva y Octavianus, para despecho de los naturalistas del XIX, fueron dramas en verso. Y peor aún, para los puristas como Brandes, un "amorfismo épico-lírico sin igual en la historia" (11) cuando Tieck decide alternar distintas formas métricas, no sólo siguiendo las normas y los tipos clásicos usados en el siglo de Oro y el teatro isabelino para especiales ocasiones (bombástico para escenas de guerra, arte mayor para personajes solemnes), sino también cambiando estas formas de un momento a otro, e inventando algunas que se semejarían en la asimetría de sus versos a la lira. (esto es, tendientes a un sonido musical). De acuerdo a sus propuestas de la combinación de música y acción, alterna a la musicalidad de los versos, prosa llana. Por ejemplo, en las primeras escenas (12) utiliza un metro -que veremos en Die Verkehrte Welt- cuyo verso crece paulatinamente, o sextetos de arte menor y alterna en sus dos últimas estrofas la palabra última de los dos versos finales en un grupo de tres sextetos.

Es más que evidente la experimentación de Tieck en cuanto al ritmo, según sus propios escritos:

" La modulación del discurso, la longitud de los versos, la composición de las estrofas o edecen a una regla secreta y el ritmo de las sílabas acompañan al verso de una delicada música (13)

(10) -Hodge F. Play Directing. De acuerdo con Hodge el ritmo puede definirse así: "the effect created by the elements in a play... that relate to temporal development of the action" y más adelante determina "rhythm is the effect of accumulating tempos brought together."

(11) influido según dice por "Cuento de Invierno y Pericles de Shakespeare, y los episodios líricos de Calderón". Brandes G.op. cit. p.367.

(12) -L.T. Die marchen...p. 366 o 377.

(13) -Kritische Schriften, en Minder R. Op. cit. p. 68

Tieck quiso asimismo, rescatar para la formación de su atmósfera, la presencia de la canción popular de gesta. Es por esto que al principio San Bonifacio canta de esta manera el estado devoto y exaltado del mundo en el medievo. Desarrollando este motivo, se insta a través de Golo al pastor Dietrich para que cante. Aquí comienza la alternancia de verso y prosa. Tal vez "el secreto" que ambiguamente menciona Tieck, se trate de la alternancia que crea un ritmo.

a) En un primer nivel, la alternancia de los versos que crean un ritmo musical, armónico, y producen una sensación estructural

b) Luego la alternancia de la prosa y el verso, que también forman paralingüísticamente, un contraste.

c) La alternancia, como veremos, no sólo se produce al ritmo textual, sino a la intermitencia de la luz, el color, etc.

LUZ Y COLOR: Los encuentros entre Genoveva y Golo siempre se narran en verso, confirmando la prioridad que éste, como vehículo, tiene (pues ambos conforman el conflicto principal)

En ellos, el color tiene un significado. El rojo es el color de Golo. A medida que el amor de Golo hacia Genoveva se desarrolla, la alusión al rojo aparece en más de sus parlamentos.

Du Gottheit mir, gebenedeite Jungfrau
 Nein Hölle mir, die meine Seele peinigt
 Mit ewgen Flammen, mit rastlosen Flammen
 Mit güetger Schadenfreude, mit dem Lächeln,
 Mit Augen, deren Glanz das Mark mir aussaugt
 Mit Lippen, deren Rote aus dem Herzen.

(Oh mi Diosa, no tortures tú mi alma
con llamas eternas e incesantes
tu sonrisa, tus labios, cuyo carmin
bebe la sangre roja de mi corazón) (14)

y

Sie muss, sie muss zum Garten nieder kommen
Schon freuet sich die liebesrote Rose,
Schon sind die Feuervürmchen angeglommen
und flattern lichternd durch die grünen Moose (15)

(Es preciso, preciso que al jardín venga
Ya las rosas rojas de amor se regocijan
ya las luciérnagas de fuego se inflaman
y vuelan luminosas por el musgo verde

En ambas estrofas encontramos no sólo el rojo, que se --
asocia como vemos en la primera, con una acción violenta --
tanática, contrastante (los dulces labios son vampiros de
su corazón; su diosa lo envía al infierno) aparece. Sino, ^{9:2}
entrando en escena, otro color aludido -o iluminación, si-
quiere verse así: la presencia del fuego, la llama, aso-
ciada en dos lugares de la obra con la metáfora que in-
cluye al rojo.

Aún más. Detectamos en la segunda estrofa, ¹⁰nuevo - -
color, atin a estos: el verde. (las luciérnagas de fuego
vuelan por el musgo verde). Esto no parece ser coinciden-
cia, pues la combinación de colores se presenta a lo largo
del texto:

Golo- Deine Worte sind im Dunkeln
Wie die roten Edelsteine (16)

(Tus palabras son en la noche
como rojas piedras preciosas)

(14)- L.T. Die märchen...p. 433

(15)- Idem p.441

(16)- Idem p. 411

Y continúa el dorado

Wird uns Schirmer nicht gelassen
Bleibt der Mondglanz golden stehen. (17)

(Que el destello no nos debilite:
Manténgase dorado el resplandor lunar)

Luego, ante la conjunción de las fuerzas opuestas, la Naturaleza hace un silencio. Su canto y sonido enmudecen:

Still der Rüme prüft Kungen
Weil sie alle für nur lauschen. (18)

(Callan las lenguas verdes de los árboles
por que todas ellas sólo escuchan)

Aquí, Tieck está adelantándose al teatro contemporáneo y utiliza la iluminación por colores como lenguaje. Los colores recurrentes en la obra, como puede verse, son el rojo, el verde, y el dorado-entre ambos, como equilibrando. Verde y rojo producen un contraste agresivo: el choque entre pasión sensual y amor puro, religioso de ambos protagonistas corresponde a este efecto. Sin embargo el verde no es otra cosa que el negativo del rojo; es decir se trata del mismo color desde distintas perspectivas. Otro mensaje que es congruente con el tema en la propuesta cromática de Tieck: el encuentro y lo complementario de Genoveva y Golo (19)

El dorado crea un ambiente mágico, y decolorada con la luz blanca de la luna (cfr. cita anterior) nos produce un color

(17) Idem p. 112

(18) Ibidem

(19) No hay nada más adecuado para remitir al lector a la teoría del color, que el documento contemporáneo Esbozo de una teoría de los colores de Goethe, cuyo contenido probablemente conoció Tieck y lo aplicó en su teatro. Dice Goethe sustentando la relación complementaria entre rojo y verde: "El camaleón mineral, que en el fondo contiene un óxido de hierro, puede considerarse en su estado totalmente seco como un polvo verde. Si se vierte en el agua, en el primer momento de su disolución el color verde se presenta muy hermoso; pero muy luego cede al campo sin transición alguna al rojo cárdeno, que es su color complementario /reacción originada por el fuego o dorado/. "Otro tanto sucede con la tinta simplista, que también puede considerarse como un líquido rojizo, cuya disolución por el color se trauce en el papel en color verde". También vemos que Goethe identifica la oposición entre verde y rojo como el enfrentamiento de lo terrenal y lo espiritual, en "una alegoría, simbólica y místico del color". "Cabe atribuir a esas unidades separadas y antagonicas un significado espiritual y al verde producir abajo el verde y el rojo arriba no se podrá menos de evocar los opuestos terrenales y espirituales" (Goethe Opus complete, t. 360 y 601. Esto puede aplicarse a la iluminación de la montaña).

ámbar, que da un toque de antigüedad (como una foto sepia, como una bola ámbar de naftalina), y que coincide con el efecto Tieckiano de recrear una época antigua.

Pero volvamos un momento al color rojo. Como de Golo (elemento activo) se desprende la acción hacia los demás - personajes, veamos como este elemento se contagia en el sueño hacia Genoveva:

Genoveva ha confiado a Gertrudis, su nodriza, un sueño en el que conoce a Golo antes de verlo. En este, se le aparece "como un cristo" ('Lucifer' apareciendo como Cristo, una vez más el efecto del negativo), en una iglesia, cuya bóveda se abre de pronto sobre "las puertas de púrpura del levante"

Da Öffnet sich das Dach der Kirche wílt
und wie aus Morgens purpurroten Toren
Der glanzgekrönte Ost dem Blick sich heut (20)

Aquí, como se verá luego, el color -aún más agresivo, es una proyección de Genoveva -que lleva en sí misma reprimida el mismo deseo de Golo- y por eso lo transfigura en un objeto adorable según su ética.

Pero de pronto, el valor del rojo, empieza a tomar su sentido tanático, a veces traicionado ya por Golo en sus arrebatos de pasión. Wolf tiene don de profecía, y en un sueño el rojo aparece, pero anunciando no la pasión - sino la muerte: surge la luna y "súbitamente; mas el astro permanece como rodeado de un mar; de un mar de sangre, de un rojo muy oscuro".

Und plötzlich waren sie wieder weg, aber um die Schritte
 Laß dich umher ein Meer, so wie von Blut
 Recht dunkelrotes Blut und zum Entsetzen. (21)

(Y pronto volviste a tu camino, pero alrededor del cristal
 se extendió un mar, como de sangre
 sangre de un color rojo muy oscuro para espantarse.)

A la alternancia del ritmo con distintos metros, de colores --
 con sus contrarios etc; se agrega el constante cambio de la --
 intensidad de la luz, sufrida por el texto:

Golo- Die Nacht bricht dunkler, dunkler noch herein,
 Abwärts entfällt das Licht mit seinem Schein

(La noche se oscurece, cada vez más oscura, hacia adelante
 des, bajando a la luz, que es tapa con su brillo)

El gran cenital es la luna, como hemos visto en los anterio --
 res ejemplos. La presencia de una iluminación es sutilmente --
 utilizada en conjunción con la sensación de ritmo lento da --
 da por el desplazamiento de los personajes en uno de los par --
 lamentos más famosos de la obra:

Genoveva- Die Lilien stehn, wie träumend in dem Grünen
 Die Rosen vom dem goldnen Mond beschienen
 Ersetzen sich und rauschen mit leisem Geplüster
 Der hohe Wald ist düster
 Es auflert die Nacht in den Buchtenjüng hinein
 Ein grünes Feuer brennt der grünen Schein (22)

(Los lirio permanecen como soñando en el verde
 las rosas se iluminan de la luna dorada
 se despiertan y murmuran con suave voz
 todo el bosque es sombrío
 en el camino de las Hayas acecha la mirada nocturna
 Un fuego verde se consume en verde brillo)

Una vez más hallamos la presencia del verde. Los elementos --
 de la naturaleza despiertan de su sueño. El texto sugiere, --
 un ritmo lento: el avance sigiloso de la vigilia y el andar --
 majestuoso de Genoveva, que avanza a las flores con su paso como si di-

(21)- Idem p. 385

(22)- Idem p. 362

(23)- Idem p. 392

bujara con él un sendero de luz y color

Golo-Ihr Schreit'et hier, und wachet aus verborgnen Tiefen
Die hohen Wunder auf, die unten schliefen
Schaut um Euch, Holde wo Ihr geht
Ein dichtgedrängter Blumengarten steht
Die Blüme ziehn Euch nach, um'r Euren Füßen
Dringt kindlich grünes Gras hervor, den Fuss zu küssen. (24)

(Camina, y surgen de ocultas profundidades
las inmensas maravillas que subterráneas duermen
Observa - alrededor de tu camino, Oh bella
un espeso y compacto jardín de flores yace
Los árboles al pie de tu senda
y disputa el premio infantil por besar tus pies)

Todo despierta: Golo sigue enunciando ésto

Golo-Die Blumen erwachen
Vom tiefen Schlaf und lachen (25)
(Las flores despiertan
de un profundo sueño y sonríen)

Hay otros muchos ejemplos en el texto de la alternancia de luz y sombra (26), e de la contienda de estos elementos. La parte central del texto está vestida de una atmósfera nocturna. Sin embargo, la obra comienza y termina en una capilla iluminada en la luz de amanecer, en la cual se encuentra a Geneveva rezando fervorosamente a los santos, y al final convertida ella misma en santa. Cuando la obra termina, en la capilla irrumpo la mañana completa, como si todo lo sucedido no hubiera sido sino un paréntesis en una escena matinal. Esto nos da una sensación de intemporalidad, a pesar de la gran cantidad de eventos ocurridos, y nos hace pensar en los sueños. En los que muchos sucesos se viven en una equivalencia real de segundos.

(24)-Ibidem

(25)-Idem p. 262

(26)-El lector puede remitirse al ensayo contemporáneo de Goethe sobre "el claroscuro", donde habla de la factibilidad de su uso simbólico en la literatura y el arte. Cfr. Goethe W. Obras completas. I
Marcel Brion señala también el uso deliberado de la alternancia de luz y sombra como recurso expresivo en la obra de Tieck; cfr. Brion M. La Alemania Romántica pp 89 a 98

ESTADO DE GUATEMALA
SECRETARÍA DE CULTURA Y TURISMO
BIBLIOTECA NACIONAL
CALLE DE LA AMPLIACIÓN

(27)

Los sueños: hemos visto a lo largo de la obra la presencia del sueño insistentemente: Geneveva anticipa a Golo en un sueño; Wolf sueña con una luna ensangrentada; Golo sueña con Geneveva., etc. La intemporalidad, y la irrealidad de la acción se sugiere, por la recurrencia de los sueños, y por el rol del sueño como vehículo premonitorio. Aquí, la irrealidad no transfigura o distorsiona a la realidad para reinterpretarla, como en el caso de las comedias románticas, sino lo contrario: anticipa y explica la realidad, y en cierto modo, induce a la acción.

En concordancia con la conciliación de opuestos sugerida por Tieck, no sólo Golo ha cometido una falta que deberá expiar, sino Geneveva; (ambos lo harán muriendo, haciendo de esta una tragedia de sublimación). Sin embargo, la falta de Geneveva no es tan visible como la de Golo, es toda interior. Y precisamente, aclaramos esto en su sueño:

Este, en el que Golo aparece como Cristo, es una imagen de su propio deseo. Con vigor, Tieck nos confirma esta intención en sus escritos críticos, adelantándose a la psicología moderna:

Es mediante el sueño que se develan nuestros deseos (28)

Golo, como un buen romántico, ofrece enamorado su propia vida por el amor de Geneveva

Lass sie mich toten, sie, das ist mein Wunsch (29)

(27) -Cfr. Boguin A. El alma romántica y el sueño: XII. Tieck: p. 293
 (28) L.T. Schriften, II, p. 173, en Minder. Op. cit. p. 66
 (29) Idem. p. 446

Aquí, el sueño del amor se ha transformado en el sueño de la muerte. Tieck es un "romántico con los pies en la tierra" cuando hace replicar a Genoveva

O Golo! Golo! Könnt ich dich erwecker.⁽³⁰⁾ (O Golo, ¿podrás despertarte?)
Esta es una muy buena metáfora del intento constante de Tieck de equilibrar la tendencia destructiva del romanticismo. De rescatarlo de su amor a la muerte. Aquí también encontramos la confrontación eros-tanatos, antes mencionada (31) - - -

La función preponderante del sueño en la obra se relaciona con la idea del primer romanticismo, de que la poesía y el poeta pueden expresar intuitivamente la realidad cósmica, mediante la inspiración, y a través de imágenes simbólicas que no adulteran lo percibido. Sólo hay una excepción de esta función del sueño como guía confiable: la visión falsa que produce la hechicera Winfreda para convencer a Sigfrido - - decque Genoveva lo engaña

Pero esta podemos considerarla una acotación del siempre algo irónico Tieck. Porque como él, al resaltar la religiosidad en Genoveva, el Poeta puede ser tan artificioso como Winfreda, y crear la magia de una visión, sin que esta sea cierta. Aquí está la ironía Tieckiana, que incide sobre su texto, y que va más allá de los deseos programáticos de los Schlegel.

Pero a todo esto puede argumentarse ¿es entonces Tieck

(30) Idem. p. 444

(31) Golo ama a Genoveva con un amor terreno. Genoveva lo hace con un amor espiritual. Esto impide que el amor lleve a su conciliación en el deseo. Aquí también hay una alegoría de Tieck a los "hombres terrenos" que aman sin esperanza lo ideal; y la idealidad, que no puede echar raíz en lo terreno

un sofista que escribe de la religión de acuerdo a la moda?

Aquí nos contesta Robert Minder:

Y con severidad, (Tieck) se volverá más tarde contra aquellos que se inspiraron en Genoveva para escribir dramas religiosos. (32)

Resumiendo, podemos afirmar que Tieck es ante todo un dramaturgo, pero también un romántico:

- a) Como dramaturgo, busca dar unidad a su composición e introduce elementos católicos religiosos. Sus personajes hablan con la convicción de los cruzados, y aspirantes a santos.
- b) Como romántico, concuerda con Wackenroder y los Schlegel en que la Edad Media fue un periodo de unidad cultural y social en Europa, y que en sus tiempos se había fragmentado y de ahí la decadencia.
- c) Como Tieck mismo, síntesis de sus individualidades - allá de sus dos filiaciones, habla de la religiosidad no con una oculta y disolvente ironía en Genoveva, sino dando al concepto de religión el valor de su real adoración: lo mágico. La magia que admiraba en el mundo de las obras de Shakespeare. La magia que se contrapone a la indiferencia del nuevo burgués. En fin, la magia de creer en lo maravilloso y actuar en consecuencia. Si los santos, lo religioso la gesta caballerescas, tienen un valor activo, y estimulan al lector a dejarse seducir por la ficción, entonces constituyen un valor positivo para el cruzado que hay en Tieck, y el cual defenderá a capa y espada en cada pieza.

(32)-L.T. Kritische Schriften IV. p. 157. En Minder. Op. cit. p. 67

KAISER OCTAVIANUS

Y no hay una imagen más complementaria del espíritu Tieckiano en Genoveva que el cuarteto más famoso de su siguiente gran proyecto: Kaiser Octavianus

Mondbeglänzte Zaubernacht.
Die den Sinn gefangen hält:
Wunderbare, Märchenwelt
Steig auf in dem alten Pracht (33)

Este se encuentra incluido en el prólogo a la obra, denominado "Der Aufzug der Romanze" (El acto de la romanza). Este es una especie de Auto al estilo de Calderón. Tieck nos dice respecto del prólogo y su influencia:

Preso por el entusiasmo de Calderón por la poesía alegórica, ensayé en esta historia maravillosa, explicar mi concepción de la poesía romántica en forma alegórica, lírica y dramática al mismo tiempo (34)

Este auto celebra el misterio de la creación artística. Aquí los personajes son símbolos y los símbolos, personajes. Curiosamente, Tieck imita la métrica del Romance a lo largo del prólogo -también uno de los metros preferidos de Calderón. En el prólogo se inicia exaltando la magia inspiradora de los bosques. El Caballero describe la libertad de que se goza en ellos, el campo ilimitado en donde lucha por su causa y enfrenta al enemigo. El Poeta encuentra que la Poesía misma le sorprende en el bosque, "prendiéndolo de su lira dorada"

Es greist der Dichter nach der goldenen Leier (35)

(33)-L.T. Nachgelassene Schriften, p. 297 "Brillo de luna, noche encantada/que mantiene cautivo al espíritu/ mundo de cuentos y maravilla/ resurge en tu antiguo esplendor"

(34)-Bertrand B. Tieck et le théâtre espagnol, p. 36

(35)-L.T. Ausgewählte Werke p. 278

El enamorado cuenta las horas felices que pasa en los bosques, satisfaciendo todos sus deseos. Lo que Tieck manifiesta aquí es el poder inspirador de la naturaleza, que es su "leit-motiv". Y además, anticipa con esta exaltación de los bosques, la importancia que tendrán en la obra, sirviendo de refugio a la calumniada Felicitas, y de encuentro para todos los demás caracteres. Esto es, Tieck alegoriza, como en Die Sommernacht, que el ser virtuoso encontrará en la magia de la Naturaleza un refugio contra la relatividad de la sociedad.

Por el Peregrino, que habla acto seguido, Tieck desarrolla una idea con que nos remite a la cosmología de los autores "antiguos" (36) con la idea de la "rueda de la fortuna" en contraposición a las ideas contemporáneas del "Aufklärung" (la ilustración alemana).

Eine Pilgerin- Was heute war, ist morgen schon verschwunden
Es wechseln ohne Rast des Lebens Stunden,
Fortuna rennt unstätig durch die Welt
Und weiss nicht wo, weiss nicht, wann einer fällt (37)

(Lo que hoy fue mañana no será
Se mudan sin descanso las horas de la vida
Fortuna rueda inconstante por el mundo
y nadie sabe dónde o cuándo al pique cairá)

Aquí aparecen dos personajes viajeros, que hablan de cuál es el sentido de la vida, y cuáles el lugar de uno en el mundo. El Poeta contesta, al reconocer a la alegoría de la romanza llegar:

(36)-Como él consideraba a Shakespeare, los dramaturgos del siglo de Oro, y a los medievales, que manejaban esta idea.
(37)- I.T. Nach. Sch. p. 279.

Mir ist, ich kenne dich, doch bist du fremd

(me parece que te conozco, sin embargo, eres extraño) (38)

La romanza⁽³⁹⁾ se presenta como hija de la Fe (Glauben) y --
 el Amor (Liebe). Le dice al Amor que nadie puede sepa--
 rarlos, y ella será el eje central del resto del Auto.--
 Su padre se expresa de ella como una "criatura silvestre"--

Glauben- El du, böses wildes Kindlein
 Sage doch, wo bist du blieben (40)

(Tú, silvestre y traviesa niña
 ¿donde se te hallará?)

El romance contesta

Romanze- Ritt voran durch grüne Waldung (41)

(Cabalga a través de los verdes bosques)

Hay que hacer notar que en todo este diálogo la acción--
 de "cabalgar", "el paso de la vida", los "peregrinos" y--
 "viajeros", son alusiones al movimiento. Esto nos recuerda--
 el carácter dialéctico del romanticismo (y por tanto, aquí--
 usado para sugerir acción=drama), y en un nivel irónico--
 lo movible del concepto para Tieck.

La Romanza no es pues, otra cosa que la personificación
 de lo romántico para el autor: se caracteriza en la obra--
 como una criatura traviesa e inspiradora, intuída por to--
 dos y unido a todo. Sus servidores son el Gracejo y la --

(38). Idem p. 286

(39). Se expresa en femenino, pues el original alemán es "Die romanze"

(40). Idem p. 289

(41). Idem

Voluntad (Que en la labor creativa del propio Tieck pueden traducirse como el Humor y la Perseverancia)

Su madre tiene dos flores en la mano. Ambas se complementan. Una es lila, y la otra rosa. Juntas crean el rojo, según el fragmento. El símbolo y la presencia de la Flor será ahora un elemento con el que Tieck pretendió darle unidad a la obra.

Aquí también, como en Genoveva, el recurso de los colores se utiliza, relacionado con las flores

Und nicht Worte kann erfinden
Was die zarten Blumen wollen
Wonach alle Farben zielen (42)

(Y ninguna palabra puede descubrir
lo que las flores pastel quieren decir
hacia lo cual todo color aspira)

Al final, la Romanza introduce el famoso cuarteto, que marca como consigna para que aparezca el antiguo mundo de Octavianus

La acción de la obra propiamente dicha sucede en el Sacro Imperio Romano Germánico. La primera parte retoma el tema de Genoveva. La emperatriz Felicitas es acusada de haber permitido la entrada de un amante a su cuarto. La responsable es la vieja reina, madre de Octavianus, esposo de Felicitas.

Esta se refugia con sus dos hijos en un bosque desierto. Una mona y una leona le arrebata tan a sus hijos. Florencio, un vendedor ambulante, se apiada de uno de ellos, a quien encuentra, y lo lleva a París con él. El otro hijo va a dar a Jerusalem, donde la madre lo hallará y volverá con él a A-

(42) Idem, p. 291. La palabra "arten" puede traducirse como "suave". Este último, relacionado con "tonalidad". La sutileza del color de la flor, esto es, la sutileza del mensaje poético. Es por lo anterior que usamos la palabra "pastel" apoyados en que en otras partes del texto Tieck alude a esta tonalidad, como con la lila y la rosa.

lomania. De aquí en adelante, la acción se divide en dos partes pero Tieck se ocupa en desarrollar la correspondiente a Florencio.

