



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

DE LA MUJER PASIVA A LA MUJER QUE ACTÚA:  
REPRESENTACIONES FEMENINAS EN EL  
ROMANTICISMO ALEMÁN

## T E S I S

PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS ALEMANAS)

P R E S E N T A

MARIANA ITZEL LÓPEZ OLIVER

ASESOR: DR. SERGIO SÁNCHEZ LOYOLA



MÉXICO D.F.

2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

Agradezco sinceramente a los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras que han enriquecido de manera extraordinaria los últimos años de mi vida. Principalmente a Sergio, por su paciencia inagotable, por confiar en mí y guiarme con su perspicacia durante todo este proceso; a Ana Elena, por ser el ejemplo más inspirador de inteligencia y elegancia. Ute, Susana, Josefina y Kundalini, muchas gracias por enriquecer este trabajo con sus lecturas y comentarios.

Gracias a todos los Oliver por ser la familia que cualquiera desearía tener, me han enseñado la importancia de la solidaridad y la hospitalidad; gracias por ser el lugar seguro al que siempre se puede regresar. Adriana, Argelia, Carolina: crecer al lado de mujeres como ustedes ha sido maravilloso y divertido, gracias por ser mis cómplices, mis amigas y mis hermanas. Adriana, somos un equipo raro, pero me equilibras con tu música estridente y tu risa escandalosa, haces de mi vida un lugar de frases de película y de historias divertidas.

A la familia que escogí, por tanto cariño, gracias: Amiel, por la magia verde y tus poderes de bruja que siempre me hacen feliz. Angélica, por tu amistad de tantos años, que me ha impulsado a ser mejor. Axel, por ser tan generoso conmigo. Carmen, por tu solidaridad. Claudia y Chiquis, por la hospitalidad en su corazón y en su hogar. María Luisa, por compartir momentos en los que el tiempo no ha pasado y seguimos siendo adolescentes idealistas. Mónica, por tu confianza. Laura, por llegar a tiempo con tu calidez y tu generosidad. Rosa, por tanta lucidez contagiosa.

Gracias a los chicos de Ciencias Políticas que me han acogido con su cariño durante los últimos meses y me motivan a esforzarme para descubrir facetas inexploradas de mí.

Sin duda, este trabajo y todo mi esfuerzo están dedicados a mis papás, a quienes debo todo lo que soy, me han regalado una vida de sorpresas y aprendizaje, gracias por hacer de mí una mujer libre y segura con la certeza de su amor.

A mi papá, el mejor de la historia, por su amor incondicional.

A mi mamá, el centro del mundo, que me enseñó a leer.

## Índice

Introducción	1
1. El cambio paradigmático: la situación de la mujer en la transición del siglo XVIII al XIX	6
2. Las románticas alemanas	18
3. Análisis de las representaciones de personajes femeninos en dos obras del <i>Sturm und Drang</i>	25
3.1 Lotte: <i>Die Leiden des jungen Werther</i>	26
3.2 Amalia: <i>Die Räuber</i>	38
4. Análisis de las representaciones de personajes femeninos en dos obras del Romanticismo alemán	49
4.1 Clara y Olimpia: “Der Sandmann”	51
4.2 Julietta: <i>Die Marquise von O</i>	62
Conclusiones	78
Bibliografía	82

## Introducción

El objetivo de esta investigación consiste en analizar el tratamiento literario de personajes femeninos que se presentan en algunos de los textos más influyentes, escritos en lengua alemana, durante la transición del siglo XVIII al XIX. Este momento de búsqueda y transformación coincide con uno de los periodos más prósperos de la historia literaria alemana, tanto por la importancia de las obras publicadas, como por la trascendencia histórica y social de los autores que formaron parte de éste.

En las obras elegidas para este análisis, observo una evolución en la representación de las mujeres que los autores del canon masculino plasmaron en algunas de sus obras, la cual deviene, a la par del discurso de entonces, en el cambio de un personaje pasivo en uno más activo. Si bien esta transición se inició con cuestionamientos hechos desde el espacio de la ficción, con la transformación del entorno social, se tradujo en la reestructuración de las representaciones de personajes femeninos dentro de la literatura.

La influencia de la Revolución francesa y de las invasiones subsecuentes, no tardó en revelarse a través de las expresiones filosóficas y artísticas que tuvieron lugar en Alemania durante esta época. La literatura en lengua alemana atravesó por el momento más prolífico que hasta entonces había existido. Tras la Ilustración, surgió la joven generación del *Sturm und Drang*,<sup>1</sup> el primer movimiento propio alemán que radicalizaba los principios ilustrados, ansioso por liberarse del dominio de la razón, aclamando la fuerza de las pasiones. A éste siguió el Clasicismo, dominado por la figura de Goethe y concluido con la muerte de Schiller, el cual buscaba la belleza y el equilibrio tomando como referencia la

---

<sup>1</sup> El *Sturm und Drang* ha sido traducido como “Fempestad e ímpetu”, sin embargo, utilizaré el término en su lengua original por tratarse de un fenómeno cultural propio de la cultura alemana.

antigüedad grecolatina. Con el advenimiento del Romanticismo, la mirada retrospectiva se dirigió a la época medieval; como si ésta fuese la expresión de un pasado paradisiaco, los románticos adoptaron una posición nacionalista, que concibió a la nación cultural como un modelo idealizado. El Romanticismo desempeñó un papel muy importante, ya que se destacó en la lucha contra las invasiones napoleónicas. En el camino que siguen estos movimientos, es posible percibir cómo lo femenino comienza a cobrar valor y a ganar espacio en el imaginario cultural, el cual tiene una incidencia clara en la representación literaria de las mujeres, cuya imagen, acorde al discurso de la época, se va transformando.