Adoptado por el comerciante Clemens, Florencio crece en un medio burgués, pero no se habitúa al mismo, intuyendo que ésta no es su condición. En anhelo de ésta, se une a la armada, cuando los turcos están por sitiar París.

Emperadores, reyes y príncipes cristianos acuden a proteger la ciudad. Aquí, Florencio se revela como un héroe, trasluciendo la necesaria trayectoria romántica del oscuro héroe que prueba su nobleza, y que el romanticismo posterior hizo bien suya. Para agregar maravillas, mata a un gigante de la armada Turca, y en su magnificencia, deja ir libre a la princesa Marcebeille, aún cuando se ha prendado de ella.

Sin embargo, ahora se trata de una fusión de géneros y hay varios motivos cómicos. El padre adoptivo de Florencio que es un personaje cómico, se convierte en héroe también por un golpe de suerte. Las escenas burguesas están narradas en el humor simple y popular al estilo Hans Sachs⁽¹²⁾

En la segunda parte, todos, por milagro (o *deus est máchina*) se encuentran en el bosque, subrayando el carácter alegórico y mágico del mismo. Florencio y su padre que no se conocían se encuentran allí, prisioneros del turco. Asimismo, surge un grupo de refuerzos en el bosque, que encabeza Leo, el otro hijo, junto con Felicitas. El Sul-

(12)-El más prolífico de los autores alemanes (1494-1576). Figura literaria popular. Escribió animismo comedias como Der Teufel mit dem alten Weib

tan vencido se convierte al cristianismo. Octaviano y Felicitas dan cumplimiento a un viejo presentimiento. Hallarse en el bosque tras su separación. Florencio recupera a Marcebille, y Leo a Lealia, su contraparte amorosa. Al estilo de la comedia española, todo termina en múltiples bodas.

La obra está basada en un simbolismo abstracto: el mito de la Rosa. La rosa es para Tieck el símbolo del anhelo por el infinito, así como lo es para su círculo. (Recordemos la "flor azul" de Novalis). Así, el mundo legendario de Octavianus surge del bosque y termina en él., proponiendo una estructura circular, siendo el círculo para los románticos (estudiosos de ideologías orientales) un símbolo de infinitud.

El segundo simbolismo de la rosa en Octavianus, es aquel referente al amor. La rosa es para Tieck en la obra, una alusión simbólica del amor:

Kaiser Octavianus representa los conflictos amorosos en tres estadios distintos: La pareja principal, representa a Felicitas como la esposa fiel. Octavianus es el esposo mudo -en cierto modo, un carácter vicioso. Reducido a alegorías (que es lo que los personajes son), la unión del elemento pasivo (con una connotación positiva) y activo (con una negativa, para contrastar). Florencio y Marcebille, Leo y Lealia; Roxane y Bertrand, encarnan el amor caballeresco. El honesto matrimonio de Clemenz y Suzanne, retratan la unión honesta burguesa. Y Hornvilla y Alivus, la caricatura fársica del enamoramiento. Caricatura asimismo, del reencuentro entre Felicitas y Octavianus.

El intento de Tieck al buscar una estructura apropiada a su drama alegórico, está relacionado con su interés por lo musical en sus obras, como hemos visto con Ge-noveva. Procuró estructurarlo como un "drama musical" construido a la manera de una fuga. Los mismos temas y motivos se introducen sin cesar en la obra, pero con variaciones, como en una estructura musical. Esto contribuye en teoría al intento de atmósfera musical.

Tieck, campeón de la imagen, intentó crear un drama que correspondiera a las ideas del círculo de Jena, mediante alegorías. Tal vez teorizó demasiado, y Octavianus fue compuesto en una época en que Tieck comenzaba a apartarse del teatro y en que vio que sus obras revolucionarias, difícilmente serían aceptadas. Octavianus no resultó ser un drama funcional sino un virtuoso compendio de sus ideas en verso. Están ahí, no obstante, todos los preceptos Tieckianos, y el amor a la magia y a la naturaleza y al idealizado romanticismo. Están ahí los bufones el estilo de Der gestiefelte Kater, que aluden a la realidad como Pasquin, cuando dice en una época en que la religión estaba de moda

Los sesos están fuera de moda (44)

A propósito de la muerte de Biren. Pero los intentos sin fruto escénico, han ido convirtiendo a Tieck en un hombre conservador. Ya predomina el técnico sobre del experimentador: la obra destaca por una esforzada caracteri-

(44) : 7. Schriften p. 74

zación, a diferencia de obras anteriores. Tieck ya no desea experimentar sobre el género, sino dar unidad genérica (y tono cómico, a pesar de las muertes que la obra narra) Sin embargo, no desea renunciar a sus búsquedas en el "antiguo concepto de comedia" -al estilo Siglo de Oro. Y en Octavianus desentona en un sentido clásico de Género la muerte de Biren por Octaviano; pero el artífice hace a través de Pasquín, que dicha muerte se relativice.

Digamos que lo irónico de todo esto, es que cuando Tieck hacía obras por encargo (Para Nicolai), poco a poco fue haciendo lo que le venía en gana. Y cuando, sin presión alguna, era autor reconocido- procuró hacer una obra representativa del romanticismo, y que expresara de una vez por todas su visión del mundo - y que conciliara además ambas perspectivas, la schlegeliana, y la suya propia.

Algo parecido le sucedió años más tarde, a otro renovador, Ibsen, cuando trató de hacer Kaiser og Galileen (Emperador y Galileo) El resultado es que ambas obras son monstruos épicos, declaraciones de principios sin posibilidad de puesta en escena (Y hay que decir que ambos autores se dieron cuenta de ello, y las concibieron como tales.).

C A P I T U L O V I

LAS ULTIMAS OBRAS

ULTIMAS OBRAS

Una obra de transición entre la época clásica y la etapa de las comedias románticas tieckeanas, es el libreto operístico Das Ungeheuer und Der verzauberte Wald (El monstruo y el bosque encantado, 1798-99), basada en el fragmento primitivo de su Das Reh (El cervatillo, 1790). La obra posee, a diferencia de sus posteriores experimentos, una estructura ágil y compacta, que recuerda sus primeras obras.

La trama de la operetta se desarrolla con base en el conflicto entre una reina malvada, y aliada a fuerzas maléficas de hechicería, y sus dos hijastros. La reina transforma al mayor de éstos en un monstruo, y provoca una plaga en sus dominios, encantando a un bosque de modo tal que, todo aquel que pasa por ahí, pierde la razón y se convierte en ave.

El hermano menor, con ayuda de espíritus benéficos, vuelve a su hermano y al bosque a la normalidad.

El asunto, inspirado en algún sombrío relato medieval cobra en manos de Tieck un sentido eminentemente cómico. El monstruo posee un corazón demasiado sentimental, así como su hermano. No hayamos el recurso de distorsión, ni de teatro dentro del teatro visto en obras anteriores, pero algunos personajes hacen referencias a la ópera y el drama, y se incluyen algunos comentarios anacrónicos a personajes contemporáneos. El principal motivo de comicidad es aportado por los burgueses, favoritos del dardo de Tieck, que en esta ocasión son víctimas del bosque. Las caricaturas son realistas. La incongruencia surge, entonces, de la conducta de estos personajes cotidianos y sin imaginación en un contexto fantástico.

posteriormente a Leben und Tod der Heiligen Genoveva, Tieck escribió otra pieza que irónicamente llama "tragedia" y más irónicamente, recuerda el título de la anterior pieza:

Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens (Vida y muerte de la caperucita roja 1800). El tema está inspirado en el cuento infantil, pero Tieck insiste en enfatizar el mito de la niña que se pierde en el bosque. Pero esta vez es por golpe de audacia, y caperucita es una niña precoz.

La sátira literaria es más discreta en esta pieza que en otras comedias, y ésta forma "una más precisa unidad tonal". La obra tuvo un honor no común de las obras de Tieck, al ser representada en Múnich en el "Teatro de las sombras, en 1911 (1)

El lobo es un antiguo idealista que se ha vuelto un misántropo, y que es la caricatura de un personaje del "Sturm und Drang". Su amigo el perro es un burgués -que sólo en apariencia se asemeja a nuestro héroe el lobo. Así en la pieza, ha tomado su antiguo puesto de conciliador.

La abuela es una beata, y sorpresivamente después de Genoveva, se trata Rothkäppchens de una sátira de la religión. Ella es la encargada de comenzar la obra, exaltando la naturaleza. El primer diálogo entre caperucita y la abuela es acerca de la religión. Aquí, la abuelita,

(1). Minder R. Op. cit., p. 75

representante de las antiguas generaciones, representa con ingenuidad los conceptos religiosos. A través de Caperucita y sus comentarios -que rompen el discurso sobre "la palabra de Dios" hecho por la abuela- Tieck representa a las jóvenes generaciones. Cuando la abuela le pregunta por su experiencia en la iglesia, Caperucita confiesa que le ha interesado más el canto del Pastor

Recht lustig, der Kantor mächtig sung
Mit der Kirch ist es heut besonder bewendt (2)

(Con mucha gracia el gran cantor
nos ha vuelto singularmente a la Iglesia)

Es también interesante notar que Tieck juega con la congruencia de caracterización. El diálogo de Caperucita, una niña de ocho años de acuerdo a la obra, es más ajudo que el de sus interlocutores, e incluso llega a aludir sentimientos precoces de atracción hacia el sexo opuesto. Está obsesionada por la idea del matrimonio, y combina sus prontos infantiles con afirmaciones irónicas y hasta pícaras. A su lado la abuela es ingenua o incluso superficial. Si consideramos que la abuela representa a la tradición y la visión religiosa de las antiguas generaciones, podremos concluir que Tieck acusa de superficialidad a la religión practicada por sus predecesores en el siglo XVIII. La superficialidad de la abuelita es mostrada por Tieck en repetidas ocasiones en que su parlamento pasa caprichosamente de lo profano a lo

(2) Leben und Tod des K...B. en Schriften I, 430. También es una crítica a su contraparte: las nuevas generaciones "románticas", más interesadas en el "canto" de la lírica, que en su contenido, o revelación de los ideales románticos.

religioso, o lo solemne con lo banal.

Ach liebes Kind, auf dieser Gaden
Ist man von Grab oft nur zwei Schritt
Und meint, man soll noch weit gelangen
Sieh, wie Schön der Küchen auf je jungen (3)

Querida niña, en esta tierra
a dos pasos de casa de la tumba,
y pienso estar cerca de alcanzarla ..
Mira qué bello ha quedado el pastel!

Respecto de la religión, tanto caperucita como la abuela --
resultan ser superficiales. Sólo que la última por su carác-
ter simple, y la primera por fastidio. Hablando de lo que --
aprendió acerca de Jesús caperucita dice que:

Er hat auch in der Wüsten gereist
Und da fünf tausend Mann gespeist
Dann hat er viele Qual. erfahren
Ist endlich gar jen Himmel gefahren (4)

También viajó al desierto
a cinco mil dio alimento
mucho fastidio le dieron
hasta que al fin se fue al cielo

Recita esta estrofa cargada de un sentido como el del que
cuenta una historia con afán de terminarla. Cuando caperu-
cita va al bosque, se encuentra con el cazador, el cual, --
ante la ilustración de la pequeña y astuta caperucita --
exclama --y éste es Tíech: satirizando los avances educati-
vos de la época

Unsre Kinder werden noch gescheldter
Der Kopf wird den Leuten gar zu voll (5)

Nuestros niños se vuelven más listos
han retacado las cabezas de la gente

Más tarde, aparece el lobo, quejándose con el perro de que
la razón de su impopularidad es que no accede a halagar a --
la gente. Explica a éste --que es el único que convive con --

(3). Idem p. 333

(4). Idem p. 336

(5) Idem p. 341

él sin peligro- su pasado, cuando era un idealista, pero --
 su bondad fue decepcionada, pues la gente lo juzgaba no --
 por sus obras, sino por su apariencia. El perro es una --
 eficaz caricatura del burgués conciliador. Es un animal --
 pero domesticado y servil a los gustos de la gente. Con --
 profunda ironía, Tieck se retrata en sus dos personali- --
 dades a través del Lobo: el viejo idealista convertido --
 en escéptico e iconoclasta; y el perro: conciliador dra- --
 maturgo, cuyas "piezas de resistencia" no han visto la e- --
 scena, y que empieza a admitir, como su personaje que:

Alle Theorie
 Muss mang-n ins praktische Leben nie (6)

(Toda teoría
 no debe ser mezclada con la vida práctica)

La jactanciosa caperucita, no obstante, morirá devorada por --
 el lobo del Sturm und Drang, y el cazador será su veng- --
 dor, cerrando la historia con solemne y sangrienta descrip- --
 ción en que él asesino "schwimmt in seinem Blute roth" --
 (nada en su roja sangre) La heroína sucumbe por su or- --
 gullo, y por desatender las profecías hechas por los "pá- --
 jaros del bosque". (Otra vez la presencia de la naturaleza,
 y el fin sangriento del antihéroe).

El fecundo año creativo de 1800, termina con una pieza --
 inédita, llamada originalmente Der neue Herkules am Schei- --
dewege (El nuevo hércules en el cruce de caminos) y reti- --
 tulada Der Autor (El autor). Se conoce poco menos que un --
 fragmento de la obra, en que se distingue a dos persona- --
 jes centrales. Un Autor, guiado por un viejo -que repre- --
 senta la tradición- en la inspiración de sus obras. En --
 (6.-Idem p.347

el fragmento⁽⁷⁾, el autor descubre el panteísmo de la naturaleza; la trascendencia simbólica de todas las cosas: punta de lanza de las posteriores obras Tieckianas, y uno de los precursores de este enfoque poético "Den Grossen Deutsche Jacob Böhme"⁽⁸⁾:

Muchos acontecimientos desfavorables se sucedieron entre los años de 1800 y 1804: la muerte de Novalis (introdutor de Böhme a Tieck), el rompimiento del círculo de Jena, la enfermedad reumática de Tieck y problemas familiares entre su hermana Sophie y su maestro Bernhardi⁽⁹⁾. Asimismo, los intentos fallidos de representación de sus obras. El poeta veía como único camino profesional su creciente fama de erudito. Así que, inmovilizado por sus dolencias, se acometió a posteriores estudios sobre el teatro isabelino, a la realización de los cuentos que le harían inmortal, y a diversas traducciones. En cuanto al teatro escribía obras que no podía terminar. Era un autor con cierto prestigio, y entonces cobraba por promesas, e introducciones a proyectos promisorios. De estas introducciones y fragmentos nos quedan Anti-Faust, oder Geschichte des Deumens Teufels (Antifausto o historia de un demonio tonto, 1801); Magelone (1803) y Das Donauweib (La mujer del Danubio, pub. en 1808). La idea de todos estos fragmentos arranca de 1801. Está presente en Magelone un personaje protagonista emparentado con Genoveva, y

(7) Citado por Georg Witkowski en la venerable edición L. T. Ausgewählte Werke, I. Leipzig, 1903 p. XLIII

(8) Ibidem. Jacob Böhme es un poeta barroco alemán (1575-1624) de tendencia esotérica y apartado de la ideología religiosa de su época.

(9) Su divorcio afectó considerablemente a Tieck, unido fuertemente a su hermana y admirador de Bernhardi.

un tema que precede a Fortunato como producto híbrido entre dos épocas. En el único acto de Das Donauweib se plantea el conflicto de un joven caballero, cuyo interés amoroso se divide entre su joven prometida y una Ondina (10). Este personaje no es otro que el propio Tieck, captado en su eterno conflicto entre quedarse con su mundo burgués y la realidad de su vida, o con sus aspiraciones metafísicas y amor por lo maravilloso.

El más promisorio de los fragmentos es Anti-Faust. Dadas las semejanzas que los Schlegel encontraban entre Tieck y Aristófanes este hace irónicamente de Aristófanes su protagonista (al fin el ático encontró quien lo satirizara en venganza). Incluye también en esta sátira a un grupo de escritores contemporáneos. Lo interesante de este fragmento es que Tieck pretende hablar del comediógrafo ateniense emulando sus propios métodos: Particularmente la explotación satírica de deidades y espectros y tratando de capturar el vigoroso y llano estilo aristofánico:—

Der Böttlicher Böttlicher hum, hum, hum
 Der nimt gern auf, was noch so dum
 Kommt ihr Verzagen
 Angeklagten
 Bögelt euch zu mir und nickt nick, duck.
 Kommt ihr in Druck
 In Druck, Druck, Druck, Druck, Druck, Druck, Druck (11)

La pieza se desarrolla en un moderno Hales lleno de bibliotecas, museos, periódicos literarios y sentimientos "humanitarios". En él se encuentra Aristófanes, que debe soportar como en la tierra Johann Daniel Falk (enemigo de Tieck y corrosivo crí— —

(10) Ser mitológico de las aguas, muy citado por la posterior lit. romántica.
 (11) -Imperator R. Op. cit. p. 171. Dunde describe fársicamente como "Böttlicher después de desanimar y condonar un trabajo lo lanza a la imprenta y juega con las palabras Druck (orgasmo) y Druck (impresión). Lo interesante es aquí el juego de palabras sin traducción, y el tono francamente agresivo de Tieck.

tico de la época) pretende trivializarlo, imitarlo o incluso superarlo. Pide ser reencarnado para combatirlo. Dice Aristófanes al llegar a tierra

So sah ich land - V así, vi la tierra
doch, Wie-land! - mas...Que tierra! (Wieland){12}

Aludiendo satíricamente al conservador poeta "Wieland". Los esfuerzos de Aristófanes, dentro y fuera del Hades, por impedir la acción de Falk son inútiles. En el Hades coexisten también muchos otros diablos, que se muestran interesados -- por el racionalismo y el humanismo, y conocen el Fausto de Goethe, y obras de Tieck como Prinz Zerbino -de especial -- importancia para su profesión. Satán se halla ofendido "por la manera blasfema" en que es satirizado en la obra de Tieck, y promete vengarse. Un diablo llamado Nickel⁽¹³⁾ ofrece poseer a Nicolai (editor de Tieck) y hacerlo escribir

Kritiken oder Antitiecken über diesen Tieck...gleichsam Kriegstieck{14}

(Cri-Tiecka o Anti-Tiecksis sobre Tieck... también llamada (aquí se -- incluye la palabra Krieg -guerra- en Kritik -crítica. El juego de -- palabra es intraducible, y significa: crítica-guerra contra Tieck) --

Y con ésto, Tieck va más allá que Aristófanes, satirizándose -- a sí mismo en sus propias farsas.

Tieck volverá más tarde a la adaptación de cuentos populares con Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen --- (vida y cuitas del pequeño Tomás, apodado Pulgarcito, 1811) cuyo propósito es satirizar la tendencia del Aufklärung e -- incluso de Goethe, a idealizar al clasicismo. Esto es, se -- trata de una sátira a los ideales de Goethe y Schiller en su madurez. Ubica a unas "delicadas y sensitivas almas" en las --

{12} Ibidem

{13} Alusión al dinero "que todo compra"

{14} Ibidem

garras de un ogro canibal, y visceral (tal vez la única vez que Tieck utiliza la alusión sexual como recurso cómico en sus comedias), y les hace hablar sobre las ideas más triviales y vulgares en versos antiguos muy estilizados. La historia se desenvuelve a partir de que un cortesano llamado Semmelziege, escapa de las reconveniencias de su esposa, para ir a dar a manos del ogro gigante, Leidgast. Este le obliga a dar vueltas a su parrilla (haciendo Tieck la metáfora de que el cortesano, bajo un Señor u otro, sólo hace una cosa: complacer los gustos arbitrarios de su amo). Este sólo tiene como consuelo la compañía de la esposa del ogro y sus hijos. Todo esto narrado en verso blanco y trímetros con varias alusiones mitológicas.

Los episodios sobrenaturales del cuento popular, se hallan incluso negados por los personajes con superstición o suceden fuera de escena. Recursos fantásticos de Pulgarcito como "las botas de siete leguas", se usan para propósitos prosaicos, como su uso en la milicia o la vuelta a Europa en quince minutos por el viajero inglés Sir Kay. Aún se sirve Tieck del anacronismo para aludir a situaciones contemporáneas (Política del aún superviviente feudalismo alemán, satirizado en la corte del Rey Arturo, y nuevas técnicas pedagógicas expuestas en un contexto medieval, como afirmando "nada hay nuevo bajo el Sol").

La caracterización es realista, en ocasiones rompiendo con el tono cómico, como en el acto I, donde describe con detalle naturalista la vida opresiva de la familia campesina de Pulgar-

cito; y en el resto de la obra, pintando a una aristocracia arbitraria y una realeza débil, y seducida por los gastos -- militares Däumchen desmentiría en este sentido, algunas -- críticas posteriores a Heine, de la evasión a la crítica -- social en sus dramas. Por otra parte, como comenta Oscar Walzel

Rationalists and Romantics alike were addressing the bourgeoisie, and Tieck was opting not to be a bourgeois writer. The episode in Thom Thumb /pulgarcito/ in which the starving parents decide to abandon their children in the forest, is one of the best tough-comedy passages before Brecht. (15)

Sin embargo, este drama fue concebido para la lectura, y ha sido considerado uno de los menos ágiles de Tieck. Aún así, Karl Immermann encontró potencialidad en Däumchen para intentar representarla en Düsseldorf, en 1912.⁽¹⁶⁾

La última obra de Tieck fue Fortunat (Fortunato), concebida en 1800 pero escrita entre 1815 y 1816, para ser -- incluida en Phantasus. La primera parte se refiere a la -- huida de Fortunato de la casa paterna, refugiándose en -- el bosque donde encuentra una bolsa mágica que lo colma -- de riquezas. La segunda parte, describe la suerte adversa de uno de los hijos de Fortunato, Andalosía que por obtener la mano de su amada, Agripina, roba la bolsa de Fortunato y pierde todos los bienes. Aunque utiliza los elementos proyectados en el plan original, Tieck ha perdido aquí de vista sus anteriores propuestas. La obra es pese a todo, de carácter marcadamente realista. Influenciado por Solger, y por el teatro isabelino (Más bien de Ben Johnson que de Shakespeare). Tieck, entrado en años, ya no escribiría más teatro, dedicándose a su difusión traducción y crítica. ...

(15)- 1b. (6)-Idem p. 78

C A P I T U L O V I I

POTENCIALIDAD Y ENFOQUE EN EL TEATRO TIECKEANO :

DIE VERKEHRTE WELT

7.1- HACIA LAS "LITERATURKOMÖDIEN" (Sátiras del mundo literario)

A pesar de las intuiciones demostradas en las obras de Tieck reseñadas con anterioridad, lo más original y representativo de la obra de Tieck podemos hallarlo entre las obras de transición y sus "epopeyas románticas". Esto es de acuerdo con la fatalidad romántica, en el "centro" de su producción cronológica.!! Tres son las obras en las cuales Tieck acomete con osadía el desquebrajamiento de las unidades aristotélicas y experimenta más que establece en los caminos a seguir estructuralmente, burlándose de todo y de todos. Estas son Der gestiefelte Kater (El gato con botas, 1797), su continuación Prinz Zerbino, oder Die Reise nach dem guten Geschmack (El príncipe Zerbino, o el viaje en búsqueda del buen gusto, 1797) y Die verkehrte Welt (El mundo al revés, 1797).

De las tres obras, Der gestiefelte Kater ha sido la más reivindicada por la posteridad. Y esto se debe muy probablemente a que es la más "prudente" en cuanto a la disolución estructural que caracteriza a estas obras. Tieck introduce rompimientos anecdóticos y tipológicos, anacronismos y, en fin, rompimiento de la ilusión escénica, en el marco de la unidad de desarrollo proporcionada por la fábula de Perrault.

Prinz Zerbino tiene dificultades para emprender el vuelo porque el foco de su sátira y panegírico quiere abarcar demasiado: hace correr literalmente la obra al derecho y al revés (cuando Zerbino se sale de la obra para escapar del fi-
(1) Recordemos la teoría centrípeta del romanticismo de Jena.

nal: Acto V). Incluye en la obra una revista -en el "jardín de los poetas" a todos los poetas antiguos y modernos imaginables, que dan su opinión en broma o en serio, sobre la poesía. De esta trilogía Tieckiana, Zerbino es su sátira más "literaria" y manierista.

Entre las dos (otra vez, en el "centro"), se halla Die verkehrte Welt. Con historia original, tema no sólo circunscrito a burlarse de los críticos, el teatro y las tendencias literarias de su tiempo, sino muy universal, como veremos... pero sobre todo, con una concepción que se aprecia como algo diseñado y cuidado, en medio de su espontaneidad y aparente caos. Este es el Tieck más genuino, equilibrando la improvisación que lo condujo a componer en "unas cuantas horas alegres" Der gestiefelte Kater²⁾ y antes de desear servir a la medusa de la Universalpoesie de Schlegel, vía manierista de Prinz Zerbino, antecedente a su vez de Genoveva y Octavianus, pictóricos de nombres y sucesos, para instaurar el caos en el ordenamiento posible en la ficción. En Die Verkehrte Welt, Tieck parece decirnos muchas cosas aún posibles de consolidar en simples directrices, y de proporcionar una nueva lectura para sus otras obras.

2) Bopp, Marianne O. da. Op. cit. p. 32

7.1.: EL GATO CON BOTAS: Concebida en 1796 con el expreso propósito de satirizar al crítico contemporáneo Bötticher, El gato con botas(1) es considerado hoy dentro y fuera de Alemania al menos "como un clásico menor" (2) de la literatura universal. Los elementos a destacar en El gato con botas (Der gestiefelte Kater) son:

a) Que a diferencia de otras obras, Tieck mantiene constante el tono cómico.

b) Proporciona una sensación de unidad mediante el cuento de Perrault, la cual rompe intencionalmente y de manera gradual en el último acto.

c) El mensaje del autor es claro en esta obra no se reduce sólo a la sátira o a la crítica, sino que se refiere a la apreciación estética sin prejuicios críticos. Se remite al principio romántico en el que la crítica de la obra de arte debe desprenderse de sí misma.(3)

d) Tieck cumple con el principio romántico enunciado por F. Schlegel, en el que la obra debe destruirse a sí misma;(4). Ya que su finitud impide la expansión cabal de la verdad infinita, debe anticipar esta limitación (ironía) (5)

Estructuralmente, Tieck diluye la congruencia anecdótica anunciando la posibilidad del caos detrás de cada proposición o sensación de coherencia en la actividad humana mediante

(1) Quitáronos aquí cualquier referencia de la obra, puesto que esta es la única obra de Tieck traducida al español.

(2) Bopp M. El gato con botas y el blondo Eckbert.

(3) Así lo afirma Schlegel en Jugend-Chariften I p. 131 en Benjamin W. O.C. 125

(4) Así lo afirma Schlegel en Jugend-Chariften II p. 131 en Benjamin W. O.C. 125

(5) Ironía romántica: aquella en la que el filósofo o poeta pone o delega las categorías de lo real, manifestando su independencia frente a lo "objetivo".

... la amenaza de los críticos en el prólogo; más tarde, en la última escena del acto segundo, y de manera evidente en el acto III. Por otro lado, en varias ocasiones autocrítica a la obra, produciendo un efecto de reflexión de "espejo", como en Die verkehrte Welt (los críticos sólo consiguen autocriticarse con sus críticas). Las incongruencias de tiempo (En la p. 140 de la versión de Bopp) y de lugar (p. 129), incluso sobre el interés de la pieza que se discute irónicamente (p. 136-137), muestran que Tieck se encuentra rompiendo las unidades clásicas conscientemente, y anticipa una crítica a la obra que se le hará aún después de su muerte

REY-...Mañana tendremos el honor de repetir la representación de hoy (al público)

FISCHER- ¡Qué desvergüenza! (Todos hacen ruido)

REY- Mañana... el cuchillo demasiado agudo acaba por embotarse(6)

Con todo esto, él se adjudica la función de "verdugo de su propia pieza".

e)- En esta autodestrucción de la obra está conferido el concepto de ironía romántica en su sentido negativo, que según Benjamin, "no pone sus miras en ninguna circunstancia objetiva, sino que servía de exteriorización de una oposición siempre viva contra las ideas.

...Y en su sentido positivo, según Novalis "En tanto que Yo...confiera a lo infinito una apariencia infinita lo estoy romantizando"⁷⁾. La mención en el epílogo de que la obra se repetirá una y otra vez, el efecto de "espejo", que

6- Bopp M. Op. cit. p. 155 (Aquí citaremos directamente la traducción al español muy buena, de la Dra. Bopp).

7- Benjamin N. Op. cit. p. 108

encontraremos otra vez en otras obras, la alusión a un tiempo específico, lúcidamente ignorada a lo largo de la obra, la especulación del infinito hecha por el Rey en la última escena del acto II...aún incluso, la referencia a la eterna influencia protectora de los gatos al final de la obra, son referentes sutiles a esa "apariencia infinita". Este efecto será el motivo principal del clímax en Die verkehrte Welt, el desenlace en Prinz Zerbingo y la sensación de circularidad será conscientemente desarrollada en Geneveva y Octavianus. Pero todo comienza a partir de Der gestiefelte Kater.

f) Personajes: en la lengua alemana existen muchas expresiones familiares que utilizan como sinónimo la palabra Kater (gato) -p. ej. "einem Kater haben" "tener cruda". Aquí, el gato Hinze es como estas expresiones catalizador de la acción extravagante de la pieza, y significativamente, es un personaje imposible (un gato que habla). El antagonista de la obra es asimismo otro personaje fantástico (el ogro). Respecto de las obras que hemos analizado, el ogro representa la fuerza del absolutismo, y es una alusión política muy concreta. El poder absoluto es corrupto y deshumanizado -esto se representa simbólicamente por el cambio de apariencia física en beneficio de la recaudación de impuestos.

Aún tras de las apariencias, lo significa ésto la confrontación entre el individuo (el gato, que por su iniciativa personal consigue su objeto) contra el Estado (fuerza amorfa, opresiva, cambiante, según el personaje con el que

Tieck la ilustra? A este enfrentamiento de personajes -que se presenta al final de la obra- preceden otras alegres contiendas. La escena II del primer acto se remite a la corte. Si en el caso de Hinze y el Cobo, Tieck alude a los conflictos políticos del contexto histórico alemán, aquí, Tieck se permite comentarios sobre los gobernantes alemanes, la corte, y las tendencias culturales. La figura satírica del Rey -que se revela además como un personaje "vicioso", superficial y miope de espíritu- es el pivote de la disputa entre sus dos servidores. Hanswurst - a quien está ligado Hinze, mostrando las simpatías del autor por este personaje de la tradición popular (Ver Hanswurst als Emigrant); y Leandro, sabio de la corte, caricatura fiel de los modistos de la cultura, sustentados en la servil concordancia con la cacería de lucas de los soberanos. Tieck, amante de las oposiciones-identidades, mantiene a uno en combate intelectual con el otro, pero a fin de cuentas, ambos son bufones en la visión del Rey - y ambos "asalariados". Alusión a la tiranía aristocrática sobre de la burguesía.

REY-¿Como esa decir que es un hombre casual que es eredito de la corte; el otro bufón del Rey, ambos están a sueldo y la única diferencia es que el bufón come en la mesa con el cazador forastero (Hinze) 8

La princesa está en conexión con Leandro, su corrector de estilo y el Rey, que desea casarla. A diferencia de otros personajes femeninos contemporáneos, y a semejanza de otros Tieckianos, es una mujer de letras. Aquí, no obstante, se halla matizada cómicamente con una cierta superficialidad, con la que Tieck alude al gusto a la "Iffland-Rotzebuer".
8-Rosa Marianne O. Terop, cit. p. 120

7.2- POTENCIALIDAD Y ENFOQUE EN EL TEATRO TIECKEANO: DIE VERKEHRTE WELT.

En la dilogía clásica de Ludwig Tieck destaca como su experimento más ambicioso la farsa Die verkehrte Welt (el mundo al revés, 1797). La obra tuvo un grupo de destacados admiradores que trascendió más allá del círculo de Jena. Además de los hermanos Schlegel, sobresale el escritor Joseph von Eichendorff (1); a partir de su descubrimiento, siguió interesándose en el teatro de Tieck, a tal grado que intentó montar algunas obras suyas. El filósofo Schleiermacher la halló muy ingeniosa y con potencialidad cómica, agregando que Tieck "no puede ser clasificado: es un género en sí mismo". Eduard Mörike (2) tenía un concepto tan alto de esta obra, que la utilizó como un motivo principal en su novela más importante: Maier Nolten (El pintor Nolten, 1833). En ella nos describe una representación imaginaria de Die verkehrte Welt, que provoca histeria colectiva -como en un buen "happening"- por su confusión entre ilusión escénica y realidad. El protagonista Nolten grita, entre la multitud enardecida: "esta obra llegará a ser venerada por nuestro pueblo". (3)

Pero la historia real de Die verkehrte Welt presentó obstáculos desde el principio. Originalmente, había sido realizada para incluirse en la colección Straussfedern (plumas de avestruz) encargada por el editor Nicolai (cfr. capítulo IV)

(1)-Poeta de la escuela romántica de Heidelberg.

(2)-Según Rodolfo E. Modern en Historia de la lit. alemana, "uno de los más hondos y perdurables poetas del rom. (1804-1875) Op. cit. p. 218

(3)-Mandel O. The land upside down p. 9

Este la rechazó con una contestación escrita en exaltado - tono crítico, conminándolo a la prudencia y previniéndolo de la excentricidad. Tieck no pudo publicarla sino hasta ser éste independiente, en su Vollsmärchen de 1799 (colección de cuentos y dramas). Aún en vida de Tieck, la obra recibió involuntarios sabotajes. El editor confundió en la versión de 1828 el acto uno al tres como obra independiente al acto cuatro al cinco⁽⁴⁾ y en la versión de 1812, el autor tuvo que omitir las alusiones políticas por la invasión napoleónica (nosotros utilizaremos para nuestro análisis la versión de 1828 en el volumen 5o., de Schriften en donde dichas alusiones fueron reincorporadas).

A diferencia de otras obras de Tieck, basadas en temas populares, el asunto en Die verkehrte Welt es enteramente original. La única fuente comprobable es la obra homónima de un autor menor del siglo XVIII, Christian Weise (escrita en 1683⁽⁵⁾) de la cual tomó únicamente el título, y el motivo de las ovejas que trasquilan a sus pastores; en la obra de Weise es un asunto central, y en la de Tieck es sólo un bit cómico, que señala la arbitrariedad de Scaramuccio en el poder. Eso sí, aunque la anécdota es invención de Tieck, los personajes son secuestrados de distintos periodos de la -- creación teatral: máscaras de la Comedia dell' arte y perso-

[4] Aquí vemos una vez más la dialéctica de Tieck, que cuando Trainer va en este detalle la confusión que provoca la obra, nosotros señalamos la versatilidad de funcionar como dos, tres o varias unidades de acción que muestran su independencia entre sí, y al mismo tiempo, están enmarcadas en una anécdota unitaria.

[5] L. T. Menciona esto a Nicolai en 1796 Letters of L. T. p. 97 s.

najes del teatro griego alternan con bufones que recuerdan a Shakespeare, personajes de comedia popular alemana, y hasta retratos del burgués contemporáneo. Es por ésto -- que irónicamente Tieck la ha clasificado como "una comedia histórica en cinco actos", en la que se da cita en un presente intemporal a caracteres de una historia paralela a la nuestra: la historia del teatro.

ANALISIS DRAMATICO DEL MUNDO AL REVES

(O la congruencia en la espontaneidad)

La anécdota de esta obra comienza con una usurpación -- que es reflejo de una identidad. La suplantación de Scaramuccio, personaje de la Comedia dell Arte, como jerarca en el parnaso de Apolo, extemporáneo genérica e historicamente. Esta mutación ilustra un cambio significativo que se venía dando en el mundo cultural de la Alemania de -- Tieck. El fin de la inmutabilidad de los Dioses, y el -- principio de la relatividad en la visión del mundo. La -- caída de la cabeza de los reyes. Un nuevo Orden, basado en el caos, en el acaso, que como en la obra se dice --

es beherrscht die ganze Welt, es ist cine Art von Gottheit
die sogar die Götter regiert (6)

(rige al mundo entero, es una suerte de divinidad que rige a los mismos dioses)

Tieck, como la presencia por encima de este nuevo -- cosmos dentro del Cosmos que inventa, va más allá de -- la dialéctica teorizada por su círculo romántico. Observa la implosión del movimiento romántico en una realidad

(6)-l.t. Die Marchen...Die Werkehrte Welt p. 308

escénica que lo ignora: el mundo de los dramas convencionales de Iffland y Kotzebue, que son la realidad y representatividad en taquilla. Se propone retratar los dos mundos en conflicto. El del melodrama burgués y el del "avant garde" del pequeño círculo de incomprendidos: los Kleist, Hölderlins, los nacientes románticos: los pinta en un lienzo distorsionado, y narra el triunfo contemporáneo del gusto burgués (La victoria de Scaramuccio). Ironía sobre las ironías, si hubiera sabido Tieck en ese momento que sus futuros discípulos casarían -cual las bodas ridículas de la obra- 'la piece bien faite' con el cascarón del experimentalismo romántico. No obstante, la esencia del intento Tieckiano, perdurará ostensiblemente hasta y a partir de Ubu Rey.

7.2.1.-ESTRUCTURA

Ludwig Tieck está renunciando en Die Verkehrte Welt a utilizar los elementos estructurales tradicionales. Una prueba de esta deliberada proposición es que sus obras dramáticas posteriores -desde Die Sommernacht hasta Bitter Blaubart- utilizan una estructura alineada con las reglas clásicas (en algunos casos, haciendo gala de este dominio técnico, como en Der Abschied). Otra prueba es la repetida crítica que el autor hace de la supuesta arbitrariedad de la obra a través de los personajes. Simetría en la estructura, primera acotación al caos: El primero y quinto actos, aunque enunciados como tales

son, remitidos al criterio de cambio de acción, dos — — —
grandes escenas que plantean las reglas del juego y lo — — —
resuelven. Encontramos aquí la primera de una serie de — — —
simetrías en el ordenamiento del material aparentemente — — —
caótico. Otra simetría la encontramos en la presentación — — —
estilística de la primera escena del segundo y cuarto — — —
de acto, que se narran en tono alto y en verso. Y en — — —
el climax de la obra hallamos un efecto de espejos, (cfr. fig)
que nos recuerda el encuentro final de otro romántico — — —
-Don Quijote con los espejos- y que nos refiere espe- — — —
cíficamente al efecto romántico de Reflexión enuciado — — —
por Fichte. Nos referimos a la última escena del acto — — —
tercero, en la cual el público ficticio ve una obra de — — —
teatro en la que se desarrolla otra, y en esta otra, — — —
creando una sensación de infinitud. ¿No produce dicha — — —
escena un efecto de repetición, de simetría? — — —

La simetría y la repetición⁽⁷⁾ se refuerzan por el ritmo,
como veremos adelante, produciendo un espacio escénico — — —
que sugiere repetición (véanse si no las canciones y — — —
su efecto rítmico, como en el caso del diálogo de los — — —
pastores, p. 320, citado en p.). En otras, involunta- — — —
riamente, aclara la alusión contemporánea en el texto. — — —
(La repetida aparición del posadero subraya la alusión — — —
que escapa a nuestro contexto, de la repetitividad en — — —
el uso de personajes posaderos en escenas contemporá- — — —
neas.

(7) Curiosamente, estos son principios muy utilizados en el moderno teatro del absurdo.

Ludwig Tieck buscaba enfatizar elementos que se repitieran en la obra, y dieran un sentido de unidad, en un material dramático que, por concepción, debía desbordarse en sí mismo. A continuación, observaremos la anécdota y otros recursos estructurales destacables, antes de distinguir estos elementos direccionales, que hacen que la obra, la escena y el bit estén subordinados, y a la vez tengan una independencia de desenvolvimiento en sí mismas.

EL PRIMER ACTO: Scaramuccio, apoyado por la opinión popular, usurpa el papel de Apolo. Aquí todo se resuelve en un mismo cuadro, en el que se sustituye la entrada y salida de personajes en escena, por el cambio de personajes y espectadores en el nivel de la realidad (luneta) e irrealidad (escenario), como en el equilibrio de dos ecuaciones químicas. Pierrot, cansado de ser actor, se convierte en espectador: Ocupa el lugar de Grünhelm, que ha saltado a escena para llenar la vacante cómica dejada por Scaramuccio. Todo se equilibra, y la simetría de los dos espejos (quienes se ven a través de la trayectoria de Scaramuccio y su dúplica distorsionada del mundo burgués de los espectadores, y quienes ven más allá de las fronteras de la irrealidad a quienes los observan) se mantiene constante.

Así las cosas, Scaramuccio toma posesión del parnaso. Grünhelm se convierte en su acompañante. Tieck retrata la universal contraparte del gracioso y su amo.

Como un Quijote y su Sancho Panza. Pero a diferencia de Cervantes -en contraste preciso- este es un Quijote del sentido común, dispuesto a cambiar a un mundo ideal.

Las relaciones entre el director y Scaramuccio intervienen considerablemente en el desarrollo de la acción dramática. Sólo por la intervención del director le es permitido a Scaramuccio suplir a Apolo, a despecho del poeta. Esto sucede en el primer acto. Sólo por la disputa entre el director y Scaramuccio se planea el complot que destrona a Scaramuccio en el último acto: Otra característica que conecta al acto primero y quinto.

Después de proponer reformas que hagan rendir económicamente al parnaso. Scaramuccio conoce a Melpómene y Thalia.

SEGUNDO ACTO: Encontramos al dios Apolo en el destierro disfrazado de pastor. Improvisa canciones bucólicas y afectadas, que enseña a las pastoras Phyllis y Mopsa. Aulicus y Mirtilus, sus novios, le reprochan que por su influencia las pastoras pasan el día balbuceando sus cantos melosos. Damon reprende a todos, porque los animales se les han ido mientras discuten. Esta enumeración de personajes mitológicos de la primera escena, constituye un contraste con la galería de Comediantes del Arte expuesta en el primer acto. Tieck ha sacado del arcón de una sola vez al grupo de personajes clásicos y su ambiente bucólico, muy querido por las "viejas generaciones" de la Aufklärung. Pronto los ridiculiza, mostrando su verdadera intención.

Acto seguido, y en contraste también, se desarrolla una

escena de rutina de Comedia dell'Arte. Grünhelm, en actitud de Scaramuccio, manifiesta su deseo por Thalia, que juega el rol ingenuo y pícaro a la vez de Colombina. _ _

El público manifiesta la tiranía de su capricho⁸⁾ _ _
exigiendo una tormenta que los conmocione (un efecto _ _
innecesario). Por ésta, Scaramuccio queda bañado, en _ _
lo que constituye un bit cómico clásico de comedia de _ _
pastelazo. El público sigue manipulando la acción a su
capricho, y cuando se cansa de los lamentos de éste, _ _
pide su retirada, para dar paso a una escena doméstica _
menos "exhaustiva para sus emociones".

En la escena IV, que hubiera ironizado muy bien el
concepto de "scene a faire" de Scribe⁹⁾, aparece una _ _
posada, cuya arbitrariedad en el cuerpo del acto, _ _ _
satiriza al igual que en Der postieffelle Kater, que _ _
los dramaturgos de la época incurrieran en el trillado _
recurso de armar rebeliones, introducir a los prota- _
gonistas, etc. en las tabernas,¹⁰⁾ Auf, el dueño se _ _
queja con su hija de que ya no lo visitan conspirados _
disfrazados, ni héroes de incógnito. La presencia de _
Frederik alienta esas expectativas. Este funcionará _ _
como pretendiente de Melpómene, y motivará la repre- _ _
sentación del tercer acto, para ganar el favor de _ _
Scaramuccio. En la escena V, Tieck introduce a los _ _

⁸⁾ La misma que impuso al dictador Scaramuccio en el poder, a semejanza de la tiranía que impuso la masa con la Revolución Francesa.

⁹⁾ Eugène Scribe. Consolidador de los lugares comunes de la técnica dramática. El decía que toda obra tenía una "escena por hacer" de manera obligada.

¹⁰⁾ Hans Schiller se valió de este recurso en Die Räuber.

beneficiarios del gobierno de Scaramuccio: los comerciantes (panadero y cervecero) acompañados por sus clientes. Unos pseudoeruditos ebrios, siempre en polémica. El extranjero (Frederick) se presenta, y descubre en Melpómene a la novia perdida. Scaramuccio se opone a que partan juntos, y ellos le llaman "dios vengativo". Pierrot y Scävola comentan en la butaca la tiranía del monarca y encuentran semejanzas con el despotismo napoleónico.

Lo destacable en cuanto al desarrollo de este acto, es cómo el gusto del público configura la sucesión de las escenas. Asimismo, se introduce a Apolo enseñando a los animales mediante el sentimentalismo romántico, anticipando el principio del tercer acto, y conectando ambos.

TERCER ACTO: en la primera escena, Apolo, en su rol de ideal poético consuela al poeta con versos de arte mayor. En la siguiente, vemos a Scaramuccio dando audiencia a los animales culturizados por Apolo, que pasan a sus ojos como universitarios "más sagaces que los comunes". Quieren aprender ahora a hacer algo de utilidad (de convertir al arte -bajo el criterio burgués- en algo utilitario) y recibir aumento de sueldo. En la siguiente escena, Admeto y Alceste culpan a la mala fortuna por su destierro, y descargan su resentimiento en Apolo -disfrazado de pastor- dando un cómico discurso sobre la fortuna y el destino, que abruma al semidios.

Con grandes luces y efectos se prepara la fiesta de Scaramuccio. Entre los comentarios y discusiones ridículas

culas del panadero, cervecero y clientes borrachos con una mujer y un guardia, se describe el fausto de los festejos. con el motivo del cumpleaños de Scaramuccio. Todo esto funciona para dar foco a la escena más significativa del acto. (de la que hablaremos con detalle en otro lugar) en que vemos como una obra se desarrolla en la obra vista por el público ficticio, y en esta se desarrolla otra más. Tieck extiende la duración de la anécdota de cada obra para crear un efecto de confusión en el espectador, que se concentra en el desarrollo de cada una de tal manera que aún en la tercera obra dentro de las obras, incluye descripción de tipos y desarrollo de trama paralela (El bufón y Lisette). Evidentemente, Tieck no imita el recurso shakespercano, sino que lo parodia llevándolo al absurdo, y al mismo tiempo crea un efecto de distorsión y ensueño, que seguirá siendo su obsesión hasta su famoso *Der blonde Eckbert*.

EL CUARTO ACTO: El secreto del cuarto acto, que muchos críticos han calificado de "disolvente", es su disposición antiteatral consciente, que se acerca al concepto Brechtiano de independencia de la escena en sí (cfr. las tres direcciones de la obra, en el mismo cap.). Sin embargo, es fácil distinguir en el contenido de las escenas aisladas, una unidad lógica relacionada con el tema.

a) En la primera escena (Las ovejas juzgando a los pastores) el hombre es "domado" por la naturaleza.¹¹⁾

11)- Tema que es recurrente en Tieck. Recordemos Das Ungelouger und die Verzauberte Wald.