A lo largo de esta investigación se puede observar que, a la par de los cambios sociales y políticos de entonces, el discurso femenino —y no únicamente en el terreno literario—, ganó espacio dentro de un mundo dominado enteramente por hombres. Así, el momento histórico-cultural en el que están situados los periodos literarios a los que aludo, determinó de manera decisiva las nuevas representaciones literarias, posibilitando a su vez la creación de personajes femeninos mucho más participativos e influyentes. Debo agregar que durante el *Sturm und Drang*, las mujeres no tuvieron mayor importancia ni como creadoras ni como escritoras, debido a los límites impuestos por el culto al genio —base filosófica de este movimiento—; la inclusión de las mujeres en espacios intelectuales ocurrió posteriormente, con el advenimiento del Romanticismo,

En la primera parte del trabajo que presento, aludo a la situación social de las mujeres a finales del siglo XVIII y principios del XIX. A su vez, hago referencia a los salones literarios creados durante el Romanticismo alemán, los cuales, además de propiciar el intercambio intelectual entre los autores de este movimiento, fueron los primeros espacios sociales donde las mujeres fueron impulsadas a la creación literaria y al debate filosófico y político.

Posteriormente, realizo el análisis literario de personajes femeninos que se integraron al imaginario cultural. He decidido partir del *Sturm und Drang* para poder hacer un seguimiento en el que se perciba el cambio progresivo, tanto en las representaciones de personajes femeninos, como en el actuar de las mujeres dentro de los textos. De este movimiento elegí dos obras, en las cuales, considero que la presencia de las mujeres es fundamental: *Die Leiden des jungen Werther* (1774), la famosa novela epistolar de Goethe y *Die Räuber* (1781), el primer drama de Schiller.

Finalmente, concluyo esta investigación con el análisis de tres personajes que pertenecen a obras del Romanticismo alemán: Clara y Olimpia, personajes del cuento de E.T.A. Hoffmann “Der Sandmann” (1817) y la Julietta kleistiana, protagonista de *Die Marquise von O* (1808), a la que considero el personaje más avanzado de su época. La elección de estas obras responde a la importancia histórica que tuvieron dentro y fuera de la escena literaria alemana, así como a la influencia y la trascendencia de sus autores.

El seguimiento que propongo se inserta en la dicotomía de personajes femeninos pasivos por un lado y activos por otro, debido a ello, mi análisis está centrado en la imagen que los autores proyectaron de las mujeres desde su subjetividad. Aunque en este trabajo no aludo a la recepción de los mismos en su momento, me intereso por la comparación de los personajes en su rol, ya sea activo o pasivo; en ésta se podrá observar de mejor manera el cambio presente en el discurso literario de entonces.

De manera congruente con el discurso propuesto por la época, las representaciones literarias femeninas se enriquecieron con matices y características que hasta ese momento habían sido exclusivos del sujeto masculino, como la capacidad reflexiva o el deseo sexual. De este modo, las mujeres que forman parte del imaginario dejaron de ser marionetas que se limitaban a servir el té, se desmayaban ante la menor provocación, o bien eran objetos de

utilería, para empezar a formar parte central del desarrollo de los textos. Si bien, en un principio la participación de los personajes femeninos traslucía en diversos rasgos la herencia cultural del medievo, las imágenes femeninas se transformaron gradualmente, hasta dar paso a mujeres independientes, creadoras, capaces de defender su individualidad y expresarse en el mismo nivel intelectual que los hombres.

Este cambio en la representación de la imagen femenina no es accidental y responde, como podrá observarse en este trabajo, principalmente a los siguientes motivos:

- 1) Las transformaciones sociales que se dieron en Europa tras la Revolución francesa: la cercanía geográfica entre Alemania y Francia tuvo consecuencias perceptibles, ya que los postulados revolucionarios de “libertad, igualdad y fraternidad” repercutieron dentro de la sociedad alemana de finales de siglo. Asimismo, esta época coincide con un periodo de cambio dentro del territorio germano, tanto en su estructura como en su naciente identidad nacional.
- 2) La apertura en el discurso social y estético propuesta por la filosofía de la época. Si bien ésta tiene su origen en la Ilustración, se presenta de manera más acabada en las obras del *Sturm und Drang* y alcanza su punto culminante en el Romanticismo.
- 3) Gracias a la apertura social, las mujeres burguesas empezaron a dirigir y a formar parte de salones literarios y círculos intelectuales, desempeñándose como escritoras, traductoras o filósofas. Estos espacios, además de propiciar el intercambio cultural, permitieron que los autores románticos se relacionaran con mujeres que escapaban del ideal femenino creado durante el medievo y, al ser testigos de esta transformación, la reflejaron en sus obras.