- b) En la segunda escena, el hombre es "domado" por su descendencia (El padre cuervo educando a sus hijos) (12).
- c) En la tercera escena (Los pleitos de Frederick y Melpómene recién casados), el hombre es "domado" por sus convenciones -el matrimonio y el "pue dirín"

Cuando aparentemente, todo parece haberse vuelto al revés en el reino de Scaramuccio, Tieck sólo está narrando -- satíricamente las cosas tal cual eran en su sociedad contemporánea --salvo en la primera escena, en que denuncia la injusticia del hombre aprovechándose de la naturaleza sin darle cuentas (13). Estas escenas pretenden crear un efecto de conciencia en el espectador, del absurdo de instituciones de la vida diaria aceptadas "a priori" por éste, como el amor y -- la educación moderna (14), el sentido de la justicia (en la defensa sofística que Grünhelm hace de las ovejas ante el juez Scaramuccio) y de la pretensión del predominio del hombre sobre la naturaleza (15). La escena culminante de esta sucesión de "absurdos de la época" es la sátira de la guerra --considerada en el contexto prusiano que lideraba en Alemania, como algo natural y honorable-- como la más absurda de las instituciones. El efecto que provoca la disposición del material en estas escenas que aparentemente no tienen que ver

(12)- El proverbio es el mismo en alemán que en español. "Cria cuervos y te sacarán los ojos" --ma, aplicable al sentido que Tieck da a la escena.

(13)- Este motivo tan tieckiano, podría cobrar hasta un toque "scológico" en una puesta en escena contemporánea.

(14)-El "amor" reducido a un lugar común por los románticos superficiales; la "educación" que para el Goethe idealista era seguro medio para la transformación del hombre.

(15)-Que es una posición esencial del neoclasicismo.

una con otra, es el de una película, en la cual vemos los distintos efectos que provoca en distintos contextos, la línea a seguir bajo el reinado de Scaramuccio. Estas escenas, (al igual que otras muchas de la obra) se nos antojan como un grupo de sketches unidos temáticamente, como los de obras contemporáneas.

El artecado naval entre Pantaleón y Arlequín (cuyas entradas a escena sugieren una cierta simetría) en la introducción a la caótica batalla final entre poesía y utilitarismo del quinto acto. La usurpación del utilitarismo burgués (Scaramuccio y su reino) está asimismo identificada con lo grotesco de la realidad, refleja la preocupación tieckea por la usurpación del drama burgués. Una institución que ha demostrado su permanencia hasta nuestros días. En esta batalla surge el director como Neptuno, Scaramuccio lo reconoce como tal, y este lo amenaza. Comienza así el altercado que hará que el director fraque un complot, ahora del lado de Apolo y el Poeta.

El ágil diálogo y tono festivo-satírico de esta escena, contrasta con la reflexión hamletiana del monólogo de Apolo en que se decide a la acción contra Scaramuccio. Tonalmente, anticipa el monólogo de El Marinero. Este habla de la soledad, y por lo mismo se enlaza con la situación del desenlace, en que Grünhelm queda sólo, reflexionando. En el primer caso, la soledad -aislamiento- del marinero, le da lucidez (lo convierte en poeta y sólo habla en verso). En el segundo caso, el solitario es lúcido (en el fin, Grünhelm, queda del

otro lado de la escena, siendo el único espectador. (Co—
mo si se tratara del único personaje no fantástico, y —
que se hubiera permitido interaccionar con la fantasía —
para luego regresar a casa y sus ocupaciones reales de —
burgués

... denn die Verbindung mit der Thalia war nur eine Komödientheirat 16)

(pues mi matrimonio con Thalia solo fue parte de la comedia)

Desligándose de su asociación con la farsa, y volviendo —
a su condición lúcida de la vida cotidiana.

EL QUINTO ACTO: la acción principal de este acto es —
el enfrentamiento entre las tropas de Scaramuccio y los —
técnicos, contra Apolo y su ejército, al que se unen el —
poeta, el director y los personajes clásicos. Una trama —
secundaria corresponde a la desertión cínica de Grünholm —
dejando a Thalia; y su consiguiente regreso a la luneta.
por un "suicidio" al abandonar la escena.

No hay sólo un desenlace, sino tres: uno, en que Scara—
muccio es derrotado por el peso de la "justicia poética". —
Otro, en el que por exigencia del público, Scaramuccio —
es reintegrado en el poder; y un tercero en que el indi— —
viduo contemplando solitario todo el espectáculo, vuel— —
ve a su vida burguesa, entretenido. Este último desenlace —
que sugiere la síntesis de un cosmos en el Yo (individuo) —
que lo observa, es la ilustración de un principio romántico.
Pero aún ésto ironiza Tieck, puesto que este espectador
único es un burgués que al fin decide alejarse del efecto de
la fantasía.

16) Tieck, op.cit. p.357

Resumiendo: estructuralmente, la obra se desenvuelve en tres distintas direcciones. La acotación de Tieck a través de Pierrot en el tercer acto nos muestra esto. _ _

PIERROT- Es steckt immer so ein Stück im andern 17)

(Siempre hay una obra dentro de la otra)

Esto es: la obra se desdobra en sí misma.

LA PRIMERA DIRECCION: está marcada por la acción principal de la obra: la usurpación de Scaramuccio, el desenvolvimiento de su reinado utilitario, hasta que las fuerzas de la Poesía le derrotan, siendo perdonado por el favor del público.

LA SEGUNDA DIRECCION: la unidad de acción en escenas que se desenvuelven independientemente (La familia cuervo, La entrada de los animales); que son instrumentos que enfatizan el tema en distintas variaciones: la sátira de los convencionalismos burgueses en un supuesto "mundo al revés". Al juego de estas escenas, se subordina la trayectoria secundaria de Melpómene y Frederick (que es un vía crucis de los lugares comunes del melodrama burgués) y de Thalia y Grünhelm (que simbolizan al gusto burgués casado con la comedia)

LA TERCERA DIRECCION: está conformada por la abundancia de comentarios sutiles y gags que conforman pequeñas historias, que se apartan de la acción principal, y se remiten a aspectos contemporáneos. En ocasiones, una sola frase tiene dos o hasta tres sentidos, uno de ellos actuando como el principal, y los otros como subtexto.

17-18 m p. 37

Por ejemplo: la acción del destierro de Admeto y Alcestes _
de sus dominios implica tres sentidos (acto III, 2)

1-El destierro del antiguo concepto de la tragedia, susti-
tuido por el melodrama

Und schmerzlos seh ich auf den Glanz zurück
Er wandelt sich in ein Familienstück 18)

(Veo sin dolor mi (Real)⁸⁾ Panorama
convertirse pronto en doméstico drama.)

2- Al mismo tiempo, el destierro del noble, sustituido _ _
por el burgués. (Scaramuccio, como dueño del parnaso, _ _
despoja a los antiguos aristócratas)

3- La situación del intelectual -y Admeto llena esta carac-
terística revelándose como poeta y hasta filósofo- despojado
por el poder absoluto: (suerte común en la época como lo mues-
tra el caso de Fichte, y que es un motivo en el que Tieck insi-
ste (Hanswurst), y que se refiere al destierro de la tra-
dición en favor de la "modernidad")

La versatilidad del sentido crea lecturas distintas del _
material dramático, y por tanto, distintas posibilidades _ _
de énfasis en la puesta en escena. Toda obra suele poseer _
esta posibilidad, pero Tieck nos proporciona mensajes pa-
ralelos que se repiten una y otra vez: La confrontación _ _
entre la tragedia clásica y el melodrama popular, entre _ _
burguesía y antiguos valores, etc., es un motivo en el _ _
que Tieck sigue insistiendo, además del valor que éste _ _
tiene en la acción general para la rebelión de los des- _
terrados.

⁸-Idem p. 309

⁹-Incluimos la palabra "Real" en relación a los dos versos anteriores:
"Mir steigen wir" von der "Etonnen Stufen zur Bürgerjugend werden wir
gerufen."

Para relacionar las concepciones de estructura y sentido, y su interdependencia para provocar un efecto en el material dramático tieckeano, analizaremos la escena última del tercer acto, que la mayoría de la crítica aludiendo a Die verkehrte Welt califica de "eccéntrica"⁽²⁰⁾

LA ESCENA DE LAS OBRAS CONCENTRICAS (III, 5)

UBICACION DE LA ESCENA COMO CLIMAX: en una obra no convencional como ésta, en la que la acción dramática no se desarrolla por el enfrentamiento de personajes; en la que el enfrentamiento de Scaramuccio se extiende sin contratiempos a lo largo de la obra, la acción efectiva de ese reino que gira a su torno, es la exaltación pasiva de su grandeza. El episodio más espectacular a este respecto en la obra, son los festejos en el reino con el cumpleaños de Scaramuccio (III, 4), evento que se halla mencionado desde el principio de este acto. Scaramuccio, a imagen y semejanza del Dios bíblico, llega, establece el "orden" y se dispone a descansar.

So ist es recht, ich will mich einmal heut' abend recht von meinen Geschäften erholen.⁽²¹⁾

(Y como todo es como debe, esta tarde tomaré vacaciones.) --

1) En la escena 4, surge rica en iluminación, y el nombre de Scaramuccio con luces en todas las ventanas. El ambiente es festivo y carnavalesco (danzas, luces, etc). Todo este alboroto -ironía Tieckiana al efectismo escénico gratuito para agradar al público contemporáneo- tiene el

(20-) como ejemplos de esto, remitimos a Brandes G. Op. cit. p. 297; y Immerwahr R. Op. cit. p. 61.

(21-) Idem p. 306

propósito de dar foco a la escena quinta, en la cual, la _
representación a Scaramuccio es dada.

2) La escena ha sido situado precisamente a la mitad de la
obra (Recordemos la teoría centrípeta). La representación _
funge como la apoteosis del reino de Scaramuccio; después _
de ello, sobreviene la distorsión de los efectos de su --
reino, y el enfrentamiento con el Director.

3) La escena rompe con el concepto de estructura lineal __
esbozado hasta este momento. , y prelude la nueva concep- __
ción estructural manejada en el acto cuarto. Desafía las __
unidades de tiempo y espacio, introduciéndonos a escena __
rios con tiempo y espacio distintos (además de distintas __
modalidades de diálogo)

4) Como veremos, en esta escena están comprendidas las __
tres claves o mensajes del autor para la comprensión de __
la obra.

LAS CLAVES CRITICAS DE LA OBRA

La representación dentro de la representación, comien-
za con un prólogo en versos pareados, que a manera de los-
de la comedia española, alaba al soberano, aunque de una -
manera irónica mediante la metáfora (cfr p. 313)⁽²²⁾

En el último pareado, Tieck plantea una conclusión __
que enfatiza, y que al observar la constante de su produc-
ción, parece ser una suerte de "leit-motiv" tieckeano, y __
la primera clave con la que debe comprenderse su obra: __

1- Sieh denn auf unser Herz und nicht auf unser Maul

(ve pues en nuestro corazón, y no en nuestra boca)

(22) 1: p. 313

Y poco antes

Darum versuchen wir, im stummboredten Schweigen
Wie wir dir huldigen, am besten noch zu zeigen (23)

(Así en nuestro intento, con silencio te alabamos
que así al menos algo nos

La importancia no de la palabra, sino "del corazón de las cosas", y la ineficacia de la palabra (cfr. Aburrido) alude a los bits sutiles. Oscar Mandel, en su traducción de Die verkehrte Welt, interpreta los dos últimos pareados del prólogo en III, 5 de la siguiente manera:

"A foul mouth may contain a heart that's pure"⁽²⁴⁾

La pureza del mensaje (sed como niños) en una "boca torpe" (la sencillez e ingenuidad de la tradición popular) constituye la orientación en Der Gestiefelte Kater. En Die verkehrte Welt "the foul mouth" simboliza la distorsión hecha en la obra, contiene un "pure heart": un núcleo puro, y, por lo explicado anteriormente, lúcido.

Este principio es, por lo mismo, un pronunciamiento personal que encontramos en otros momentos de su obra (Por ejemplo, en Die Elfen, destaca la importancia de la infancia como momento lúcido de la realidad. La pureza es para Tieck un momento estático del poeta, que coincide con la idea romántica de la creatividad.

2-LA CLAVE CENTRAL DE LA OBRA

Scarlotta poco después de presentado el prólogo, reflexiona haciendo voz de nosotros, espectadores:

⁽²⁴⁾ Ibidem

⁽²⁴⁾ Mandel O. y Kelsen M. Die World Upside Down. p. 77

Leute, bedenkt einmal, wie wunderbar! Wir sind hier die Zuschauer, — und dorten sitzen die Leute nun auch als Zuschauer (25);

(Cento, esto es increíble! Nosotros somos el público, y ahí hay — — más público viendo una obra)

A lo que Pierrot contesta.

2- Es steckt immer so ein Stück im andern (26)

(Siempre hay una obra dentro de otra)

Tieck pone en boca de Pierrot la segunda clave de comprensión de la obra significativamente. Pierrot es un "personaje hecho hombre" que conoce los secretos del otro lado de las bambalinas, o en otras palabras, de lo desconocido.

Esta frase es una referencia directa a la filosofía — — romántica, especialmente la de Schelling, cuando nos dice: — que el Yo re-flexiona en sí mismo. Y aquí encontramos la — — referencia del autor de que la obra, cual reflejo de la vida según la visión romántica, tiene distintos niveles de significado. Según la visión romántica, todo suceso es metáfora — — de una ley trascendente a éste.

En el apartado anterior, hemos mencionado que existen — tres niveles de sentido. Un nivel está doblado en otro, — pero su superposición no pretende, como Nicolai observaba, que la necesidad de decir tantas cosas extravía al autor — de su objetivo. Los intermedios en que los tempos Allegro, Crescendo, etc., dialogan son una pauta de que Tieck ha — — concebido esta obra desde una perspectiva-musical. Pon— — gamos un símil de éste:

En una composición, la melodía, armonía y ritmo se expresan al mismo tiempo, confluyendo en un efecto y tema unitario y com—

(25)-L.T. Die Verkehrte Welt, p. 314

(26)- Ibidem.

plementario. Nosotros percibimos todo al mismo tiempo, y los 3 niveles están unificados, pese a su contraste, por el principio armónico. Con este comentario, la obra propone distintas lecturas, y por eso propone distintos niveles significantes. Aún si, como extemporáneos, pudieramos pasar por alto las alusiones a Napoleón, la Revolución Francesa, o la crítica al drama burgués de la época. - Aún si desconocemos quién es Apolo y quién Scaramuccio como personalidades mitológico-literarias, reconocemos el gau cómico en el primer caso, y en el segundo, reconocemos al romántico afectado tras Apolo, y al burgués utilitario tras Scaramuccio. Y dependiendo de nuestro nivel de lectura, nos divierte la aguda paráfrasis Shakespereana en el diálogo entre el bufón y Lissete (Acto III, 5) o el humor de pastelazo de las peleas verbales o físicas de los borrachos o la suerte de Scaramuccio, bañado por error; o en un nivel intermedio, disfrutamos con la sátira explícita en sí misma cuando Scaramuccio confunde a los animales con estudiantes (III, 2), o la estupidez constante de los comentarios del público ficticio, etc.

3- LA TERCERA CLAVE

Cuando Pierrot, ante la proliferación de obras una dentro de otra, pregunta, con el público

PIERROT: Für welches Schauspiel soll man sich nun interessieren? Für das vorige, oder für das, das jetzt aufgeführt wird? (27)

Scävola - o Tieck- contestan:

SCÁVOIA- Eine verflucht spitzfindige Frage. Am besten ist es, man interessiert sich nur so in den Tag hinein, oder für keins von beiden. [28]

(una aguda pregunta. Tal vez lo mejor sea interesarse en todo a la vez, o de otro modo, en nada)

Tieck confirma este principio de la armonía en los distintos niveles de lectura. Enfatiza una vez más que deben tomarse estos niveles como una unidad "oder für -- keins von beiden" o esto es, permitirse la recreación y la asimilación subconsciente de éstos.

MAS ALLA DE LA OBRA (EL SENTIDO DE LA METATEATRALIDAD)

Pero este juego de las representaciones tiene un cometido. A través de un efecto ilustrar una tesis. El reto que proponía el romanticismo es su excesiva teorización. Tieck muestra dramáticamente el principio filosófico de Schelling, con una escena que no sólo es teatral, sino -- "metateatral".

PIERROT- Ei! ei! wie ist denn ein solches Ding zu begreifen? Es täte not, dass man sich einen eisernen Reifen um den Kopf legen liesse, um es auszuhalten.

SCÁVOIA- Es ist gar zu toll. Seht, Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen wieder Zuschauer und sehn ein Stück, und in jenem dritten Stück wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt.

WACHTEL- Ich habe nichts gesagt; aber um nur zur Ruhe zu kommen, hätt ich mich gern aus meinem jetzigen Zuschauerstande in die letzte versifizierete Komödie als Akteur hineingeflüchtet. Je weiter ab von Zuschauer, je besser

DER ANDRE- Nun denkt euch, Leute, wie es möglich ist, dass wir wieder Akteurs in irgendeinem Stücke wären, und einer sähe nun das Zeug so alles durcheinander! Das wäre doch die Konfusion aller Konfusionen. Wir sind noch glücklich, dass wir nicht in dieser bedauerwürdigen Lage sind; denn es wäre nachher kaum möglich, sich auf gelinde Wiese wieder in seinen ältersten vernünftigen Zustand zurückbringen zu lassen; ich fürchte, man müsste mit Pulver wieder hineingesprengt werden.

(PIERROT- Estoy perdido! qué se quiere decir con todo esto? Se necesita una bolsa de hielo en la cabeza para captar el hilo de la acción.

SCÁVOLA- Esto es demasiado. Fijense, estamos sentados como espectadores viendo una pieza; en ésta, hay otros espectadores que ven otra pieza, y en esa pieza, hay otros actores representando!

VIGILANTE- Yo aún no he dicho nada. Pero preferiría ser actor para mi tranquilidad. Lo más lejos que estás de ser un espectador, mejor
(Alusión a la práctica sobre la teoría)

OTRO ESPECTADOR- Pero imaginen ahora que nosotros fuéramos actores en una obra de teatro, y alguien viera todo este ensamble al mismo tiempo. ¿No sería esa la confusión de confusiones? Es una suerte que no nos hallamos en tal extremo, porque solamente un pistoletazo podría regresarnos a la normalidad (29)

Aquí, Pierrot representa la posible opinión de un espectador real. Pero el Espectador introduce una hipótesis, (que ingenuamente, pronto desmiente).

Scávola contesta:

SCÁVOLA- Man träumt oft auf ähnliche Weise, und es ist erschrecklich; auch manche Gedanken spinnen und spinnen sich auf solche Art immer weiter und weiter ins Innere hinein. Beides ist auch, um toll zu werden. (30)

(Hay sueños sombríos de esta naturaleza. Y muchas cavilaciones giran y giran cada vez más profundamente en uno. Y estos sueños, estos pensamientos, pueden conducirte a la locura)

Esta es la primera parte del tema de Der blonde Eckbert.

(cfr. 3) La intuición de que la realidad es una ilusión. —

Un sentimiento tan vertiginoso, como el efecto que pretende provocar en el espectador, haciendo que éste pase de una trama a otra, y a fin de cuentas, sea parte de esta galería de espejos, en que podría ser tan ridículo como Scávola, al distanciarse de su posible relatividad, y del capricho de su conformación y así, hasta el infinito.

(29) Para Schelling la intuición del absoluto era como un "pistoletazo"
(30) Ibidem

2.2-CONFLICTO DRAMATICO Y GENERAL. TEMA

Al igual que en Geneveva, Tieck se propone hacer otra travesura contra las reglas clásicas del drama: retarda el enfrentamiento entre Scaramuccio y Apolo. Este último, antagonista legítimo del primero, se encuentra demasiado ocupado dando consejos al poeta y culturizando incluso a los animales, para oponerse a lo largo del acto I y II. En el acto III manifiesta al poeta la imposibilidad de enfrentarse a la masa, y su filosofía de laborar sin esperar la aceptación y esperar el juicio del tiempo. (cfr III, l. p. 304)

En el acto IV, luego de un requiebro hamletiano

Ich muss mich schämen, wenn ich Feigheit tadle;
Denn hält mich etwas andres hier zurück...? (31)

(me sorrojo al tiempo que repruebo su cobardía
pues ¿qué sino eso me retiene aquí?)

Se decide al fin a la acción; y jún en la organización del complot y en la guerra, el no realiza dentro de la obra acción significativa.

Por su parte, el reinado de Scaramuccio se desenvuelve en la mayor parte de la obra sin oposición. Pareciera que el antagonista y el protagonista, desencadenadores del conflicto dramático, fueran semidioses etéreos. No vemos sus hazañas, sino los efectos de su influencia en otros personajes (las pastoras y los animales influenciados por Apolo; la situación caótica en el reino de Scaramuccio).

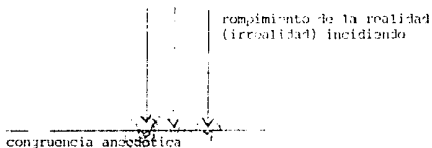
[31]- Idem p. 338

Aquí, Tieck muestra recurrir a la sustitución del valor del conflicto dramático, por el de la atmósfera, como en *Geneveva*. Congruente con la orientación positiva del primer romanticismo -y congruente con la trayectoria del mismo Tieck que pasa de Fichte y Böhme a la influencia conciliadora de Solger- enfatiza, no el principio hegeliano de contraste y enfrentamiento, sino el de conciliación de contrarios, incluido también en toda filosofía romántica y en el desenlace de la segunda parte del Fausto (en que lo romántico y lo clásico se fusionan)

A diferencia de *Geneveva*, el tono festivo ayuda mucho a este intento. *Die verkehrte Welt* es una obra de conciliaciones, hasta su desenlace. Algo que es congruente con el género cómico. Sin embargo, Tieck no ha renunciado a enfatizar el contraste a un nivel general, no anecdótico:

La creación de la atmósfera de confusión y sueño se fortalece para ser rota de pronto, reforzando el efecto.

Hay una lucha, no a nivel de personajes físicos en *Der gestiefelte Kater* y *Die verkehrte Welt*, sino en el mundo de la realidad y de la irrealidad. La presión motora no está situada en la coordenada de la anécdota, sino exteriormente a ella



>

Obsérvese si no la escena climática y el parlamento de Grünhelm, anterior a la batalla última del quinto acto

Nun, denkt euch wie es möglich, dass wir wieder Akteure in irgendeinem Stücke waren. (32)

Imaginemos que somos actores en una obra...

Y Grünhelm, hablando de la futilidad de lo cotidiano

Wer es vorher wüsste, wie oft ihm der Witz versagte...würde nimmermehr ein so langweiliges Spiel anfangen. (33)

Si un hombre supiera qué pronto el verdadero ingenio le abandona...no desearía comenzar una obra tan aburrida /la vida/

En el primer caso, la realidad es disturbada con la impresión de inconsistencia, de irrealidad.

En el segundo caso, la irrealidad prueba ser más consistente que la vida: "una aburrida obra de teatro".

TEMA: de acuerdo con lo anterior, podemos encontrar un tema general que abarca a todos los demás subtemas, y este es La inversión de valores. Sin embargo, esta inversión clarifica la pintura de la realidad, sólo que magnificada y sustraída de su contexto: ahí están presentes el absurdo y realidad de los pasatiempos vitales de la vida y el drama La guerra, el amor, los vínculos matrimoniales, y el afán de educar a las generaciones posteriores.

Tieck se halla ilustrando una visión de su época a través de este tema: la coyuntura entre el fin de una época y el principio de otra.