Me parece que el seguimiento temático propuesto en esta investigación permite observar el cambio generacional y discursivo en el imaginario social y cultural de una nación que se



construía. Asimismo, se puede observar que el tratamiento inicial a los personajes femeninos —recreaciones fidedignas de la época— varía a la par del acceso que tuvo la sociedad de entonces a las propuestas filosóficas de entonces.

Debo señalar que todos los textos literarios a los que hago referencia fueron escritos por hombres, ya que hasta ese momento eran quienes tenían el poder de definir lo femenino. No analizo alguna figura femenina emanada de la pluma de una autora de entonces, debido a la dificultad de acceder a los pocos textos de mujeres pertenecientes a las épocas a las que me refiero. Cabe señalar también que el escaso material al que se puede acceder (como las epístolas de Bettina Brentano o la poesía de Karoline von Günderrode) carece de alusiones a personajes femeninos que pudiesen funcionar en este análisis comparativo. De ahí que, a partir de la visión masculina de los autores en cuestión, analizaré las imágenes femeninas. Si bien, la creación de ciertas imágenes de lo femenino en el mundo ficcional fueron construidas a partir de una visión enteramente masculina, he observado durante esta investigación la enorme influencia que las esposas, amantes y amigas de los autores que aquí analizo tuvieron en la obra y en la formación intelectual de algunos de los exponentes de la literatura alemana decimonónica.

Además de mi interés por conocer las raíces de la construcción identitaria femenina, como una forma de entender aquello que culturalmente me ha determinado, una de las finalidades de esta investigación es resaltar algunas presencias femeninas que influyeron en el rumbo de la historia literaria alemana y, a su vez, han funcionado como símbolos de independencia y emancipación dentro de la historia de las mujeres. Su existencia fue invisibilizada durante años, por lo tanto, hablar de ellas es una forma de rastrear el legado que nos pertenece.

## **1. El cambio paradigmático: la situación de la mujer en la transición del siglo XVIII al XIX**

Cuando el cristianismo se erigió como la fuerza unificadora de Occidente, la sociedad se configuró con base en todos los esquemas y prescripciones culturales que éste proponía. El patriarcado determinó la estructura de las construcciones mentales de gran parte de los individuos; así, de manera gradual, se institucionalizó la superioridad del varón, quien incluso decidió sobre los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, consideradas inferiores, necesitadas de protección y guía, hecho que se plasma en las diversas metáforas creadas en torno a las identidades de los géneros.

El desarrollo intelectual de la mujer, así como su inclusión social, fueron procesos muy largos, entorpecidos tanto por aspectos sociales como por la desventaja educativa a la que fue sometida durante varios siglos. Aunado a ello, las representaciones culturales recurrentes que se hicieron de ella, influyeron enormemente en la construcción de su identidad de género, tanto en lo individual como en el colectivo.

En los mitos bíblicos está asentado el origen de los arquetipos que han conformado la identidad de la mujer en la cultura occidental. Durante varios siglos las representaciones de personajes femeninos se limitaron al binomio bondad-maldad, naturalmente las características estaban predeterminadas: una mujer buena era aquella que accedía a la virtud a través de la renuncia al placer sensual y por lo tanto a su cuerpo; o bien, alcanzaba la plenitud cumpliendo roles sociales como madre y esposa, con todos los sacrificios que éstos requiriesen; en ambos casos, una figura masculina —Dios, en el caso de las monjas, o su marido— debía estar presente para respaldarla. De manera muy contrastante, una mujer malvada siempre era trasgresora: pervertía a los hombres, los engañaba, seducía y utilizaba

su poder para obtener beneficios; en otras palabras, actuaba de una manera que no correspondía ni a su sexo ni a su rol en la sociedad.

Dentro de este binomio se encuentran las representaciones que dominaron a lo largo de varios siglos las posibilidades de la existencia femenina: Eva, María, Magdalena, Salomé, Dalila, Judith. La lectura de sus virtudes o sus vicios las colocaba en polos opuestos: mujeres puras, mujeres armadas, trasgresoras, sumisas, perversas, castigadas, dignas de alabanza. El límite entre lo deseable y lo repulsivo, entre lo que se castigaba y lo que se esperaba de una mujer era muy tajante.