En cercana relación con el tema, se halla el conflicto general: el enfrentamiento de lo irracional y lo racional. Esto es el "to be or not to be" de la actividad creativa

(32)-Idem p. 324

(33)-Idem p. 352

de Tieck. Este conflicto se disuelve en otros conflictos --
particulares:

- La lucha de poesía vs. prosa
 - La lucha hegemónica entre la tradición clásica y la popular
 - La lucha de lo práctico y lo ideal
 - La confrontación entre texto y escena
 - El enfrentamiento entre autor director, director actor, etc.
- A esto puede añadirse el conflicto entre el personaje y las
disposiciones escénicas, de carácter puramente metateatral. --

La inconformidad de Scaramuccio y la usurpación del trono
de Apolo desencadena la acción. Es por esto que Scaramuccio --
es el protagonista (un protagonista antihéroe, a la manera --
de Uhu Rey). Conceptualmente, su Antagonista sería Apolo, --
que representa el ideal poético. Pero es en realidad el celo --
profesional del director el que lleva a encabezar la rebelión
en su carácter de Dios, y es en realidad "la dictadura popular"
del público, quien ha impuesto a Scaramuccio -su imagen- y --
quien lo ratifica en su poder, pese a Apolo.

El mensaje es: se trata del público quien decide a fin de --
cuentas. La burguesía manda, y paga por ser retratada en escena.

7.2.3-PERSONAJES Y ROLES: LA VIDA Y MUERTE DE LOS CARACTERES.

SCAVOLA- Ob es wohl eine Tragödie wird

PIERROT- Mein, meine Herren, wir Schauspieler haben uns alle
die Hand darauf gegeben, dass keiner von uns sterben will...
folglich geht's nimmermehr durch, wenn es auch der Dichter im Sinn haben (31)
SCAVOLA-¿Va a convertirse esto en una Tragedia?

PIERROT- No, señores míos. Mientras los actores acordamos de antemano
que nadie de nosotros morirá, aún cuando el autor haya de-
cidido matarnos

(31) Idem. pp 282-83

además de mostrar otro enfrentamiento entre los personajes _ y el texto (hacer una ironía sobre lo que se presupone es _ una tragedia) y hacer un rompimiento de la ilusión escénica _ -del que hablaremos más adelante-, Tieck establece las reglas del juego en Die Verkehrte Welt: los personajes no morirán en _ los límites de su contexto. Al igual que Pierrot -que baja _ a la luneta- trascenderán la frontera de carácter al que los _ restringe la obra de ficción. Aquí, los personajes son ele- _ mentos alegóricos, y los elementos -como la escenografía, _ las luces, los espectadores, animales- distintos del per- _ sonaje, son personajes. Ya Ludwig Tieck había hecho una _ detallada y realista pintura de caracteres en comedias _ como Die Teegesellschaft. Ahora, es claro que el autor _ rompe con lo que conoce, y se sirve de los personajes _ que simbolizan un arquetipo, un símbolo, y/o un rol que _ alude a la cotidianidad, al igual que en la farsa con- _ temporánea. Es por esto la mutación del acto primero.

El actor se convierte en espectador (Pierrot) El espec- _ tador se cambia por actor (Grünhelm) El actor se va pose- _ sionando de su papel de Dios (Scaramuccio en el papel de _ Apolo); y lo más interesante: mantienen la contradicción _ de su doble identidad. (Scaramuccio sigue siendo un bur- _ gués aún en el papel de apolo. Pierrot hace de intérprete en la luneta de lo que sucede tras bambalinas, el actor- _ posadero representa a su personaje pero manifiesta su opi- _ nión, etc.).

En el universo de Tieck, la vida y la muerte (el cambio

-cambio conciente de un estado al otro, obsesión de los románticos), guarda una identidad con la mutación del fenómeno de transformación de lo ideal en lo real.

El regreso de Grünhelm a la realidad, se ilustra en la obra como "un suicidio". Scaramuccio "mata" su individualidad en la confusión con su rol, a tal grado, que llega a desconocer a su Director, y a pretender "que la obra nunca termine"⁽³⁵⁾. Con lo anterior, Scaramuccio y los otros personajes parecen pretender el desafío a su muerte escénica. De la misma forma, la obra romántica desafía a su muerte, distanciándose de sí misma mediante la Ironía, y aplicando el efecto de reflexión fichteana, se proyecta hacia el infinito.

LOS PERSONAJES:

LA IDENTIDAD DE SCARAMUCCIO: en Die Verkehrte Welt Scaramuccio se nos muestra como el representante del gusto estético burgués, y con ello, Tieck se refiere metafóricamente al desfavorable lugar que tenía el teatro clásico y de sus contemporáneos románticos en escena, al lado de los convencionales "dramas familiares".

Una prueba de su carácter burgués son sus primeras acciones, una vez al mando en el Parnaso, para convertirlo en una fuente de ingresos.

SCARAMUCCIO: Was trägt mir der Berg jörlich?

SCHATTEMEISTER: Unter Dem Vorwieser var der Kastalische Quell die einzige Einnahme

SCARAMUCCIO: Was var das für ein Quell? Ein Gesundbrunnen et.a? ein

(35) Idem p. 343

Sauer -oder Schwefelbrunnen? Würde er viel verschickt? Wie teuer verkaufte man die Flasche?

SIATYMEISTER- Er wurde selten verschickt, und das wenige wurde verschickt. Fast niemand wollte das Wasser gut finden; Der Vorweser, der "ci-devant Apollon" mochte es gern.

SKARAMU?- Und weiter nichts? Hängt kein Vorwerk mit dem Berge zusammen, Rein Weisenwachs? Was hab ich an Vieh, an Gänsen, Hühnern und dergleichen einzunehmen.

SCHAT MEISTER- Von allem diesem weißt ich nichts

SKARAMU?- O so muß ich notwendig meine Grundstücke verbessern.(36)

(SCARAMUCCIO-¿Cuál es la renta que me produce este monte?

TESORERO- Bajo el predecesor de su majestad, la fuente Castalia era la única fuente de ingresos

SCARAMUCCIO- ¿Qué clase de fuente es esa? ¿Una fuente mineral -- por casualidad? ¿Con aguas sulfurosas? ¿se distribuían correctamente? ¿A cómo se vendía la botella?

TESORERO- La demanda era limitada, y lo poco que se pedía, lo regulábamos. Uno de sus consumidores era vuestro predecesor, el -- ex-Apolo.

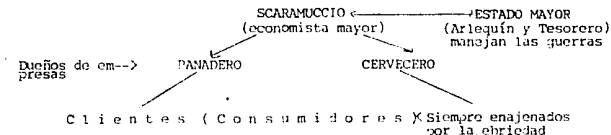
SCARAMUCCIO-¿Y nada más? No poseo tierras cultivables, ni haciendas? ¿Qué tengo en existencia de lanado, gansos, gallinas y otros de la especie?

TESORERO- No tengo conocimiento de nada de eso.

SCARAMUCCIO- Debo implementar mejoras en este lugar,

Scaramuccio hace del Parnaso metáfora del ideal clásico, en que los animales viven en armonía edénica, hay abundancia de todo y la propiedad es común- un dominio burgués orientado al beneficio de los productores. En esta faceta de Scaramuccio, se desprende la estructura económica del reino, en la que cobran razón de ser otros personajes accesorios.

EL PARNASO BURGUES DE SCARAMUCCIO



Scaramuccio afecta con su influencia a otros personajes de la obra. Melpómene se convierte en personaje de drama sentimental, y Thalia toma la identidad de Colombina. --

Otra de las "máscaras" de Scaramuccio es la de representante de la falsa "Ilustración". Y lo demuestra cuando se refiere a Apolo.

SCARAMUCCIO- Era sólo un buffon, si lo examinara la luz, encontraré que no es más que un mito. Pero ahora, la Ilustración se ha propagado, y yo estoy al mando.

SKARAMUZ- Das war auch ein Narr, und ein Mensch, der, wenn man ihn beim Lichte besieht, in die trübselhaften Zeiten fällt. Jetzt aber hat die Aufklärung um sich gegriffen und ich regiere. (37)

La trayectoria de Scaramuccio es la de un actor que se asume como personaje. Se representa a sí mismo. Es, en cierto modo un símil de la deformación hecha por muchos teóricos al concepto de Individualidad Fichteana: la soberbia de que todo gira a su alrededor. Su intervención crea un sistema utilitario. Su gobierno es una tiranía que favorece a la burguesía y es vicio de carácter es el culto que tiene de sí mismo. Y este vicio es precisamente el que lo conduce a la acción desde la primera escena, donde alega ser más apto para el papel de Apolo -- que Apolo mismo.

SKARAMUZ- Sapperli! Was für ich nicht imstande? Meia Seel so edel, wie Sie ihn nimmermehr solle... schreiben können. Wenn es ausgemacht ist (wie es denn in unsern Tagen ausgemacht ist) -- dass ein solle Rolle einen ursprünglich edlen Menschen, Mann oder Herrn, zur Darstellung erfordert... und ich doch nicht die ganze Welt auf, gross und klein, mich an Edelmüt zu übertreffen. (SCARAMUCCIO- ¡Díantros! Que no soy apto. Yo? Mi espíritu está -- más allá de tu aptitud para evocarlo con la pluma. Y como -- se entiende hoy, que se necesita un espíritu elevado para encar-

(37) Ibem. p. 178. Los subrayados son nuestros.

nar un rol elevado⁽³⁸⁾ y reto a todo el mundo, ricos y pobres a --
sobrepasarme en elevación.

El burgués (clase media) reta a las clases sociales --
entre las que se halla. Este tirano individualista, --
que ejerce su tiranía en todos los reinos es una ca-
ricatura de Napoleón. Es también una alusión a lo va-
no (y en algunos casos a la estrechez de luces) de --
los soberanos en los estados alemanes. En este sentido
es primo del Rey en Der gestiefelte Kater.

Pero de acuerdo a su discurso, la imagen de Scara-
muccio sobrepasa su identidad de sátira política. --
Es también una fuerza que se desborda de, y con, la --
obra: en el parlamento antes citado del primer acto, --
el reto se dirige al autor

Mi espíritu está más allá de tu aptitud para evocarme con --
la pluma. 39

Situándose por encima de él. Y dice al público

Y reto a todo el mundo... (und ich fordre hiemit die Ganze Welt auf) 40

Las consecuencias del reino de Scaramuccio ejercen un efec-
to que altera todo el desarrollo de la obra, e igualmente-
desborda su estructura. Recordemos al director Wagemann --
cuando dice: "Nur dieu überlebt ich noch, dies der Karl den Gedanken im
Kopfe hat, das Stück gar nicht zu beendigen..."

Wagemann: Me temo que el muy pijo /Scaramuccio/ tenga en mente --
nunca terminar la obra, /para permanecer en el trono sin castigo/ 41

como habíamos mencionado anteriormente. Esto comprueba que
Scaramuccio representa también, más allá de su identidad o

(38) El actor Ifland (cfr. cap. I) afirmaba que "era imposible represen-
tar a un personaje noble, sin serlo el actor mismo". Ignatov. l. Op.cit. p. 106

(39) y (40) son citas del párrafo anterior.

(41) Ídem p. 343

una alusión política, un ente no aprehensible. Este ente, como la Revolución Francesa, está impuesta por las masas y, por la misma razón, termina triunfante.

APOLO- Sin duda Apolo representa aquí el objeto de la poesía, puesto que el poeta consulta con él. Se encuentra desterrado, y ni en el reino de Scarrapocio, ni ante su inminente victoria en el fin de la obra, podrá establecerse en el mundo del teatro. Nos parece aquí que Apolo ha sido pintado con el don tieckeano por excelencia: es como un niño. Su actitud es plácida; inventa tonadillas, alterna castamente con las pastoras, y como Goethe y Schiller, pretende, mediante la educación, transformar al hombre. Se ha dicho incluso que es una caricatura del joven Goethe. Pero él también, como los otros personajes, posee distintos roles:

El posadero, en la escena 4 del cuarto acto, lo describe de la siguiente manera:

WIRT- Er soll sich unterstanden haben, die "Fantasterel" einzuführen, hat Tragödien geschrieben, und darin auf das Schicksal und die Götter geflucht, hat die moralische Tendenz durchaus vernachlässigt; in Summa, er hat der ganzen kultivierten Welt ein grosses Ärgernis gegeben(12)

(POSADERO- Se atribuye haber introducido la Fantasía, la escrito tragedias en las que blasfema del destino y los dioses; se muestra indiferente a los mensajes morales. En suma, ha perjudicado a todo el mundo cultural.

Es interesante la combinación que ofrece Apolo como defensor de la tradición clásica y al mismo tiempo, como representante del espíritu rebelde del romanticismo. Como declamador de canciones dulzonas y cursis, y como símbolo del arte,
(42) Idem 297.

Es al mismo tiempo la caricatura de los colegas pseudo-románticos que comenzaron a surgir, imitando sólo el estilo - pero no la profundidad de Novalis y su "sehnsucht" (nostalgia, anhelo, búsqueda del ser)

PHYLLIS - Willst du mit uns das Wechseliedchen singen
Das du uns gestern lehrtest?

APOLL - Fang nur an

PHYLLIS- Warum in der Brust dies Schwachen?
Will kein Gott denn meiner achten?

MOPSA - Ach, so süsse herbe Tränen
Ach, ein wunderbares Sehnen.

APOLL- Liebe, Liebe überwindet,
Wo sie zarte Herzen findet.

PHYLLIS- Was ist Liebe? Was ist Sehnen?

MOPSA - Warum fliege ewgen Tränen?

APOLL - Liebe glänzt im nassen Blick,
Trän und Glanz spricht nur ihr Glück.

ALLE - Wundern sollen dich nicht Schmerzen
Die die Brust mit Wonne füllen
Und den Blick in Tränen hüllen
Denn in diesen schönen Schmerzen
Lernen lieben unsre Herzen

(PHYLLIS-¿Cantarías con nosotros la preciosa cancioncilla
que nos enseñaste ayer . . .)

APOLO- Empezad

PHYLLIS-¿Por qué este vacío en el pecho?
del que ningún dios se apiada?

MOPSA- Ah de la lágrima dulce y agria!
Ah, la increíble nostalgia!

APOLO- Domina, amoroso, Amor
en un mancebo corazón

PHYLLIS-¿Qué es el amor? ¿Qué, la nostalgia?
por qué lo eterno de las lágrimas

APOLO- Amor brilla en la humedad de la mirada
De la alegría, mirada y lágrima en voz . . .

TOTOS- No nos sorprenda el dolor
que deleita a un tiempo nuestro corazón
y anega a la mirada en el llorar.
Aprenda en la belleza del penar
nuestro corazón a amar. (43)

Cuyo efecto dulzón rompe al instante el pastor Aulicus:

43.

43. Idem, p. 289. Nótese aún en este verso satírico (porque aunque pudiera parecer genuino, Tieck se burla del amor a lo largo de esta y otras de sus obras) el efecto de contraste en la metáfora.

AULICUS - Singt ihr schon wieder eure abgeschmackten Gesänge? Schäfer, ihr macht uns alle unsere Mäthen abgenstigt, und das soll -- Euch am Ende übel geraten.

MYRTILLE - Lauter Gesang und Klang und Klang und Gesang erfüllt jetzt -- unsere Felder, das ist nicht zu halten. Die Schätzerinnen -- sprechen von nichts als Lied und Liebe, und Liebe und Lied -- und so immer fort; ich für meine Person sag: das ist dummt!(44)

AULICUS - ¿Están cantando otra vez esas canciones de mal gusto?
Pastor, sólo trastornas el buen juicio de nuestras mejores, y eso no te traerá más que males.

MYRTILLUS - No sé oye otra cosa en nuestros campos que el canto de ese songonote. Las pastoras no hablan de otra cosa más que cancióncillas y amor, amor y cancióncillas. En lo que a mí -- respecta, es una tontería!

La personalidad de Apolo tiene dos aspectos que se alternan: su actuación, ensayando canciones ligeras en el acto II o enseñando a los animales, muestra una ingenuidad que lo asocia con la iconografía artística del Apolo de Praxíteles⁽⁴⁵⁾ casi adolescente y algo afeminado en su representación. Sin embargo, el Apolo que estimula al Poeta a "vivir a su servicio" (de la poesía) recordándole que la esencia de su ideal trascenderá a sus detractores (el público), retrata más el ideal del joven Tieck, y encarna el aspecto de "fuerza serena" de la escultura más antigua del "Apolo citaredo"⁽⁴⁶⁾. Este multifaz humano--del que también adolecían los dioses griegos-- le permite a Tieck emular a su querido Shakespeare cuando, como Hamlet, Apolo se reprocha al fin del acto IV por no entrar en acción contra Scaramuccio:

(44) Ibidem

(45) Recordemos que para el mundo clásico Apolo era protector de la poesía y la música. Praxíteles fue un importante escultor griego del siglo IV A.C.

(46) Esta escultura data del siglo V. A. C. Esta imagen de Apolo la hallamos en el acto III, 1.

APOLLO- (allein) Ich muss mich schämen, wenn ich Feigheit tadle:
Denn hält mich etwas andres hier zurück,
Als dass ich der Gefahr entweichen möchte?
Wir leben gern in Schande, wenn die Schande
Sich nur mit Sicherheit vermählt. Doch kann
Denn Sicherheit der ganz verkehrte Sinn
In Ruh und Ohnmacht und Verachtung finden? 47

(Me sonrjo al reprobar su cobardía
¿que más que Cobardía me retiene aquí?
Como si el riesgo mellarme pudiera.
Nos gozamos de vivir bajo la infamia
si se una presta a la seguridad
¿Pero está acaso el pensamiento extraviado
seguro en manos del silencio y la impotencia
y el desdén?)

EL DIRECTOR WAGEMANN: pero no será Apolo quien tome la iniciativa para enfrentar a Scaramuccio, por el triunfo de la "verdadera poesía"; ya otro personaje ha decidido tomar medidas por razones menos ideales: el Director de la obra, Wagemann. Ya Tieck desde el principio de la obra nos pinta al Director como un individuo también cambiante -pero en función a los caprichos del público. En la primera escena del acto I sale a escena a calmar al autor:

POET- Gut, dass Sie kommen, Herr Directeur, hier ist alles in der grössten Verwirrung

WAGEMANN- Wieso?

POET- Pierrot will heute nicht spielen, sondern Zuschauer sein, und Herr Skaramuz will in meinem Stücke durchaus nichts anders, als den Apollo agieren

SKARAMUZ- Und mit Recht, Herr Directeur; ich habe die Narsen lange genug gespielt, son dass ich es nun wohl auch einmal mit den Klugen versuchen kann.

WAGEMANN- Sie sind zu strenge, Herr Poet. Sie müssen den armen Leuten etwas mehr Freiheit lassen; man muss ihnen ein bisschen durch die Finger sehn.

POET- Doch das Schauspiel, die Kunst -

WAGEMANN- Je, das fñhrt sich ja doch. Sehn Sie, ich denke so: bezahlt haben die Zuschauer nun einmal, und damit ist das Wichtigste geschehn.

(TOETA- Que bueno que vino. Señor Director, este lugar se ha vuelto una casa de locos.

DIRECTOR- ¿Por qué?

(17) Idem p. 318

POETA- Pierrot se rehúsa a trabajar hoy; desea ser espectador. El señor Scaramuccio aquí presente insiste en representar Apolo y no otra cosa.

SCARAMUCCIO- Y con Razón, señor Director, he estado haciéndole al Tonto por demasiado tiempo. Por una vez, quiero representar a un personaje con cerebro.

DIRECTOR-Es usted muy severo, Señor Poeta. Hay que darle un poco más de libertad a esta pobre gente. Hay que hacer -- algunas concesiones.

POETA- ¿Pero y la obra? ¿Y el Arte...?

DIRECTOR- Bueno, eso se va dando. En mi opinión, lo importante es que la audiencia ha pagado; esa es la acción más trascendente. (18)

El director es un personaje acomodaticio. Un político que, como en la actualidad, debe conciliar los intereses del autor, de los actores, con las expectativas del público y la taquilla. Pero más tarde, al ser desconocida su autoridad por la "prima donna" Scaramuccio (IV, 4) se anticipa a Apolo para formar un complot contra su anterior defensor (que es lo único que desemboca en una acción efectiva contra el reino de Scaramuccio). Estas intrigas y cambios de bando, reflejan los conflictos del mundo del teatro, pero también los frecuentes manejos cortesanos de la élite y los salones influyentes, de los que tanto dependía la suerte de un artista.

EL POETA: a nivel de identidades y contrastes, el representa la contraparte del director. La lucha, tan vigente hasta nuestros días, entre el texto escrito y su potencialidad en la práctica; lo que el autor quiso decir y su interpretación por otros agentes del proceso escénico.

Traicionado por ellos, no tiene otro remedio que deste-

rcarse al mundo de la Poesía, a hacerle compañía al pros-
crito Apolo. A éste le dice

POET- Und wenn der holde Wahnsinn mich betört
Wenn durch die Adern sich dein Feuer giesset
Und hoher Klang von meiner Lippe tönt,
Durch alle Worte lautre Gottheit fließest,
Und selber das Gemeinste sich verschönt,
So steh' sie da und ihre Augen starren,
Und kurz: sie halten mich für einen Narren.(49)

Y cuando la "locura sagrada" me transporta
y el fuego de tu Luz mis venas porta
cuando de mis labios la elevada Voz surge
Y la misma Oeidad bello: se surge
Están ahí con su mirada; ingente (el público)
Y a fin de cuentas me toman por demente.

La expresión "locura sagrada" identifica la ilustración _
de la verdadera "inspiración romántica" para Tieck, en --
su carácter desbordante (el caos de la locura) y trascen-
dente (lo sagrado de la misma), que coexisten en el verda-
dero poeta. Aquí mismo, Tieck emparenta esta definición --
romántica de locura sagrada, con el contexto de la obra _
(Pues en "El mundo al revés" es congruente que los "locos"
digan lo atinado, o que el mundo confunda a los "lúcidos" _
con locos.). Aún más. Casa su concepción -romántica como _
hemos visto- con la tradición poética universal que él bien
conoce. El hecho de que los "locos dicen la verdad" es una _
síntesis romántica en concordancia con los griegos (los mi-
tos eleusinos en que los alienados decían la verdad), las _
"Libertades" medievales, hasta los "Fools" de Shakespeare, _
y el mismo Quijote. Este es uno de tantos ejemplos que de-
muestran la trascendencia romántica como summa y concilia-
ción de tradiciones culturales, o específicamente, de cómo.

Tieck, en el contexto de su corriente romántica (Jena), __
proporcionó "imágenes" para las "teorías" Schlegelianas, __
en su filiación dialéctica de Romántico y Universalista. __

Esta "irracionalidad que explica lo racional" es la __
línea romántica por excelencia. El Poeta es genuino pa- __
ra Tieck, porque además de confesarse inspirado por la __
"locura sagrada" comunica directamente con Apolo, en su __
faceta de "ideal poético" (bobo directamente de la "fuente poética")

Pero Tieck está decidido a no crear ningún héroe -aun- __
que el Poeta confraterniza con su causa de incomprendido- __
Lo hará unirse a las huestes provocadas por el Director __
Wagemann en la batalla final.

EL TÉCNICO: en esta galería de personajes del quehacer __
teatral que desfilan en Die Verkehrte Welt, solamente el __
Técnico luchará al lado de Scaramuccio. A través de este __
personaje Tieck nos hará saber de algunos recursos para __
crear efectos en el teatro de la época (II, 1), será el __
autor del bit cómico en el que Scaramuccio es bañado por __
una tormenta en escena a capricho del público, arregla __
que el director reprenda a Scaramuccio en plena escena __
haciéndolo surgir del mar escenoográfico como Neptuno.

Presenta resistencia al poeta en la batalla:

P- Ergib dich, Maschinist, der nur immer für den geringsten Effekten arbeitet

MASCHINIST- Ergib dich, Poet, der du so unverschämmt bist,
zu verlangen, dass sich die Menschen der Possie erfreuen sollen.

POET- Ja, das will ich, und sie sollen es!

MASCHINIST- Und sie sollen die Dekorationen vorziehen! (50)

(POETA-Ríndete, miserable Técnico, siempre trabajando en los
efectos más baratos)

TECNICO- Ríndete tú, poeta, con tu impúdica exigencia de que el hombre debe rejocijarse en la poesía.