Una de las formas en que opera esta contradicción es en la categorización de las mujeres dentro del marco madonna/ramera, que describe la mujer “buena”, pura y virginal en su pedestal, inmaculada por el sexo o el pecado... y su contrapartida, la ramera consumida por los deseos de la carne, peligrosa e inherentemente mala, que tienta al hombre apartándolo de búsquedas más elevadas. La mujer individual no puede ser buena y mala, de modo que ha de ser emplazada en una u otra de las dos categorías. Esto conduce inevitablemente a la consternación y la escisión en la mujer individual, quien se ve obligada a negar un aspecto de su experiencia.<sup>2</sup>

Una consecuencia lógica de esta construcción identitaria fue que las representaciones de mujeres plasmadas en el arte y en la literatura tampoco se permitieron matices durante siglos; es decir, conservaron la rigidez que era de esperarse en un mundo dominado por las normas del patriarcado, donde los hombres poseían el privilegio de la creación. Así, la mujer fue representada una y otra vez usando los mismos moldes de conducta, desde una perspectiva que no era la propia, siempre como la otra, como una extraña, como una marginada.

Esta representación tan limitada sobre lo femenino permaneció inmóvil debido a la desventaja en materia educativa en la que vivían la mayoría de las mujeres. Durante la Edad Media, la educación inicial era recibida en casa a través de la madre y estaba determinada

---

<sup>2</sup> Jane M. Ussher, *La psicología del cuerpo femenino*, Ramón M. Castellote (trad.), Madrid, Arias Montano, 1991, pp. 32-33.

por la división del trabajo con base en la diferencia sexual. En las ciudades católicas, la educación para niñas era provista por las órdenes religiosas y se enfocaba en preparar a las jóvenes para el cumplimiento de sus roles sociales al alcanzar la vida adulta; frecuentemente estos grupos también acogían a mujeres socialmente marginadas: viudas o solteras, o bien, algunas otras que decidían entrar a éstos para tener acceso a la educación.

Conforme las sociedades evolucionaron y adquirieron nuevas necesidades, los grupos de poder, ya fuesen religiosos o políticos, se vieron en la necesidad de asegurar su posición e intereses, por lo que la educación para los hombres se institucionalizó y las mujeres fueron excluidas de este sistema; consecuentemente las divisiones de género se acentuaron. Las mujeres de la nobleza eran hasta entonces la única excepción, ya que recibían una instrucción similar a la de sus hermanos para poder cumplir con las obligaciones que les correspondían en la vida social de la corte.

Desde la fundación de las universidades en el siglo XI y hasta el siglo XIX, a las mujeres, incluso a las soberanas, les fue negado el acceso a la educación institucional. Al estar privadas de ésta, no sólo fueron ajenas del proceso de creación de constructos mentales que explicaban y ordenaban al mundo, sino que también estuvieron definidas fuera de éstos en todos los sistemas filosóficos occidentales. Así que el hombre, desde su subjetividad, tuvo el poder de limitar la identidad femenina al adjudicarle ciertas características o funciones; debido a ello, la lucha de la mujer por un lugar en el mundo y por el poder interpretativo, inició con la redefinición de aquellos sistemas y conceptos que la relegaban.

Una de las consecuencias más graves de esta marginación, fue que el proceso mediante el cual surgiría una conciencia femenina colectiva se retrasó durante varios siglos. Excluidas de los círculos académicos, y sin espacios de intercambio intelectual de los que

podiesen formar parte, las mujeres instruidas no tenían la posibilidad de dialogar con otras de características similares. La ausencia de una historia donde las mujeres fuesen incluidas, derivó en el desconocimiento de las contribuciones culturales hechas por ellas; por lo tanto, las pocas intelectuales gastaban mucho tiempo y energía en elaborar respuestas y argumentos para defenderse de la anulación histórica y así otorgarle validez a su trabajo y a su individualidad. Por esto, la redefinición de conceptos que configuraban al mundo patriarcal fue hecha en soledad; sin una historia que las legitimara, ningún grupo de mujeres pudo contrastar sus ideas o sus circunstancias con sus predecesoras, el diálogo se establecía con el —hombre” y la cultura que las había marginado.

Women’s autonomy had to be won before creativity could flourish. The cultural context for women’s creativity was quite different from that of men. The absence of heroines and of Women’s History crippled even the most talented women or deflected their talents into less ambitious or shorter forms: poems rather than drama cycles; letters and journals rather than works of philosophy.<sup>3</sup>

Hasta finales del siglo XVII, las oportunidades educativas para una niña eran más favorables si pertenecía a una familia adinerada, en la cual también hubiese varones y el padre estuviese consciente tanto de la capacidad como de la necesidad formativa de sus hijas; esta combinación, si bien era rara, existía. Con el paso del tiempo, la vida educativa de estas jóvenes llevaba por lo general a dos caminos: al casarse ésta se truncaba, o bien, se integraban a la vida conventual para poder seguir estudiando.<sup>4</sup> Es decir, las mujeres eran obligadas a elegir entre llevar una vida dentro de la sociedad o una vida intelectual, ya que ambas opciones inmediatamente se excluían. Socialmente, no había espacio para una mujer instruida que no renunciase a su vida sexual, aquellas intelectuales devotas eran aprobadas

---

<sup>3</sup> Gerda, Lerner, *The creation of the feminist consciousness. From Middle Ages to Eighteen-seventy*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 179.

<sup>4</sup> Durante este periodo era habitual el matrimonio concertado, es decir, el padre, en función de un beneficio económico o social para su familia, escogía al cónyuge de sus hijas.

<sup>4</sup> Lerner, *op. cit.* p. 167.

debido a que perpetuaban la tradición religiosa femenina asentada en Europa durante la Edad Media. Evidentemente, los hombres nunca fueron sometidos a esta disyuntiva.

A lo largo de varios siglos, la religión fue uno de los caminos más comunes mediante el cual una mujer se autorizaba el derecho a pensar, a escribir o a crear, por lo tanto, el deseo de acceder a la educación se traducía frecuentemente en el ingreso a un convento, ya que las costumbres y las convenciones sociales colocaban al trabajo intelectual femenino apartado de las prácticas religiosas como un quehacer impropio. Por ello, el proceso mediante el cual una mujer determinaba dedicarse a la creación literaria era completamente diferente a la de un hombre con sus mismas características; la primera barrera que debía romper era la categoría de inferioridad, que en la mayoría de los casos estaba internalizada. Una mujer que escribía y se atrevía a hacer aquello que le habían enseñado como lo impensable, inasible para su condición y en algunos casos imposible.

Women asserted their right to expression, their right to creativity, despite all constraints which thwarted and denied their talents. Female writers variously adapted to gender constraints, circumvented them or openly attacked them. Most of them found it quite impossible to ignore them. Yet there were women whose self-authorization was based solely on their confidence in their own creativity and who empowered themselves as writers and thinkers. Such women recognized that they had talent which enabled them to write and with their writings affect others. Acceptance of that talent as a gift of an almost mysterious nature enabled such women to disregard patriarchal constraints, gender-defined roles and the constant barrage of discouragement every intellectually active woman faced. The inner assurance and serenity that come with form-giving allowed such women to make their own place in the world and to stand by their talent, often in isolation, in loneliness and under the derision of contemporaries. And not a few of these women also advanced in their creative work toward feminist consciousness and its public expression.<sup>5</sup>

Los primeros cuestionamientos visibles en torno a la condición marginada de las mujeres se hicieron a finales del siglo XVIII, como parte de un debate heredero de las ideas de la Ilustración. Teniendo como respaldo e inspiración los ideales de “Libertad, igualdad y fraternidad” perseguidos por la Revolución francesa, las mujeres europeas comenzaron a organizarse como grupo en la lucha por una vida más digna. Este proceso estuvo

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 167.

obstaculizado principalmente por cuestiones culturales; sin embargo, a diferencia de otros grupos marginados, la discriminación hacia las mujeres se justificaba con una supuesta debilidad o incapacidad natural como consecuencia de su sexo.

Discrimination against women differed from the treatment suffered by other underprivileged groups in the eighteenth century (such as Jews, Blacks or the poor) in that the reasons for exclusion cannot easily be rendered transparent. They are sunk in, and obscured by, personal relations which resist identification as forms of domination and subjugation. Thus the position and roles of men and women within the private sphere of the family appeared, even to those radical thinkers most anxious to expose the conventional character of all institutions, as the embodiment of natural, immutable differences.<sup>6</sup>

En la transición del siglo XVIII al XIX, las propuestas ideológicas del romanticismo y de los ilustrados posibilitaron el inicio de la emancipación femenina. Si bien, mediante ambas corrientes se pretendía eliminar barreras sociales y culturales que imposibilitaban la inclusión de las mujeres en el mundo patriarcal, las rutas que siguieron fueron radicalmente distintas. Los herederos de la Ilustración buscaron la autonomía femenina a través de la participación política de las mujeres, que en aquel periodo era nula dada la existencia de monarquías absolutas. Esta idea tiene su origen en el postulado revolucionario de igualdad. Los intelectuales que representan esta corriente fueron el jurista prusiano Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796), el político Nicolas de Condorcet (1743-1794) y la escritora Olympe de Gouges (1748-1793) en Francia, así como la filósofa británica Mary Wollstonecraft (1756-1797). Ellos creían que el primer paso en el proceso de emancipación era el reconocimiento de los derechos políticos de las mujeres, así como su inclusión en los ideales por los que se había luchado en la Revolución francesa. La crítica realizada por Theodor von Hippel no se limitó a exponer las incongruencias presentes en la estructura social europea de finales de siglo. Sus postulados en favor de la igualdad fueron más allá de

---

<sup>6</sup> Ursula Vogel, —Rationalism and romanticism: two strategies for women's liberation”, en *Feminism and Political Theory*, London, SAGE Publications, 1986, pp. 17-18.

argumentos morales o políticos y elaboró una explicación histórica de la opresión, haciendo evidente que ésta carecía de bases biológicas, como se creía.