POETA - Sí, así lo quiero, y así deberá ser.

TECNICO- la escenografía debe anteponerse!

Simbolizando el eterno conflicto entre las exigencias poéticas y las posibilidades escénicas, predominando lo último, como lo exigía el teatro contemporáneo (El tema tiene un eco de el epílogo de Der Gestiefelte Kater, en donde el público exige la escenografía final, aunque la obra ha terminado)

El PÚBLICO: para completar este repertorio de caracteres metateatrales, Ludwig Tieck ha incluido al Público. Este grupo de espectadores es, sin embargo, distinto al de Der gestiefelte Kater, en los siguientes puntos:

- a) No representan a alguna personalidad de la crítica contemporánea.
- b) Los comentarios que externan sobre la obra no tienen la función corrosiva-erudita de Der Gestiefelte Kater. Aunque los personajes consiguen autosatirizarse con sus comentarios funcionan en ocasiones como
 - Entes que expresan la posible confusión experimentada por el público real
 - En otros casos, como elementos que enfatizan el segundo sentido que el autor quiere dar a una determinada acción (como en el acto III, 5)
- c) Un punto a favor en la participación dinámica del público como personaje, es su influencia inequívoca en el curso de la acción. A diferencia de Der gestiefelte Kater, el público

incide en la obra, introduciendo a uno de sus integrantes _ en escena (Grünhelm); imponiendo la usurpación de Scaramuccio (que como dijimos, desencadena la acción); modificando a su capricho el desarrollo de escenas⁽⁵¹⁾ y su sucesión⁽⁵²⁾ _ Y por si esta participación del público no fuera suficiente, todos sus componentes suben a escena y modifican el desenlace. Aquí Tieck apunta con agudeza, la importancia del nuevo público burgués, y alegoriza la imposición de su gusto (la comedia burguesa) en la escena de su tiempo.

Para el alivio de un posible montaje, Tieck reduce los _ dialogos sustanciales del público a dos personajes: Scävola y Pierrot.

El primero es un burgués chato, que encuentra como única _ cosa de la cual jactarse el ser Espectador. Su sensibilidad es "delicada" y le conmueve el "paternalismo" de Scaramuccio al aceptar a Melpómene en su reino, su estoica resistencia de la tormenta de utilería en el acto II y el cómico suicidio" de Grünhelm.

Pierrot es una parodia más caricaturizada de Scävola. En su calidad de personaje salido de una farsa, concuerda con Scävola haciendo comentarios más agudos aún

SCÄVOLA- Ei freilich hat das Ding sehr viel auf sich; so ein Zuschauer ist reichsam das Höchste, was man werden kann.

PIERROT - Freilich! Sind wir denn nicht mehr, als alle die Kaiser und Fürsten, die dort nur vorgestellt werden? (51)

SCÄVOLA- Ser público requiere mucha responsabilidad. Es una _ de las cosas más elevadas en las que puede uno convertirse.

PIERROT- Claro! Acaso no somos más elevados que todos esos Reyes y Príncipes que aparecen allí arriba solo para ser ridiculizados?

(51)-II, 3 p. 291-93.

(52)-II, 3 p. 292-93

(53)-Idem p. 281

Como se ha dicho en otro lugar, Pierrot conoce el otro lado de la luneta (el mundo del teatro), y es él quien explica que los personajes no morirán, que una obra siempre tiene otra incluida, y la utilidad de algunos recursos y trucos tras bambalinas (II, 6 p. 302). Es una ironía sutil de -- Tieck situar a un personaje ficticio comentando a la ficción misma. Es una eficaz metáfora del principio romántico que dice que "la obra debe tener su crítica en ella misma"⁽⁵⁴⁾

Al continuo diálogo de estos dos personajes se agrega un tercer espectador, que sirve como pivote en las discusiones y que introduce la incertidumbre de que ellos sean igualmente una ficción (III, 5 p. 324).

Otra de las funciones del público es hacer las alusiones políticas, ya sea a la monarquía cuando se convierte en república (III, 3), o a la crítica conservadora hacia la Revolución francesa (II, 5)⁽⁵⁵⁾

MELPOMENE Y TALIA: estas dos mujeres son un buen ejemplo de la intención tieckiana de darle varias identidades a sus personajes. Ambas se presentan ante Scaramuccio como musas trágica y cómica. Pero Melpómene narra su vida transfigurándose -como la noción "tragedia" en el siglo XIX- en un melodrama. Todo esto con el espíritu satírico de Tieck:

MELPOMENE- Ach Herr Apollo! ich bin aus einem sehr guten Hause. Mein Vater war Hofrat, und der Erbe liess mir eine unvergleichliche Erziehung zukommen. Ach! wie war ich in meiner guten Eltern Hause glücklich, und wie bestrebt ich mich, eine gute härtliche Tochter zu sein! Ich hatte auch einen Geliebten, aber dieser verliess mich aus Stolz, weil er sich hatte adeln lassen; meine Eltern starben nachher vor Kummer. Ein guter Mensch, unser Hausdokter, nahm sich zwar mein an, aber er war zu arm, als dass er mich hätte heiraten können, und so bin ich denn aus Desperation unter die Missethäterinnen gekommen.

(54) Véase más, W. El concepto de la crítica del Rom. Alemán, pp. 127 y ss.
 (55) Véase que en el "Mad Libretto" escrito antes, la presencia del público es casi nula.

Hab ich nun nicht ein Recht, traurig zu sein? (56)

" (MELPOMENE- Ah, señor Apolo! /A Scaramuccio como Apolo/ Yo provengo de una buena familia. Mi padre era Consejero y me dio una educación excepcional. Ah, qué felices fuimos en casa de mis buenos -- padres! y cómo me esforcé para ser una buena y amorosa hija. Tenía también un pretendiente, pero obtuvo un título y me consideró poca cosa. Mis padres murieron de un ataque cardíaco poco después de esto. Un buen hombre, nuestro doctor de cabecera, comenzó a cortejarme, pero era demasiado pobre para desposarme; y en mi desesperación ingresé con las musas. ¿No tengo razón, entonces, para ser infeliz?

Talia declara que ella era la doncella de Melpómene que huyó con ella, luego de sus desventuras. Ya tenemos aquí desarrollada la segunda de sus identidades: ambas son personajes -- de un melodrama al estilo Iffland o Kotzebue.

Pero las identidades y sus funciones siguen apareciendo. La relación entre Talia y Melpómene nos recuerda la relación entre Scaramuccio-Grünhelm, que se remite al modelo de comedia del Siglo de Oro (Señor y Gracioso). Grünhelm y Talia -- representan en la "representación" (Spielen im Spiel) los -- roles de Scaramuccio y Colombina.

GRÜNHELM - Nun, meine schönste Lisette-

TALIA - Herr Grünhelm

GRÜNHELM- Oder hören Sie sich lieber Kolombine nennen?(57)

(GRÜNHELM- Mi hermosa Lisette...

TALIA- Don"Plumaverde!"/¿que ésto significa Grünhelm.

GRÜNHELM- ¿O prefieres que te llame Colombina?

Y más tarde, dentro de las obras que se ofrecen a Scaramuccio, una escena al estilo comedia Shakespeareana (III, 5 p. 318). Mientras, Melpómene y su pretendiente, el Dr. Friedrich⁵⁸ juegan a representarse a sí mismos, y a establecer -

(56- Idem p. 28'

(57- Idem p. 290

(58- llamado en el original "Der Fremder"

otro contraste dialéctico: el hombre sensiblero (una caricatura del romántico sensible) y una mujer con iniciativa y valor. Frederick se halla "temblando" desde antes de empezar la obra para convencer a Scaramuccio de su boda con Melpómene _ _ Frederick muestra en varios parlamentos su inseguridad:

- Aber glaubst du, dass es gelingen wird...
- Wird er dadurch gerührt werden...
- Meine Hoffnung beruht immer noch auf einem sehr unsichern Grunde (59)
- ¿Cree que lo lograremos? (A Grünhalm)?
- ¿Lo impresionaremos? /A Scaramuccio/
- Creo que mis esperanzas aún descansan en débiles fundamentos _ _ _

Luego, la confusión entre papel y personaje vuelve a presentarse, cuando esta actitud se mantiene en el papel que interpreta. Aparece Melpómene como Emilie (su nombre real) _ _ _

EMILIE- Find ich dich wieder in Tränen
 JUNGER MENSCH (Frederick) Und wie anders, teuerste Emilie? Soeben habe ich deinen Vater gesprochen
 EMILIE- Nun
 J. MENSCH- Er war wie immer, sehr gütig gegen mich, das Bekenntnis meiner Liebe schwebte schon auf meinen Lippen, aber die Besonnenheit hindert mich noch, unvorsichtig zu sein. (60)

EMILIE- Te encuentro otra vez sollozando
 MUCHACHO (Frederick) ¿Y cómo no, querida Emilia? Si justamente hablaba con tu padre
 EMILIA- Y...
 MUCHACHO- Fue amable conmigo como siempre; la confesión de mi amor _ casi escapaba de mis labios, pero mi prudencia me previno de hablar.

El muchacho (Frederick) sigue en larga tirada expresando temores a su prometida, que está segura del éxito y pretende animarlo. Ante su negativa insistencia, le reconviene:

EMILIE- Du hast eine eigene Gabe, die Sachen zu ernsthaft, und eben darum unrecht zu nehmen...
 J. MENSCH- Wie beneid ich dich um diesen männlichen Mut.
 EMILIE- Wenn er männlich ist, so schäme dich, dass du ihn nicht hast (61)

(59) Idem p. 312

(60) Idem p. 315

(61) Ibidem

EMILIA- Tienes un don especial para tomarte las cosas en serio, y por tanto, equivocadamente. (62)

MUCHACHO- Como envidio tu valor viril

EMILIE - Pues si es viril, verás que te dé a conocer de él.

Como en la comedia clásica, todo acabará en bodas, y las dos parejas convencerán a Scaramuccio. Pero ese no es el fin para Tieck, que aún les reserva una última identidad: la caricatura de los recién casados. Melpómene y Frederick se pelean constantemente

THALIA- Ihr seid beständig entweilt, und das ist durchaus nicht recht. In eurem Hause regiert immer ein bürgerliches Trauerspiel, und das ist mir etwas Verabscheut. (63)

THALIA- Ustedes están siempre peleando, y eso no está bien. Ya no soporto el melodrama burlesco que reina sin fin en esta casa. (64)

y Grünhelm abandona a su esposa e hijo (expuesto ésto de una forma fársica), para salvar su pellejo de la conscripción.

En las trayectorias de ambas parejas vemos un ejemplo de las múltiples identidades y sentidos entretrojados en los personajes de Die Verrückte Welt.

Otros personajes y sus contrapartes, ilustran en sus apariciones, sátiras apresuradas de Tieck, que giran alrededor del tema:

PERSONAJE	TEMA EN SATIRA
Admeto y Alceste	-El tránsito de la tragedia al melodrama -La obsesión filosófica entre los conceptos "Destino", "Suerte" y "Fortuna"
Panadero y Cervocero-	Sátira del apoyo de la pequeña burguesía a la Aristocracia que le beneficia. (Scaramuccio)
Clientes-	-Son intelectuales ebrios que hacen de bufones con humor de "pastelazo"
La familia Cuervo	-Sátira a los nuevos métodos de educación

(62) En su doble sentido. Tieck alude a los críticos como en Der 9. Kater.

(63) Idem p. 331

(64) Otra vez el sentido fóbico.

7.3-LOS RECURSOS DRAMATICOS: CON UN PIE EN EL TEATRO MODERNO

7.3.1-EL ROMPIMIENTO DE LA ILUSION ESCENICA

Nadie ha trazado una línea que muestre la influencia directa de Tieck sobre Brecht en cuanto al rompimiento de la cuarta pared. Sin embargo, sabemos la influencia ejercida en el teatro alemán de los 20's y 30's por Luigi Pirandello, que muy probablemente había leído Die verkehrte Welt y otras obras mientras estudiaba en la Universidad de Bonn⁶⁸⁾

Es un hecho que Pirandello admiraba a Tieck, y que se refiere a él en su ensayo sobre el Humorismo⁶⁹⁾. Es también importante mencionar el juego que el Director y los actores tienen en escena en su Seis Personajes en busca de Actor (1921) en concordancia con Die verkehrte Welt. En esta época, en que se redescubría a la Commedia dell'arte en Europa, y Max Reinhardt descubría el Blaubart tieckiano y Jürgen Fehling montaba Der gestiefelte Kater, Tieck se hubiera encontrado muy en ambiente discutiendo con Gordon Craig, sobre las escaleras, recintos y columnas que incluyó en su montaje de Midnight's Summer Dream, o descubriendo a su Scaramuccio en algún montaje de Ubu_Roy.

Y si Brecht no tuvo tiempo de leer a su compatriota en su patria, o si las jóvenes generaciones marxistas aún estaban prejuiciadas por los "reaccionarios románticos" en Alemania, el fantasma de Tieck siguió a Brecht al exilio:

68-) Mandel O. Int. a Die Verkehrte Welt p. 21

69-) "Onde l'ironia: cioè quella forma-racconto di Tieck-che permette al poeta di "terminar" la materia che tratta: materia che riduce per esso-essendo F. Schlegel- a una parca di parodia, a una farsa trascendentale" en Pirandello, L. Ensayos, pp. 69 y 77.

los años 30's y 40's, en que Brecht estuvo exiliado en los Estados Unidos. Surgió la primera generación de críticos norteamericanos que haría disertaciones importantes sobre Tieck (Lusky y su discípulo Immerwahr.). No es el objeto de nuestra tesis encontrar una posible influencia del teatro de Tieck en Brecht, pero sí el destacar su obra como precursora de elementos escénicos que desarrollaría el teatro contemporáneo, claro está, con otros propósitos estéticos e ideológicos.

Desde Heine, se ha relacionado a Ludwig Tieck con Gozzi y sus Fiabe, y a Ludwig Holberg, particularmente con su Ulises en Ithaca, en cuanto al rompimiento de la ilusión -- escénica; así como con Cervantes (ignoramos en cual de sus farsas)⁷⁰. Dichos autores -en especial Gozzi con la Commedia dell'arte- bebieron de la tradición popular. En ésta, el rompimiento de la ilusión escénica (que era sólo ocasional) se debía al contacto directo con el público, que interactuaba con los actores, y a posibles errores en la representación, que luego fueron incorporados como Bits cómicos. Si nos acercamos, por ejemplo, al más cercano antecedente posible de los señalados, el noruego Holberg, descubriremos que:

- 1- Entre las 600 comedias que escribí, sólo Ulises en Ithaca incorpora el rompimiento de la ilusión escénica
- 2- Este se manifiesta sólo en dos momentos. Cuando el payaso Killian pide al público que acepte que la escoba en sus manos es una rama de Olivo, que debe entregar a los griegos; cuando

70-Mandel O. Op. cit. p. 19

un individuo que llama al actor por su nombre, le exige el dinero que le debe.

Es claro que no se trata aquí de un recurso utilizado unitariamente a lo largo de la obra, sino de un bit para ocasionar la risa momentánea, inspirado del contacto del autor con la práctica de la representación.

Tieck también bebe de la tradición popular -la muy enriquecida tradición del teatro popular alemán, que incorporó algunas primitivas compañías cuyo material tenía origen en las representaciones medievales. Pero él utiliza el rompimiento de la ilusión escénica como un recurso estético (como observamos en la escena 5 del acto III)

2)- El utiliza este recurso para crear un efecto, y transmitir mensajes a través de la contradicción y ridículo de los personajes. Esto rompe conscientemente con la sensación ficticia de la obra, a la que el autor quiere convertir en "espejo de la realidad" (cfr. nota 67). Del mismo modo, cuestiona lo tangible y trascendente de la realidad aceptada "a priori" por el público real (Acto III y V, en el monólogo de Grünhelm).

3- Usa el rompimiento de la ilusión escénica como un recurso dramático constante, que se constituye en un factor de unidad en la obra. Este rompimiento no es una transgresión momentánea, sino por lo contrario, un integrante del natural flujo de la realidad escénica. Demostrémoslo:

a) Una audiencia ficticia observa una obra en un escenario ficticio, siendo esta obra visible tanto para la audiencia -

real como la ficticia.

b) Un miembro de la audiencia ficticia y uno de los actores ficticios deciden cambiar roles (La audiencia ficticia da por sentado que el individuo -Grünhelm- conoce por arte de magia los parlamentos que debe decir, y lo asume como personaje, aún cuando ha sido testigo de la transmutación.

c) La audiencia ficticia comenta la acción ficticia.

d) La audiencia ficticia se incorpora por completo en la ficción, cuando sube a la escena para defender a Scaramuccio.

d) La audiencia ficticia no distingue en ocasiones qué es realidad y qué, ficción: un ejemplo de esto es cuando el director amenaza con despedir a Scaramuccio. La audiencia trata de salvar el empleo de Scaramuccio, aunque esto no ha sido sino parte del desarrollo de la obra.

e) El autor, director y técnico inciden en el desarrollo de la obra. La audiencia ficticia ¿Los asume como personajes, o como elementos reales que rompen con la ficción? Si esto es así, la transgresión de la ilusión escénica es un hecho natural en el mundo de Tieck.

f) Y por otro lado, la audiencia ficticia intuye su irrealidad, proyectando esta sensación en la audiencia real.

Como podemos ver, el rompimiento de la ilusión escénica, se halla en distintos niveles, sirve como recurso estructural, en el contenido, en la creación de un efecto, y en la construcción de personajes (dobles identidades) dándole por

su presencia en todos estos campos, unidad de concepción a la obra.

7.3.2- EL "DISTANCIAMIENTO TIECKEANO"

Las semejanzas entre Brecht y el Tieck de 1796 a 1799 siguen surgiendo: 1) Brecht daba importancia al tema sobre la anécdota, dando a la escena una circularidad en sí misma, evidenciando el tema general en ésta, y haciéndola independiente del "suspense" de la obra. En Die Verkehrte Welt, el "suspense" no es importante, porque no sabemos cuál será la siguiente acción. Sin embargo, el tema está presente en cada escena y la mayor parte de ellas son como sketches, que narran una pequeña historia (la familia cuervo; las disputas de Melpómene y Frederik; el marinero en su isla) que bien pueden ser independientes de la obra en sí.

2) En esta trivialización de la anécdota como "suspense", Brecht utilizaba anécdotas o sucesos no originales y los re-trabajaba para encontrarles nuevos significados. Esto mismo sucede con Tieck, que reelabora el material de los cuentos para niños, dándole nuevas significaciones.

3) Según Peter Brook (71), los creadores escénicos afiliados a la corriente del Teatro Tosco, abrevan de fuentes populares. Brook utiliza a Brecht como uno de sus ejemplos contemporáneos. Tieck -el desconocido Tieck, tal vez aún para Brook- no sólo aprendió de otros ejemplos de teatro Tosco -como lo cómico en Shakespeare- sino que el mismo utilizó los cuentos medievales, y exaltó en sus obras a personajes existentes en la tra-

71-Brook, Peter (director inglés y destacado teórico teatral contemporáneo) cfr. su obra El espacio vacío pp.61 y ss.

dición popular más identificada con el teatro Tosco (p.e.) Hanswurst o "Juan Saichicha", cfr cap. 5).

4- El uso de antihéroos en Brecht -desde Baal en su primera etapa hasta Madre Coraje más tarde- es congruente con la trayectoria de Scaramaccio. Asimismo, el "pretendiente a Antagonista" que es Apolo, coincide en su dialéctica - - con la definición del personaje brechtiano. No se trata - - del héroe puro que Goethe hubiera pintado. Tieck, pese a la preferencia que siente por él, lo descubre en su faceta de "esteta decadentista".

5- Si guardamos las distancias en cuanto a propósitos ideológicos, encontraremos que en ocasiones Tieck coincide con el propósito de Brecht cuando éste rompe la "cuarta pared". Además de romper la ilusión escénica, Brecht busca un efecto de distanciamiento. Aquí, el actor se distancia del personaje y lo critica, o cuestiona la intención del autor.

Una imagen muy precisa de ésto está dada en la trayectoria del Posadero (Der Wirt) en Die verkehrte Welt. Aquí, el actor habla por, y del personaje y su contexto.

En la escena IV, el "Posadero" se queja de la poca demanda de escenas que se desarrollan en tabernas en el teatro contemporáneo.^[72] pues eso afecta al actor para conseguir trabajo. (16, 4)

DER WIRT- Weni Giste kehren jetzt bei mir ein, und wenn das so fortwährt, so werde ich am Ende das Schild noch gar einziehen müssen. -Ja sonst waren noch gute Zeiten, da wurde kaum ein Stück gejubelt, in welchem nicht ein Wirtshaus mit seinem Wirt vorkam

⁷² Criticando irónicamente su abundancia, como lo hace en Der 9. Kater.

Ich weiss es noch, in wie vielen hundert Stücken bei mir in dieser Stube hier die schönste Entwicklung vorbereitet wurde...Aber jetzt! Wenn auch jetzt ein fremder reicher Mann von der Reise kommt, so -- quartiert er sich originellerweise bei einem Verwandten ein, und -- gibt sich erst im fünften Akt zu erkennen; anlers kömmt man nur auf der Strasse zu sehn, als wenn sie in gar keinem honesten Hause wohnen. (73)

(Pocos viajeros para ahora en mi lugar, y si así lo hacen, tengo que esmerarme demasiado. Hubo mejores tiempos, en los que no veía uno obra que no incluyera su posada y su posadero. Yo recuerdo que más de cien piezas han desanudado su trama en estos sublimes lugares...Pero ahora...! Cuando un rico extranjero viene de viaje mejor se hospeda en casa de un pariente, y no se reconoce su identidad sino hasta el quinto acto. Otros no se ven sino en la calle, como si no tuvieran una casa honesta en la cual habitar.)

Aquí Tieck hace que el Posadero hable sobre los lugares _ comunes de la Escena. Además, alude a la venida a menos _ de la gente, como producto del fin de los tiempos aris-- tocráticos.(El estatus de un burjués: tener una casa ho-- hesta) El personaje es consciente de todo lo que pasa en _ escena y pudiera parecer otro de los personajes tieckianos que aceptan la convención de coexistir en la irrealidad ha blando de la realidad. Pero el Posadero se revela como un _ actor conocedor que amenaza "con convertirse en dramaturgo(74) para escribir obras que sucedan en una posada, y al fin, - - revela su condición de actor, y critica la construcción de _ personaje del Extranjero.

WIRT- Von unserm Fremden haben wir doch gar nichts weiter gehört

ANNE- Er war ein sehr interessanter Mensch

WIRT- Wusste dabei gar nichts stümel von den simpelsten dramatischen Regeln, verwinderte sich über alles. Er ist recht gut, dass er kein Fürst oder dergleichen war, denn da er die "ars poetica" nicht studiert hatte, wäre er gewiss aus seinem Charakter gefallen.

ANNE- Habt Ihr denn Euern Charakter aus daher, Vater?

WIRT- Eigentlich wohl nicht, denn die Wirte sind dort nicht namen-- lich mit aufgeführt; aber ich habe mir aus allen meinen Erfahrungen eine Art von Theorie zusammengesetzt, so dass ich nicht leicht irren kann.

ANNE- Wie sanft Ihr's nun an?

(73) L.T. D.V.W. p. 293-94

(74) Ibidem

WIRT- Das Hauptsächlichste, worauf ich zu sein habe, ist, dass ich nicht unnatürlich werde; alles andre gibt sich schon eher. Ich muss also allen SchmeiB vermeiden, alle poetischen Ausdrücke, ich darf nicht zu verständlich sprechen.

ANNE- Also daran liegt's? Hab ich doch immer nicht verstanden-

WIRT- Ja, ja, der Mann gegen seine Bestimmung? Es ist ein ständiges Argwohnwahn; es hat mich Mühe gekostet, mich selbst, einzurichten, und es wurde doch wohl Klage geführt, dass der Dichter manchmal aus mir herausguckte. Es ging mir einigemal die dem Midas, der seine langen Ohren durchaus nicht verstecken konnte...Sich, aus seinem Charakter heraus - (75)

(POSADERO- No hemos tenido noticias de nuestro Estranjero

ANA- Era un carácter poco interesante

POSADERO- Muy falta la información en cuanto a lineamientos elementales de lo que es Dramático; todo le asombraba. Me alegra de que no se tratara de un noble, pues, tan pronto como estudiara la política de Horacio, se saldría de personaje.

ANA- ¿De ahí te basaste para construir tu "carácter" padre?

POSADERO- No para ser exactos, puesto que Horacio no hace mención de los posaderos como tales; pero he ido formando una especie de teoría con todas mis experiencias, así que no soy fácil de confundir.

ANA- ¿Y cómo lo usas?

POSADERO- Lo primero que debe observarse es ser natural; y todo lo demás viene por sí mismo. Se debe también evitar toda expresión poética afectada; y no debo expresarme con exceso de inteligencia. Conque eso es. No lo sabía.

ANA- Así es. ¿Quién puede escapar a su destino? Debemos actuar de acuerdo a lo que se espera de nosotros. Creemos que no ha costado trabajo hacer de mí mismo un posadero de línea. Alguna vez, cuando el público se queja de que el actor está tras mis parlamentos, he pensado como el Rey Midas, ¿qué tal sería si mis propios ojos... Ah! lo veríamos de carácter otra vez!

POSADERO- Así es. ¿Quién puede escapar a su destino? Debemos actuar de acuerdo a lo que se espera de nosotros. Creemos que no ha costado trabajo hacer de mí mismo un posadero de línea. Alguna vez, cuando el público se queja de que el actor está tras mis parlamentos, he pensado como el Rey Midas, ¿qué tal sería si mis propios ojos... Ah! lo veríamos de carácter otra vez!

Aquí evidentemente, el actor es consciente de representar un personaje, que contrasta con su propia erudición. Tieck, como se haría en un montaje brechtiano, busca la identificación -- crítica del público (que como el Posadero, impiden la manifestación de la libre imaginación con sus observaciones de orden crítico); también critica al tipo de actor demasiado obsesionado con su "creación" de personaje(76). En su ingenio, Tieck plantea el proceso a la inversa de Brecht; donde en lugar de que el actor haga un comentario crítico de su Rol, el Rol

(75- Idem p 341-42

(76- Otra muy buena sátira en nuestro contexto universitario.

crítica del desempeño actoral. También es transparente la presencia de la actriz en Ana, que toma consejo del actor experimentado, y a fin de cuentas expresa su crítica ante la paranoia de éste

ANNE- Sollte der Dichter aber wohl darauf kommen, seine Weisheit oder seinen Witz mit Eselsohren zu vergleichen? Ich denke doch immer, dass Ihr das selber erfunden habt. (77)

ANA- ¿Tú crees que el autor compararía su genio con unas "orejas de burro"? Más bien creo que eso te lo sacaste tú de la manga.

Pero si existe un ejemplo en que conscientemente Tieck quiso crear un "distanciamiento crítico" en el público burgués al que se dirigía, este es el monólogo de Grünhelm en el fin del quinto acto.

La figura de Grünhelm representa al burgués, esto es, al público mismo. Sabe que el público burgués no desea como en otros tiempos "captar un mensaje, o un sentido cósmico" sino simplemente entretenerse:

GRÜNHELM- Herr, ich habe selber lange als ein Mann gedient, der sich damit abgibt, sich amüsieren zu lassen. Ich meine als Zuschauer. Ja, um weiss ich auch genau, was gefällt. Die Leute da unten wollen nämlich unterhalten sein. (78)

GRÜNHELM- Señor mío, yo he estado mucho tiempo en el negocio de ser espectador, y ser divertido, y entiendo lo que el público quiere con exactitud: simplemente, ser entretenido.

Esto lo está criticando Tieck. Brecht, en el primer volumen de sus dialécticos ⁽⁷⁹⁾ Schriften, se refiere al concepto de "diversión" en su sentido dual. El propone que el propósito del teatro es "di-vertise", esto es, diversificar la atención entre lo que se ve y lo que se concluye. Irremediablemente, este concepto se emparenta con la manera en que Tieck aplica el concepto de "re-flexión"

(77) Ibidem

(78) Idem p. 281

(79) Brecht citado por Olivo Teatro cont. p. 407

fichteana.

La trayectoria de Grünhelm es la de un burgués que representa el papel de tonto en una farsa, y regresa a la vida burguesa, encontrando que es una tontería. En el monólogo aludido, diserta antes de "suicidarse" de la escena, esto es, saltar a la luneta y volver a la realidad, para escapar de la guerra.⁽⁷⁹⁾

En el borde entre la realidad y la ficción, Grünhelm⁽⁸⁰⁾ --- contempla crítica y desapasionadamente, su propia vida, a cuyo transcurrir regresa.

Jetzt erst, am Rande des Grabes, seh ich meine Torheiten vollkommen ein -und dies vollkommene Einsehn ist nur meine letzte Torheit 81

(Sólo ahora, al borde de mi tumba, veo claramente mi necedad y esta claridad de visión, no es sino la última de mis necedades)

Distanciado en el terreno de la irrealidad, Grünhelm adquiere la perspectiva para ver toda su vida (la vida cotidiana del burgués) y hacer un corolario. Ha probado el sabor del mundo fantástico y comprueba la futilidad de su vida ordinaria

Vor meiner Geburt war ich gewiss schon ein Narr, denn sonst hätte mir das Klugwerden nach der Geburt etwas leichter und natürlicher ankommen müssen. - In meiner Kindheit war ich ein Narr, und das bedarf keines Beweises. Dann wurde ich in die Torheit der Wissenschaften hineingetrieben und wurde ein ausgemachter Narr, denn ich wurde eitel und dünkte mich gelehrt und weise. Dann wurde ich ein Tücker, der Handel suchte und immer schlimmer dabei wegtam. Darauf verbesserte ich mich zu einem furchtsamen Narren; ein Zustand, den ich jetzt zum zweiten Male erlebe und der mir die Gelegenheit verschafft, diese wenigen Betrachtungen anzustellen.

Doch, dass ich's kurz mache, ich wurde verliebt, ja ich heiratete, eine grössere Narrheit folgte der grossen; nun ward ich gar Vater und sah in allem, was mein Kind schrie und spielte, die wunderbarsten Geniesanlagen, verhätschelte mich in ihm und war in Türllichkeit und Eigenliebe der grösste Narr. Wie nun gar, da ich philosophisch zu verstehen anfing! 82 (oblas 61 p.)

(Antes de mi nacimiento era ya un tonto, pues de otro modo mi ingenio hubiera aflorado después de éste, fácil y naturalmente. De chico era un tonto- y eso no requiere de pruebas. Luego, fui introducido en la necesidad de las ciencias y filosofías y me convertí en un tonto probado, lo que me enorgulleció, y me hizo sentir sabio y cultivado. Me volví polémico; busqué camorra y hallé lo peor en cada vez; por ésto fui a acabar en ser un tonto timorato; condición en la que vivo por segunda vez ahora / por su deserción/ y que me permite contar aquí estas reflexiones.

Luego -para ser breve- me enamoré, y hasta me casé. Una gran tontería que es seguida por otra más grande. Actualmente soy padre, y he visto en cada chillido y cada juego que mi hijo inventa, signos de genialidad, -- viéndome en él mismo y autoqueriéndome, y autocomplaciéndome a través de él, para acabar como el más grande de los Tontos. Pero aún eso fue poco, cuando comencé a educarlo de acuerdo con la última filosofía!...

Y después de la última pedrada (con que nos retrata a casi todos mediante la autocrítica de su personaje), hace un agil rompimiento "cuasi brechtiano" y se nos viene encima

Jetzt spring ich! Kopf weg! (83)

(¡Ahí los voy! Golpe avisa! (o "cabezas, abran paso")

Y así traduce en imagen su golpe final.

En resumen: Grünhelm distancia al público burgués exhibiéndolo en la vaguedad de sus instituciones y hábitos (siendo ésta, además, una conclusión de la obra). En representación de este público, Grünhelm analiza lúcidamente el "rol" de su vida real y da un veredicto negativo. Sin embargo, vuelve a sumergirse en ella. Esta inmersión en la vida real es un "escape", desde la concepción invertida de Tieck, que hace de él un "tonto timorato".

Luego, desde la luneta, presencia sin temores la batalla en la que es desertor. Cuando el público sube a la escena, él queda solo. Aquí se repite el efecto de Der Blonde Eckbert. En este cuento, Tieck nos hace ver como todos los sucesos han surgido de la fantasía de Eckbert. En este caso

79 propiciada por el Estado Mayor de Sarraucio, que domina en política ext.

80- L. T. Die Verkehrte Welt, p. 352-53

81- Ibidem

82- 83 ib.

Grünhelm es también receptor y actor

GRÜNHELM- Nun ist der ganze Prolog an mich gerichtet gewesen, der ich eine der Hauptpersonen im Stücke selber war, und doch ist er mir gar nicht gewahr geworden, und doch bin ich hier der einzige Mensch! 84

(GRÜNHELM- Aquí hubo todo un prólogo dirigido a mí, que fui uno de los personajes principales de la obra. Y sin embargo, permaneció sin notar mi presencia, y yo soy el único hombre en el teatro.

La sensación de relatividad e irrealidad enfatizada en la escena climática de la obra, queda rematada aquí. Así también la afirmación de Fichte queda ilustrada "El no-yo existe sólo por el Yo- . . . Sólo el hombre de dos mundos que es Grünhelm el burgués observa la advertencia del prólogo: "espejo distorsionado de la realidad .es lo que ves".

Pero una vez fuera del mundo de la irrealidad, olvida esta advertencia, y está ansioso de contarle a su "verdadera esposa" las aventuras por las que pasó

. . . denn die Verbindung mit der Thalia war nur eine Komödienheirat 85

. . . porque la unión con Talía fue sólo un matrimonio ficticio _ _ _

- 1- La unión de la cotidianidad con la sátira sólo fue algo momentáneo
- 2- Aquí señala el "rompimiento" del burgués con el mundo de lo fantástico. El actor vuelve a su condición limitada de personaje. Pero ahora su "escenario" es la vida real.

Hasta aquí podemos ver como un cierto efecto de "distanciamiento" y un principio del primer romanticismo se conjugan.

A continuación destacaremos en el monólogo otro elemento que, como hemos visto, Tieck manejará estructuralmente en Genoveva y Octavianus.

84- Idem p. 357

85- Ibidem.

7.3.2-LA CIRCULARIDAD:

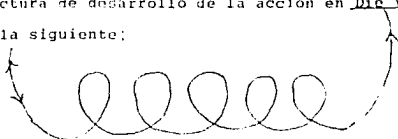
Aquí se encuentra dada por la introducción del prólogo y el epílogo que se presentan al revés. Uno termina, y otro introduce, al final de la obra. Congruentes con el tema, también producen un efecto de "círculo" (loop), la obra se introduce justo cuando ha terminado.

El efecto de "loop", como cuando vemos una cinta de película pegada en sus extremos, también está señalado en el monólogo final de Grünhelm

Es ist schon eine geraume Zeit her, dass ich hier heraufkletterte, und nun stehe ich wieder hier, im Begriff, hinunterzuklettern.
-Wunderbar! dass unser Leben einen solchen Kreis durchläuft, der zu Ende ist. eh? wir es uns versehn (86)

Hace largo tiempo que subí aquí / a la escena/ y ahora, estoy listo para bajar una vez más. Es de maravillarse que pronto, antes de lo esperado, la vida recorre su círculo.

Una vez más está señalada la sensación de intemporalidad (el largo tiempo) y al mismo tiempo, la fugacidad con que es marcado el fin, que para Tieck no lo es, sino por lo contrario un círculo. Scaramuccio termina su "loop", y está listo para incorporarse a otra representación, con sus reglas dramáticas tan inflexibles como las de la escena: la vida. Una idea para dar una imagen de esta estructura de desarrollo de la acción en Die Verkehrte Welt es la siguiente:



En donde cada Loop es una escena o trozo rítmico, relación-
(86)-Idem p. 352

nado por una breve ligadura con los otros "loops" que se resuelven en sí mismos. Los extremos se unen, en armonía con la idea romántica de Jena en el infinito, donde tal vez sólo el Poeta pueda intuirlo, nunca verlo (o al menos así lo plantean los románticos de Jena.).

7.3.4-LA BUSQUEDA DEL EFECTO CÓMICO

Pero Tieck necesitaba dar prioridad al efecto cómico al final de la obra. En el terreno del mensaje, ha hecho patente el efecto fichteano, y la visión de totalidad -- que buscaban los románticos para la poesía ideal. Pero -- como en Die Teegesellschaft, debemos reparar dos veces -- en quién ha recaído el rol del Yo, que se observa a sí mismo hasta sintetizarse en uno, solo: en un burgués anodino, como lo es Grunhelm!

En el terreno de la acción, la preocupación del Tieck técnico es autoparodiada en el mismo Grünhelm

...denn bald werde ich hier nicht mehr sein- (ich wollte, es fielen mit noch ein anderer Spass ein, als dass ich gleich her unterspringen werde -nein in der Tat, mir kommt gar nichts bei)

(En un momento dejaré de existir (no gustaría pensar en un mejor bit cómico que sólo saltar, --pero la verdad nada se me ocurre.) 87)

También es paródico del exceso de "reflexión"-un personaje se preocupa de un bit cómico. Y es irónico a la vez, porque el personaje piensa en una acción original, luego de una extensa y "vacua" recitación.

ENTRE LA MUSICA Y EL DIALOGO: LA DOBLE VOZ DEL LENGUAJE

En uno de los "diálogos" que unen la recopilación de poesías, cuentos y dramas Tieckianos llamado Phantasus, Ernst parece oponerse a Lothar cuando habla de la dificultad de fusionar lo musical y lo dramático. Lothar -- critica su falta de luces y le opone como ejemplo la Opera de Mozart, que él admiraba⁸⁹.

Poco antes, Tieck discute la posibilidad de una obra que pudiera combinar elementos líricos, épicos y dramáticos. Dicha obra tendría una capacidad superior a la novela. Tieck reconoce la combinación de estos elementos como algo romántico. Dice, a través de su personaje Friedrich, en sus "diálogos"

Diese Bühne der Phantasie eröffnet der romantischen Dichtkunst ein grosses Feld.⁹⁰
(Este teatro de la fantasía abriría un gran campo al arte autoral romántico.)

Die .erkehrte Welt es otro ejemplo del interés de Tieck por unir la música y el drama. Tieck pretende ilustrar esta posibilidad por el contraste de la prosa y el -- verso. Alterna prosa y versos. En ocasiones, estos se -- prestan a ser cantados. Un buen ejemplo de ésto es la -- escena 5 del tercer acto. El breve sketch entre el pastor y la pastora maneja tiradas de versos de arte menor, con estrofas hasta de dos palabras, cuya extensión va -- ascendiendo, y nos recuerda la armoniosa irregularidad musical de la lira, o la de las letras de canciones populares.

89- L.T. Schriften. IV, p. 425

90- Titm p. 361.

A continuación algunos ejemplos:

SCHÄFER
 O Liebe
 Die Triebe
 Dies Sinnen
 Dies Trachten
 Mitzärtlichen Schmachten...
 SCHAFERIN
 ...Ich höre
 Die Lehre
 Und Schwöre
 Bei jeglichem Sterne
 In bläulicher Ferne
 Beim Schimmernden Licht...91]

El diálogo entre el pastor y la pastora se entrelaza en un dúo, como corresponde a la estructura de un aria (por ejemplo "yo te dare la mano" en Don Giovanni de Mozart)

Aquí no hay indicación de que se trata de una parte musical, pero son los versos los que acotan esta suposición:

BEIDE (ambos)
 ...Im Frühlingsglanze schimmert
 Wald und Flur
 Und Liebe leuchtet und flimmert
 Und waitet besceelend in der ganzen Natur. 92]

Toda la obra se halla intercalada por pasajes en la prosa más encarnada, o en verso de arte mayor. esto, en cierto modo, coincide con la visión operística en Tieck "en la que deberían suspenderse los recitativos y alternar "la declamación en prosa sin música y el canto con música".93]

Sin embargo, no hay indicaciones musicales puesto que se trata de un drama, y según las ideas estéticas de Tieck "en un drama todos los demás elementos deben incorporarse al elemento dramático"94]. Es por esto la presencia silen-

91 y 92- Idem p.320. En esta ocasión prescindimos de la traducción pues se desea que el lector perciba prioritariamente la musicalidad.
 93- De acuerdo a sus recomendaciones para su "das Ungehör..." en Schriften, IV, p. LIV.

94- L.T. Dramaturgische Blätter. II, p. 297-301

ciosa de la música en la musicalidad del verso, y en los intermedios "líricos" que aparecen entre cada acto, sustituyendo al efecto de rompimiento anecdótico llevado a cabo por los críticos en los entreactos de Der Gesteufelte Kater. Los hablantes se llaman "Andante", "Piano" "Crescendo", "Fortissimo" "Pizzicato con acompañamiento de violines" etc'. Curiosamente, hablan en prosa y sin - música

VIOLINO PRIMO SOLO

Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in 95
Worten und Gedanken zu musizieren...Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!

(¿Cómo? ¿No es permisible ni deseable pensar en Sonidos y musicalizar a las palabras y pensamientos?...Qué pobre lenguaje entonces, y qué pobre la música!

En una época de predominio del texto, Tieck buscaba ya la posibilidad de que el texto no se expresara sólo con su significado inmediato, (como hemos visto en otras obras, como por ejemplo, Genoveva),. Con esto, es un precursor de las búsquedas del teatro moderno.

También en este tiempo, buscaba como podemos ver, darle un valor expresivo-dramático a la música. Recordemos que - esto se proponía tan temprano como 1797, mucho antes de la aparición de Wagner con su intento de incorporar la música a lo que él llamaba la Gesamtkunstwerk. Y como hemos dicho, Wagner fue asesorado en su juventud por Tieck. 96* -

Utilizando a la inversa el efecto brechtiano de contras-

95- L.T. Die v. wat, p. 271

96- Paulin R. Op. cit. p. 254 y ss.

tar un suceso patético mediante canciones ligeras, Tieck ironiza sucesos cómicos o intrascendentes con lenguaje elevado y métrica, en ocasiones de arte mayor.

III.3- EL DESTIERRO DE ADMETO

ADMET-Wir steigen willig von des Thrones Stufen
Zur Bürgertugend werden wir gerufen
Und schmerzlos seh ich auf den Glanz zurück:
Er wandelt sich in ein Familienstück;
Wir dürfen auf den Beifall sicher zählen
Als wenn wir uns mit Kron und Szepter quälen⁹⁶

(De buen grado al trono renunciamos
y a ser probos burgueses pasamos
Veo sin dolor mi regio panorama
cambiarse pronto en doméstico drama
Y el aplauso seguro se nos dona
Sin fastidios de cetro y de corona)

A éste ejemplo podemos agregar los siguientes; tan sólo en el Acto I:

Escena 1: la despedida de Pierrot a la escena y su recibimiento por el público (p. 280)

b) La entrada de un mensajero -personaje de relleno- que informa a Scaramuccio del paraje de Apolo. -- Este se halla relatado en sobrio verso blanco Shakespeareano.⁹⁷ En cambio, Apolo-Scaramuccio, interroga al mensajero con expresiones llanas como "Was gibt's"⁹⁸, equivalente por la contracción a "¿Quiubo?" y al final de su -- larga tirada "Dort mag er bleiben, und sich also auf die Idylle applizieren"⁹⁹(Límitate a aplicar el "idilio" griego.), rompiendo con el tono manejado por el mensajero.

Entre los monólogos que satirizan el melodrama pueden

96- Idem p. 309

97- Ver Idem p. 282

98- Ibidem

99- Ibidem

citarse la escena 1 del segundo acto, con el monólogo de _ Apolo "Wir freundlich lächelt mir die stille Gegend..."¹⁰⁰ con la posterior aparición de Mopsa y Phyllis de la _ _ _ que ya nos hemos ocupado; el monólogo de Grünhelm _ _ _ _ _ "O ihr Götter! hört mein Flehen..." en la escena 2, II¹⁰¹ y el diálogo entre Laura (Melpómene) y Fernando (Frederick) en la obra más concéntrica de III, 5.¹⁰² Generalmente todos _ estas apariciones pomposas son ridiculizadas, ya sea con _ la participación del público, por el comentario o irrupción prosaica de otro personaje, o por una escena "no-sublime que le precede (El caso del monólogo de Grünhelm).

7.3.5-LA PRESENCIA DE LO ABSURDO

Como hemos dicho, esta era una época de predominio del -- texto. Ludwig Tieck llegó a parodiar tanto al mismo texto que llegó a concebir escenas, como la siguiente, que recuerdan al teatro del absurdo:

SCHÜLER- A, B, C, D

SEBASTIANO- O weh! o weh! o weh! (oh, ay! oh, ay! oh, ay!

SCHÜLER- E, F, G, H.

TRAPOLA- ha ha! ha ha!

SCHULER- I, K, L. -Das ist der Weichait Dnell (Esta es la sabiduría..?)

ANDERE _ - E, F, G.

ANDERE- A, B, C, D

ANDERE- X, Y, Z

ANDERE- R, S, T

TRAPOLA- Sie singen das Alphabet (ellos "cantan" el alfabeto)

100-Idem p. 287

101-Idem p. 291

102-Id. p. 321

ANDERE- X, Y, Z

ANDERE- R. S, T103

El maestro, llamando "sabiduría" a un deletreo infantil del alfabeto; la incongruencia de "cantar- el alfabeto" mencionada por Trapola; la misma incongruencia en la sucesión de letras deletradas... esta es otra ironía de -- Tieck en la que los "letrados" no tienen más para decirnos que "letras"104.

En Die Verkehrte Welt, no sólo la concepción misma puede ser emparentada con la espontaneidad del absurdo, sino un comentario que Tieck enfatiza en distintas partes del texto, y que es un tema del teatro del absurdo: la ineficacia del lenguaje para significar algo congruente.

1- La alusión a la "alabanza silenciosa" luego de un largo panegírico que se declara insuficiente en el prólogo de la escena III, 5. El parcaado antes citado:

Sieh denn auf unser Herz und nicht auf unser Maul
So mehr jens tätig ist, so mehr erscheint dies faul 105

(ve pues en nuestro corazón y no en nuestra boca -texto, que entre más activa es, más claro se equivoca)

2- El parlamento del bufón que expresa que su amo nunca le ha dicho nada que tenga sentido

NARR-Und der Graf sagt mir herrliche Wahrheiten, denn er sagt mir nichts, und es ist eine Wahrheit, dass er nichts ist und dass er nicht zu sagen weiß 106

(Y el conde sólo me dice maravillosas verdades, pues no me dice nada, y es una gran verdad que él sólo es nada y nada tiene que decir.

103- Das Ungehörig und Der Verzauberte Wald, p. 210-1!

104- Compárese con E. Ballestó, Vida y obra de Dalciano, II, 1 (Pieza mexicana de teatro del absurdo; premio 1967. Aguilar Colección Teatro Contemporáneo)

105- Die W. Welt,...p. 313

106- Ibidem p. 316

3- La afirmación de Scaramuccio en el acto III, escena 2, aludiendo a que la "voz" de la guerra es la más "congruente"

SKARAMUCCIO- Unjemein jern mag ich die Kanonen sprechen hören; es ist der blüdigste Vortrag er überstimmt jeden andern, man kann weder ein eigenes noch ein fremdes Wort dabei hören. 107

SCARAMUCCIO- Me agrada sobremanera escuchar hablar a los cañones. Eso es el lenguaje más preciso que existe. Todos están en lo correcto, y no pueden oírlo a tí mismo ni lo que el otro dice.