He [Hippel] examines even the innermost sanctuary of 'natural' inequality between women and men associated with the production and rearing of offspring in terms of usurped power and imposed inferiority, and denies that the common division of labour within the family is in any way sanctioned by nature or compatible with reason. Reducing all gender-specific characteristics to minor anatomic variations, with no significant impact on strength or frailty of body constitution, he pays no tribute to the notion of femininity, not even to motherhood: women's preset biological nature is mostly the product of culture, more specifically, the artefact of men.<sup>7</sup>

En Francia, la escritora Olympe de Gouges<sup>8</sup> publicó su respuesta a la *Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyenne*, a la que tituló irónicamente *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Las intelectuales francesas de fin de siglo no podían más que estar decepcionadas de la Revolución: era evidente que ésta sólo había contemplado a la población masculina. Este texto es fundamentalmente político, la introducción es un llamado a los hombres, apelando a su capacidad de justicia y de observación. La autora criticó al sistema patriarcal y afirmó que la corrupción de los gobiernos y los males públicos tenían su origen en la anulación de la mujer; del mismo modo, exigía igualdad de oportunidades entre los sexos y concluía con una provocación a sus congéneres mediante una demanda a abandonar la pasividad.

Femme, réveille-toi ; le tocsin de la raison se fait entendre dans tout l'univers ; reconnais tes droits. Le puissant empire de la nature n'est plus environné de préjugés, de fanatisme, de superstition et de mensonges. Le flambeau de la vérité a dissipé tous les nuages de la sottise et de l'usurpation. L'homme esclave a multiplié ses forces, a eu besoin de recourir aux tiennes pour briser ses fers. Devenu libre, il est devenu injuste envers sa compagne. Ô femmes! Femmes, quand cesserez-vous d'être aveugles ? Quels sont les avantages que vous avez recueillis dans la Révolution ? Un mépris plus marqué, un dédain plus signalé.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>8</sup> Olympe de Gouges (1748-1793) fue una de las personalidades europeas más influyentes del siglo XVIII. Se dio a conocer gracias a su trabajo literario y su activismo político, así como su labor por el reconocimiento de los derechos de los negros y las mujeres. Su lucha por la abolición de la esclavitud la convirtió en enemiga del Tribunal Revolucionario, por lo que fue condenada a la guillotina.

<sup>9</sup> Olympe de Gouges, citada por Paulette Bascou-Bance en *La mémoire des femmes: anthologie*, Cestas, Elytis Edition, 2002, p. 147.

Mujer, despierta; el rebato de la razón se escucha en todo el universo; reconoce tus derechos. El poderoso imperio de la naturaleza no está rodeado más que de prejuicios, de fanatismo, de superstición y de mentiras. La antorcha de la verdad ha disipado las nubes de la estupidez y de la



De manera contemporánea a esta publicación existieron otras: *De l'admission des femmes au droit de cité* (1789) de Nicolas de Condorcet, impreso en el *Journal de la Société* y *A vindication of the rights of woman* (1792) de Mary Wollstonecraft. Ambos textos abordaron las desigualdades políticas y exigieron reconocimiento jurídico para todas las mujeres.

La primera ola de escritoras en Alemania surgió a principios del siglo XVIII como consecuencia de la ideología propuesta por la Ilustración, pero su aparición fue esporádica y —a diferencia de las románticas—, no tuvo repercusiones. Christiana Mariana von Ziegler (1695-1760) está considerada como la primera escritora alemana importante, esta mujer, además de dedicarse a su obra, hacía lecturas públicas en defensa de la educación de sus congéneres. Dentro de sus trabajos más representativos, se encuentran nueve cantatas que fueron musicalizadas por Johann Sebastian Bach. Christiana Mariana fue nombrada *–erstes weibliches Mitglied in der „Deutsche Gesellschaft“* (Primer miembro femenino en la “Sociedad alemana”) y posteriormente, la Universidad de Wittenberg le otorgó el título de Poeta Imperial. Este evento es relevante, ya que fue la primera mujer en recibirlo. El nombramiento, aun cuando implicaba el reconocimiento público y social de su trabajo, no la salvó de agresiones en castigo por su osadía.

Algunos años más tarde, apareció otra figura femenina transgresora, Sidona Hedwig Zäunemann (1714-1740). Inspirada en el ejemplo de von Ziegler, decidió ser escritora y rompió escandalosamente con los esquemas sociales: gustaba de montar a caballo, vestía a menudo con ropa de hombre y escribía sobre aquello que observaba. Siendo muy joven, la Universidad de Göttingen le otorgó una distinción y poco tiempo después publicó un libro

---

usurpación. El hombre esclavo ha multiplicado sus fuerzas, tuvo necesidad de recurrir a las tuyas para romper sus cadenas. Una vez libre, se ha vuelto injusto con su compañera. ¡Oh mujeres! Mujeres, ¿cuándo dejarán de estar cegadas? ¿Cuáles son las ventajas que han obtenido de la Revolución? Un desprecio más evidente, un desdén más señalado. (La traducción es mía).

de poesía. En uno de sus textos más controvertidos, Sidona aplaudía la vida conventual, por liberar a las mujeres de las ataduras domésticas y permitirles vivir exentas de obligaciones con sus hijos y maridos; a su vez, se pronunció en contra del matrimonio y de los roles asignados a cada uno de los géneros.

Sin lugar a dudas, el personaje femenino más importante de esta primera generación de mujeres creadoras fue la traductora y escritora Louise Gottsched (1713-1762), quien en su época era más conocida por ser la esposa de Johann Christoph Gottsched.<sup>10</sup> La pareja de los Gottsched fue extraña para su tiempo; ambos se dedicaban al trabajo intelectual, en ocasiones de manera conjunta, pero esta relación no se estableció en términos equitativos. Johann Gottsched se sirvió del talento y de los conocimientos de su esposa para tener acceso a la filosofía y literaturas extranjeras: Louise Gottsched tradujo ocho obras del inglés y francés, así como nueve volúmenes de filosofía y literatura de 1731 a 1759; en un periodo de tres años tradujo trescientos treinta artículos del *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle y reportes científicos que eran del interés de su esposo.

Louise Gottsched, *die Gottschedin*, como solían llamarla, además de desempeñarse como traductora, respondía ocasionalmente la correspondencia de su marido. Esta situación tuvo consecuencias en su propia producción literaria, ya que el tiempo que le dedicaba era insuficiente y posiblemente, de haberle dado mayor atención, su obra personal hubiese sido más extensa. Publicó anónimamente ocho obras que dejan al descubierto su talento, tras su muerte, su esposo publicó sus poemas y su amiga Dorothee von Runckel, la correspondencia que mantuvieron durante algunos años.

---

<sup>10</sup> Johann Christoph Gottsched (1713-1762) está considerado uno de los principales precursores de la Ilustración y defensor del derecho de las mujeres a la educación, se desempeñó como crítico y escritor dramático y participó en la edición de revistas donde escribía usando pseudónimos femeninos, una de sus alumnas más conocidas fue la escritora Christiana Mariana von Ziegler.

Cabe señalar que el entorno social fue poco favorable para estas escritoras, ya que pese al reconocimiento que pudiesen recibir, la hostilidad, el rechazo y la desaprobación seguían vigentes en la sociedad europea de esta época, independientemente de la religión, la geografía o la cultura. Las mujeres que optaban por vivir como escritoras eran desaprobadas y sus costumbres criticadas; una consecuencia de ello fue que su trabajo no se tomaba con objetividad, o bien, quedaba descartado de antemano. Estas mujeres, tanto con su labor como con su forma de vida, fueron vistas como una confrontación a las definiciones del patriarcado y con ello de una sociedad entera. Sin embargo, el trabajo que realizaron sentó las bases para la inclusión de sus congéneres dentro de la vida cultural alemana; así, las creadoras que aparecieron algunas décadas después se inspiraron en el ejemplo de sus predecesoras.

El camino hacia la emancipación femenina emprendida durante el Romanticismo alemán difiere radicalmente de la propuesta de los ilustrados, comenzando por el rechazo que los románticos sentían por la política, al considerarla como una limitante que coarta el desarrollo del potencial creativo. Su pensamiento puede definirse por la búsqueda de la individualidad, de la diversidad y del absoluto, los cuales permearon primero su producción literaria y crítica para rebelarse después contra la rigidez de los modelos impuestos al arte durante el Clasicismo. Atacaron la simetría y la uniformidad de la creación exaltando en sus obras la originalidad y la espontaneidad. Congruentes con este discurso, cuestionaron y transgredieron los valores morales, así como cualquier norma que restringiera la libertad.

Para los románticos alemanes, aquello que otorga individualidad no es algo dado y debe generarse a través de la educación y la formación, por ello rechazaron los estereotipos que limitaban la virtud de la mujer a la castidad, la constreñían al espacio doméstico o la sometían al dominio de los hombres, ya que atentaban contra su potencial creativo y su

singularidad. La diversidad en lo masculino y lo femenino se consideró como una fuente de energía, que devenía en un desarrollo prometedor, al dotar al carácter y de matices que enriquecían la creación, a su vez, esto se complementaba con el deseo de integración representado por el amor entre ambos.

‘Romanticism’, as it first developed in Germany in the closing decade of the eighteenth century, stands for an aesthetical ideal of the many-faceted human personality in whom all faculties —reason and feeling, spirituality and sensuality— are fully and harmoniously developed. Since in its perception of beauty and truth romantic thinking places diversity above uniformity and the particular and original above the dictates of universal norms, it must assign value also to the differentiations and the polarity of sexual character. These preconceptions underlie the romantic strategy of women’s liberation which is directed towards the goal of ‘independent femininity’. In its political implication this goal, with its acceptance of the gender-specific characteristics of human nature, should not be mistaken for a mere conservative endorsement of women’s special status in civil society.<sup>11</sup>

En el imaginario romántico, el amor era entendido como una fuente de inspiración, al desatar la energía en el ser amado e impulsarlo a la creación; constituía la esfera principal de emancipación, en tanto se entendía como un proceso de creación propia, que activaba todas las facultades individuales. La idea romántica de emancipación se basaba en la liberación sexual, ya que consideraban como el mayor agente opresivo la negación cultural del deseo femenino, al relegar el cuerpo de las mujeres al papel reproductor. Friedrich Schlegel, uno de los autores románticos más importantes, aludió por vez primera y de manera más elocuente la sensualidad y sexualidad femenina en sus obras. A diferencia de los ilustrados, no relegó las diferencias sexuales a atributos contingentes, sino a la base sobre la cual el individuo puede trazar rasgos propios. Su novela *Lucinde* es una muestra de ello, ya que traza la identidad de las mujeres de una manera hasta entonces insólita: en un despliegue de sensualidad, inteligencia y lucidez.