En un parlamento digno del mejor teatro del absurdo, Tieck manifiesta que por la fuerza el hombre ha dado sus más importantes argumentos, y la impotencia de la comunicación -- como método de entendimiento. El lenguaje más preciso, en comparación, parece ser el ruido ensordecedor.

Aquí Tieck está aludiendo a otro absurdo que generó en cierto modo a la corriente del Teatro del Absurdo: la guerra

A este tema, Tieck dedica las batallas del cuarto acto _ _ (escena IV) y el quinto.

HARLEQUIN- Nun wollen wir das Admiralschiff entern
(Er steigt mit seinem Soldaten bei Pantalon an Bord)

PANTALON- Wast ist das? -Ei, Jun Teufel, das gilt nicht! das gilt nicht! -das ist gegen alle Kriegsmanier! -Harlekin, das gilt nicht! das gilt nicht!

HARLERIN- Warum soll's nicht gelten? Ich habe nun den Krieg gewonnen! 108

ARLEQUIN- Ahora abordaremos el barco del almirante

(Sube a bordo con sus soldados al barco de Pantaleón)

PANTALON-¿Que!...con un diablo, eso no se vale! eso no se vale! va contra las leyes de la guerra! Arlequín, eso no se vale! eso no vale!

ARLEQUIN-¿Por qué no habría de ser valido? He ganado la guerra. _

En Die Verkehrte Welt la guerra se muestra como un juego, en congruencia con el tratamiento de la obra. En el mundo real, al que ironiza Tieck mediante la distorsión, la guerra es un juego para los que la dirigen. Tieck está distan-

107- Idem p. 306

108- Idem p. 334

ciando a su público, que vivía en un clima continuo de -- guerra y de amenaza de invasión napoleónica. Tieck anula el valor "de la política de la guerra" de la que Prusia-- se jactaba.

PANTALEON- Das ist ganz was Neues, das ist gegen alle Abrede
HARLEQUIN- Ei was, im Kriege gelten alle Verträge. 109

(PANTALEON- Esto es algo en verdad nuevo. Va contra todos nuestros acuerdos.
ARLEQUIN - No importa poco. En la guerra todo vale.

Aquí la crítica de Tieck al absurdo de la guerra es clara. _ _ _
En su contexto (La alemania dominada por Austria y Prusia) _ _
la guerra era una institución necesaria, sagrada y válida. _ _
Tieck enfatiza la "validez" de sus medios sólo en un "mundo _ _
al revés", concluyendo que nuestro mundo es tan absurdo como _ _
la guerra.

Tieck denuncia que los gobernantes no tienen control pre-- ciso en los manejos de la guerra, que maneja una aristocracia militar. Esto es, el gobierno no tiene una "cabeza" real que _ controle los asuntos que afectan la vida de hombres y mujeres. Los organos mandan por sobre el organismo. Acto seguido, y meta-- teatralmente, Scaramuccio aparece como espectador de la batalla:

SCARAMUCCIO-.../a Arlequín/ Und wer seid Ihr?
HARLEKIN - Euer getreuester Untertan, der Admiral Harlekin, der soeben den grossen feindlichen Admiral Pantalon überwunden hat
SKARAMUCCIO- Ich weiss von euch allen nichts. Also hat meine Flotte den Sieg davongetragen
HARLEKIN- Allerdings
SKARAMUCCIO- Aber, Kerle, warum sagt ihr mir nichts davon, dass der-- gleichen in meinen Staaten vorgeht?
SCHAUMMEISTER- Es wäre schädlich, wenn Er. Majestät für alles sor-- gen wolten. 110

(SCARAMUCCIO. ¿Y quien sois vos?

...ARLEQUIN- Tu más leal súbdito, el Almirante Arlequín, que ha de--
rrotado justo ahora a tu más grande enemigo, el Almirante Pantaleón
SKARAMUCCIO- No sabía de vosotros nada. Entonces mi flota ha ganado la batalla
HARLEQUIN Claro que sí

SCARAMUCCIO- Pero ¿cómo es por qué no se me informa por todas estas cosas su--
ceden en mi Estado?

109 y 110- 11111m

TESORERO- Sería lamentable que su majestad se preocupara por todo lo que pasa.

No importa quiénes son los enemigos o los líderes, lo importante es tener un motivo para la guerra

SKARAMUCIO- Nun da hat seine Richtigkeit. Und da bist also mein Feind?

PANTALON- Ihnen anzufragen, mein Herr!

SKARAMUCIO- Bei welchem König dient du denn?

PANTALON- Fürs Majestät, ich habe den Namen vergessen, und der tut ja doch auch nichts mir Saales. Jeder Mensch hat seine Feinde, und so geht es Ihnen auch...!!!

(SCARAMUCIO- En eso tenéis razón. Y tú, ¿eres también mi enemigo?)

PANTALON- A vuestras órdenes, Majestad.

SCARAMUCIO- ¿A qué guerra sirves?

PANTALON- Vuestra majestad. No olvidado su nombre, pero eso no importa. Cada hombre tiene su enemigo, y eso va también para vos.

...Pero la guerra parece no tener motivos:

SKARAMUCIO- Ei! da ist ja schon ein Stückem Rebellion!

BRAUER- Halt! Ich bin überweidlich!

SKARAMUCIO- Weidlich seid ihr kein anderer?

BRAUER- Wir als Leute selber nicht, Herr König; wir brauchen auch, gettlob, keine Ursachen mehr...!!!

(SCARAMUCIO- ¡Mamá!, aquí hay ya un Acto de rebelión)

CERVECERO- ¡Alto! Estoy vencido.

SCARAMUCIO- ¿Por qué vencido?

CERVECERO- Nosotros mismos no lo sabemos, señor. Pero gracias a Dios que no necesitamos razones.

Y con este último comentario sobre el Absurdo de los _ _ de los absurdos contemporáneos (la guerra) cerramos el telón de esta obra de marionetas: muy al estilo de las de Jarry; una obra que coquetea con los modernos creadores del absurdo, con excepción de su visión metafísica-trascendente; de una obra que se distancia, pero no con fines marxistas... sino para dejar a fin de cuentas a un autor original como el romanticismo, observándose a sí mismo en su escenario, con la mente en un pasado de tradiciones aprovechadas, y la mirada en un futuro que llegó demasiado tarde.

!!! y !!! - Fin - FIN

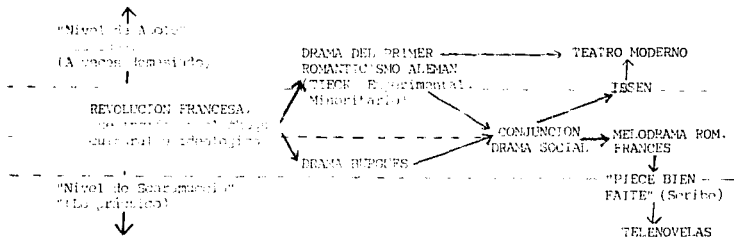
CONCLUSIONES

Ante todo debemos ubicar al drama del primer romanticismo (Tipec) y al melodrama moderno, como dos corrientes... que se gestan en la misma época, pero cuyos fines son distintos.

ESQUEMA EVOLUTIVO INCORRECTO:

FINES DEL SIGLO XVIII → Drama romántico → Melodrama actual

ESQUEMA PROUESTO:



Como podemos ver en el anterior esquema, el momento histórico y su restituido de valores, catalizaron dos tendencias en la producción dramática: el drama burgués, que venía desarrollándose lentamente con el gradual ascenso de la burguesía, su presencia como productor artístico o nuevo mecenas

de dicha producción. Por otro lado, el drama romántico (preconizado por Schiller, Goethe en su juventud, y representado como hemos visto, fundamentalmente por Tieck), impulsado por una minoría sensible a las implicaciones ideológicas de la Revolución Francesa. El "Sturm und Drang," fue un movimiento de pérdida de valores, caos e intuición de la libertad e imprevisibilidad del Cosmos. El primer romanticismo fue la asimilación de esta experiencia pero en búsqueda de nuevos valores.

La lectura del ideario del primer romanticismo mediante los dramas de Ludwig Tieck, o de los dramas de Tieck en el contexto ideológico del romanticismo, complementan nuestra comprensión cabal de ambos fenómenos. Asimismo, el drama tieckiano nos otorga alternativas de lectura para la contextualización del teatro romántico.

El primer obstáculo que encontraremos en esta tarea es la presencia abrumadora del texto. Nuestra experiencia con la obra de Tieck nos muestra que antes de cualquier corte o adaptación debemos reflexionar sobre la presencia y sentido del texto mismo; traducir sus múltiples provocaciones, cuyos significantes han perdido representatividad en nuestro tiempo. La función del monólogo, constantemente presente en la obra romántica, de acuerdo con lo observado en las obras de Tieck y en congruencia con los postulados fichteanos, es el de la obra que habla consigo y de sí misma. Esto cumple con la idea romántica de que la obra de arte debe incluir en su pro-

plia esencia los instrumentos para su análisis y crítica. Este enfoque, muy coincidente con los análisis contemporáneos de la obra de arte (estructuralismo etc.), es el camino a seguir cuando abordemos un drama de Tieck, o incluso otros dramas románticos.

La transgresión de valores válida en el contexto histórico de la obra, debe hallar un sustituto en nuestra contextualización para que adquiera congruencia en nuestro tiempo. Recordemos que en el caso del drama de Tieck, y otros dramas contemporáneos (*Die Räuber* de Schiller, p. ej.) el conjunto de la obra tiene como prioridad la producción de un efecto y una atmósfera onírica en los dramas tieckianos por el rompimiento constante de la ilusión escénica. Si este efecto no es propiciado el conjunto de la obra romántica pierde su razón de ser y su mensaje cae en el ridículo involuntario, especialmente si nuestro objeto de estudio son las llamadas "tragedias románticas". En conclusión debemos suplir por imágenes y acciones la antigua función del texto en el drama romántico, pero a partir de un análisis cuidadoso de éste. Asimismo, una obra romántica funciona en concepciones de montaje referidas a la respuesta de los instintos primarios o el subconsciente del espectador.

Por lo anteriormente dicho, además del tratamiento idealizado de los eventos que suelen encontrarse en la obra romántica, la artificialidad de su diálogo, injerencia en ella del mundo onírico o de elementos sobrenaturales, se hace efi-

caz en la contextualización de dichas obras el manejo genérico de la farsa. Esto es congruente en las obras de Tieck puesto que su intento era precisamente romper en sus dramas con la concepción tradicional de la tragedia, la comedia y el melodrama, géneros en boga en su tiempo y lugar. Así utilizó la distorsión como recurso dramático, de acuerdo con la teoría del primer romanticismo (El Yo crea al no-yo; lo irreal a lo "real"; "mundo al revés" de la visión materialista).

Una de las hipótesis de este estudio era la supeditación de la obra de Tieck a las tesis de los hermanos Schlegel. Dicha suposición se ha modificado al observar en la evolución de su obra dramática, que Tieck ya había desarrollado proposiciones identificables con la teoría romántica aún antes de conocer a los Schlegel e incorporarse al círculo de Jena; Que fueron los hermanos Schlegel quienes encontraron en la producción de Tieck un ejemplo de la estética romántica. Por lo cual, Tieck y los Schlegel comparten una misma posición como conformadores de la generación del primer romanticismo, dado que la aportación del primero fue original. Además pudo traducir en la práctica la intersección de ambas visiones en obras como Die verkehrte Welt. La originalidad del intento tieckeano sobrevivió a los Schlegel literariamente. Visto así, aunque Tieck pertenece sin duda a la escuela de Jena, es un innovador en, para ella y más allá de ella. Es entonces un "romántico con los pies en la tierra" al desarrollar en el aspecto técnico propuestas audaces pero congruentes, y con su --

orientación práctica, neutralizar los excesos disolventes de la teoría romántica. Es por ésto que pueden verse más claramente las propuestas tieckeanas y su ilustración de principios del primer romanticismo en obras de su época independiente (1795-1797) como Die Verkehrte Welt o Der Gestiefelte Kater, que en experimentos programáticos como Kaiser Octavianus.

Tempranamente en su producción dramática Tieck encontró en la sátira, el humor y la adaptación de historias populares sus mejores vehículos. Elevó a los cuentos tradicionales infantiles que leía el pueblo (Genoveva, Octavianus) a la categoría de epopéyicos "poemas dramáticos", mediante sus adaptaciones dramáticas. Utilizó la comicidad para ilustrar aspectos trascendentales de la teoría romántica.

La obra dramática de Tieck ofrece diversas lecturas, por su carácter de desdoblamiento (acorde con la propia personalidad del autor) y es por ésto contextualizable en distintas épocas. Sus dramas logran dirigirse a dos tipos de público: el intelectual burgués y el espectador promedio, por el desarrollo de dos niveles de sentido, independientes el uno del otro: de humor y de significado. Tras el juego de contenido en el cual Tieck satiriza a todas las tendencias -incluso al romanticismo mal aspectado y al Sturm und Drang, del que proviene el romanticismo- el mensaje de sus obras suele ser elemental. En Der Gestiefelte Kater, por ejemplo, nos dice: "sed como niños al apreciar la vida y el arte". En Die Verkehrte Welt muestra la

irreconciliable lucha entre teoría y práctica; ideal y realización". Ambos comentarios son de orden práctico y obedecen a preocupaciones íntimas del autor, no son sólo el desarrollo de un juego esteticista.

Por su carácter experimental, la obra de Ludwig Tieck _ incursionó en el tratamiento empírico de recursos escénicos desarrollados por otras corrientes en el siglo XX.

La diferencia fundamental es el uso de estos recursos en función a diferentes ideologías. Por ejemplo, la irracionalidad en obras de Teatro del absurdo corresponde a la intuición de un universo sin orden ni explicación, y a la imposibilidad del lenguaje para comunicar. En el caso de Tieck, el caos de Die Verkehrte Welt o Der Gestiefelte Kater es un modelo del universo romántico, en el cual la creación (personajes, argumento, etc.), se recrea a sí misma. Aunque se distingue siempre la presencia de un hilo conductor que da sentido al aparente desorden, marcado por el Autor (o Dios). En Tieck hallamos entonces un sentido positivo del mundo, y un concepto de unidad, de acuerdo con la visión romántica.

El uso de alternativas de expresión distintas al texto _ como la música, la alusión a la luz y al color etc; la crítica a la burguesía y su modo de vida (Grünhelm en el mundo al revés) y la referencia al mundo del subconsciente y los sueños emparenta a Tieck con nuestro teatro contemporáneo. No es una casualidad que Pirandello haya tenido en alta es-

tima el manejo de la comicidad en Tieck; que Jürgen Fehling hiciera en 1921 el primer montaje no realista de Der gestiefelte Kater; que Max Reinhardt trabajara en una traducción de Blaubart en 1940. Mitkiewicz buscaba al igual que Tieck crear en el espectador la sensación de que salía de un sueño y no buscaba el suspense en la anécdota; la trayectoria y características de Scaramuccio y Ubu son semejantes. Es posible establecer un paralelo -salvo la finalidad ideológica- en el distanciamiento en Brecht y Tieck como un medio alternativo de comunicación. La independencia de los cuadros y escenas en el desenvolvimiento de la anécdota son también comparables entre Tieck y Brecht. Ambos coinciden en calificar a la "diversión" como objeto principal del teatro; pero también coinciden en el planteamiento dialéctico de esta noción. En la evolución creativa de Tieck, podemos observar su interés por el desarrollo del antihéroe, elemento rescatado también por el teatro contemporáneo...desarrollar, a fin de cuentas, un análisis de afinidades entre Tieck y distintos creadores del teatro contemporáneo es objeto de otros estudios. El presente concluye -- simplemente la posibilidad de esta tarea, y pretende estimular posteriores investigaciones.

De la validez de los dramas de Tieck en nuestro contexto específico:

Consideramos, debido a sus particulares características, que los dramas tieckeanos pueden ser aprovechados en distintos niveles del quehacer de nuestra especialidad:

a) En el quehacer de la investigación:

-Pues esta obra aporta luces sobre el contexto teatral de la época y sobre el primer romanticismo en general.

-Ya que todavía existe una laguna en el respaldo crítico y bibliográfico de un autor que ha probado ser útil en el plan de estudios de teatro romántico

-Debido a que la coincidencia del teatro de Tieck con propuestas contemporáneas suscita estudios comparativos. Estos son además, útiles en el desenvolvimiento del joven investigador en cuanto a fomentar su confianza en la posibilidad de contextualización de piezas anteriores a nuestro tiempo.

b) En el quehacer didáctico

-Las farsas de Tieck son estimulantes para abordar la materia de teatro romántico. -que puede ser densa para algunos- pues enfatizan algunas de las características más rescatables de la producción romántica: la libertad estructural, el ingenio, la experimentación; hacen apreciar al alumno que el drama romántico no es un lugar común del melodrama patético y el suicidio obligado, iniciándolo por el contrario en una faceta poco estudiada de la obra romántica: la compleja sonrisa del romanticismo. (En donde Tieck puede introducir a la revaloración de otras comedias y farsas poco conocidas, como las de Raymund, Nestroy, Öelenschlager, Musset, etc.)

-remite a los alumnos a aplicar su conocimiento del teatro contemporáneo discutiendo en clase las posibles afinidades de obras de Tieck con la teoría dramática moderna.

a) En el quehacer escénico:

-La lectura dramatizada y el teatro guiñol¹⁾ proporcionan opciones congruentes para la difusión y montaje de los dramas de Tieck. El carácter de sketch de muchas escenas en Die Verkehrte Welt y Der gestiefelte Kater, la construcción de personajes con base en identidades o roles (ver último cap.) se prestan para doblar y triplicar personajes... (Como sucede en muchas obras modernas: T. Urtusástegui, o Enrique Ballesté, p. ej.). Obras como Blaubart, Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens y Der Abschied incluso tienen pocos personajes (6 o menos) y son estructuralmente muy abordables en el montaje.

Y como último comentario, destaquemos algunos elementos de Die Verkehrte Welt que podrían satirizar nuestro contexto inmediato en el montaje.

a) La sátira a los "intelectuales" que produce nuestra facultad, o a la arbitrariedad crítica de nuestras "mafias".

b) La crítica a los "estudiantes" (Acto III.1): cuando Scaramuccio confunde a los animales salvajes con "universitarios" domesticados por las teorías de Apolo, y preparados para ser individuos útiles, rentables y merecedores de un aumento de sueldo.

c) La sátira al predominio de la teoría sobre la práctica; (II,4, p. ej.)²⁾ eterna disyuntiva del tránsito del aprendizaje a la creación en el estudio de las humanidades.

¹⁾Recordemos que las primeras experiencias de Tieck con el teatro se remiten a representaciones populares de guiñol, las que le impresionan fuertemente. (Bejgin A. El alma romántica y el sueño, p. 274). Que obras como Hanswurst als Emigrant están concebidas para teatro de marionetas, etc. -- El único montaje de una obra de Tieck en México (Juan José Currola, El gato con botas, 1983) fue una propuesta con elementos de teatro guiñol.

²⁾Tieck, con su ironía dice a través de uno de sus personajes en esta escena "Esto es en lo que se convierte la Poesía cuando no haces -- -- de ella algo práctico".

BIBLIOGRAFIA
CONSULTADA

a) Fuentes originales

- Tieck, Ludwig. Schriften. 28 volúmenes. (I, III, IV, XI)
Berlín: G. Reimer. 1828-54.
- T. L. Ausgewählte Werke. 4 volúmenes (vol. I), ed: e int.
Georg Witkowsky. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1855
- T. L. Die Märchen aus dem Phantasia: Dramen. München: Winckler
Verlag, 1964.
- T. L. El blondo Eckbert y El gato con botas. trad. e int
de Marianne O. de Bopp. México: UNAM (Colección Filosofía
y Letras) .1965
- T. L. Five dramas of Ludwig Tieck hitherto unpublished.
A critical edition, by Albert Halley Browning. Cincinnati:
Cincinnati U. 1959
- T. L. Puss in boots, int. y trad. Gerald Gillespie. Austin:
University of Texas Press, 1974.
- T. L. The land upside down, int. y trad. de Oscar Mandel en
colaboración con Maria Kelsen Feder. Washington: Associated
Press. 1978.

b) Bibliografía crítica

- Basave, Agustín. El romanticismo alemán. México: ed. Jus.
1964
- Beguín, André. El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre
el romanticismo alemán y la poesía francesa. México: F.C.E. 1979

- Benjamin, Walter. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Barcelona: ed. Península, 1988.
- Bertrand, Jean Jacques. Ludwig Tieck et le théâtre espagnol. Paris: F. Rieder & cie Editeurs: 1914
- Brion, Marcel, La Alemania romántica. I: H. Von Kleist y Ludwig Tieck. Barcelona: Barral editores. 1971.
- Brook, Peter, El espacio vacío. Barcelona: Península, 1973
- Garrido Pallardó, F. Los orígenes del romanticismo. Barcelona: Ed. Labor, 1968.
- Gode, Alexander, El romanticismo alemán y las ciencias naturales. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Goethè, J. Wolfgang von. Obras completas 3 vols. (V.I) Madrid: Aguilar, 1981
- Hauser, Karl, Hausers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur. (v. IV: Klasik und Romantik). München: Karl Hauser Verlag, 1987
- Heer, Friedrich Europa, madre de revoluciones. 4 vols. (V. I) Madrid: Alianza Editorial, 1980
- Heine, Heinrich. Alemania, Colección "nuestros clásicos". México: UNAM, 1960.
- Hodge, Francis. Play Directing: analysis, communication and style. New Jersey: Prentice Hall, 1971
- Ignatov, Sergei. El teatro europeo de los tiempos modernos 4 vols. (v. I). Buenos Aires: ed. Futuro, 1951.

- Immerwahr, Raymond. The esthetic intent of Tieck's fantastic comedy. Saint Louis: Washington U. Press, 1953
- Köpke, Rudolf. Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. 2 vols. (I y II). Leipzig: F. A. Brockhaus, 1855
- Mari, Antoni. El entusiasmo y la quietud: antología del romanticismo alemán. Barcelona: Tusquets editores, 1979
- Martini, Fritz. Historia de la literatura alemana. Barcelona: Labor, 1964.
- Minder, Robert. Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck. Strasbourg: Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 1936
- Modern, Rodolfo. Historia de la literatura alemana. México: F. C. E. 1989.
- Oliva Cesar/ Torres Monreal Francisco. Historia básica del arte escénico. Madrid: Catedra, 1990
- Paulin, Roger. Ludwig Tieck: a literary biography. Oxford: Clarendon Press, 1985
- Paveso, Cesare. Selección de Ensayos. Vuelta. México, 1988
- Pirandello, Luigi. Ensayos. Madrid: Guadarrama, 1968
- Ribbat, Ernst. Romantik: ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Münster: Athenäum Verlag, 1979
- Rousseau, Jean Jacques. Discourse sur l'origine de l'inegalité. Paris: Gallimard. 1956

- Schenk H. G. El espíritu de los románticos europeos. Colección "lengua y estudios literarios". (1a ed. inglés, 1966) 1a ed. español, 1966. México: F. C. E. 1983
- Stüel-Holstein, Ana Luisa de, De la Alemania. Buenos Aires: Austral, 1947
- Tieghem Van, F. El romanticismo en la literatura europea (La era romántica). México: Unión Tipográfica Hispano Americana, 1958
- Trainer, J. Ludwig Tieck: from Gothic to Romantic. The Hague: The Haghe University, 1964
- Uchmany, Eva, La proyección de la Revolución francesa en Alemania. México: UNAM, 1975
- Wellek, René. Historia de la crítica moderna (1750-1950). 6* vol. (V. II, El Romanticismo). Madrid: Gredos, 1964.
- Zeydel, Edwin H. Ludwig Tieck, the german Romanticist. New Jersey/Princeton U. 1935.