Ella no practicaba la pintura como un arte o un oficio, sino tan sólo por placer y por amor; vertía en tinta o en acuarela los paisajes que la cautivaban durante sus caminatas, o que simplemente le parecían singulares, pero sólo cuando tenía tiempo y humor para hacerlo. [...]

---

<sup>11</sup> Vogel, *op. cit.*, pp. 19-20.

Lucinda tenía una decidida inclinación por todo lo romántico y a Julio le sorprendió esta semejanza con su propio trabajo, a la que habrían de sumarse otras más. *También ella se contaba entre los que no viven en el mundo ordinario, sino en un mundo imaginado y construido a voluntad. Sabía distinguir muy bien el valor de las cosas y sólo aquellas que merecían el amor y la veneración de su corazón eran reales para ella; lo demás no era nada. También había roto con audaz decisión todos los lazos y las más prudentes previsiones; vivía por entero libre e independientemente.*<sup>12</sup>

La reflexión hecha durante el Romanticismo en torno a la feminidad, constituye uno de los tópicos más interesantes de este movimiento: el ideal de mujer independiente que se construyó, se oponía por completo a los prejuicios sobre las limitaciones femeninas respecto a la libertad, la racionalidad y al ejercicio de su sexualidad. Sin duda, uno de los aciertos de los románticos fue condenar la represión sexual que vivían las mujeres como consecuencia de la ideología de la sociedad patriarcal.

La evolución de la conciencia femenina entre las europeas fue parte de un proceso muy largo, cuyo resultado se tradujo en la conquista de espacios, en la aparición pública de escritoras, filósofas y artistas. La expresión más clara de esta transformación en la vida cultural alemana fue un grupo de mujeres intelectuales surgido a finales del siglo XVIII conocido como las románticas alemanas.

---

<sup>12</sup> Friedrich von Schlegel, *Lucinda*, María Josefina Pacheco (trad.), México, Siglo XXI, 2007, p. 73. Cursivas mías.

## 2. Las románticas alemanas

*Así que Goethe se sintió amenazado: esa chica que se mueve en un ambiente de jóvenes intelectuales del movimiento romántico (Goethe no sentía hacia ellos la menor simpatía) es peligrosamente ambiciosa y se considera (con una naturalidad que no está lejos de la desvergüenza) una futura escritora.*

La inmortalidad  
Milán Kundera

Desde su surgimiento, el Romanticismo alemán generó reacciones escandalosas, tanto por su propuesta filosófica, como por su visión e interpretación de la existencia humana, que confrontaba la rigidez de la Ilustración. Sin embargo, uno de los motivos por los cuales este movimiento llamó tanto la atención en su época, se debe a la inclusión de las mujeres dentro de la vida intelectual. Las escritoras, filósofas y traductoras que se desarrollaron durante este periodo son conocidas como las románticas alemanas. La aparición de este grupo —el cual alcanzó cierta fama y repercutió en forma significativa en círculos intelectuales que surgieron algunas décadas después—, responde a la convergencia, tanto del discurso filosófico del romanticismo, como a los cambios derivados del protestantismo, el cual modificó las estructuras sociales.

En Alemania, el avance en la participación de las mujeres, estuvo motivado por la Reforma protestante, la cual, además de alentar la escritura de poesía religiosa como forma de expresión creativa, estimuló mejoras muy tangibles a las condiciones educativas; algunos pastores impulsaron la construcción de escuelas para niñas, sin embargo, a pesar del trabajo hecho a lo largo de un siglo, la desigualdad educativa entre mujeres y hombres estuvo vigente a lo largo de muchas décadas más. Los protestantes no concebían la educación como una necesidad económica o como un privilegio de la nobleza, sino como

un medio para alcanzar la emancipación cultural, por lo tanto la formación del individuo era obligatoria sin importar su sexo o su condición social.

La mejoría en las condiciones educativas de las mujeres alemanas fue un proceso lento y obstaculizado por factores comunes al resto de las mujeres europeas, que he mencionado con anterioridad; no obstante, algunas de ellas trataron de equilibrar la discriminación educativa por diferentes medios. Las más privilegiadas contaban con algún mentor o maestro, en otros casos, el padre daba este respaldo; en los círculos protestantes el esposo solía asumir este papel, pero fuera de éstos, el soporte e intercambio intelectual en una pareja heterosexual era poco frecuente. Este escenario se tradujo en una situación desagradable: los únicos interlocutores posibles para las mujeres eran hombres, misóginos en muchos casos. Conforme las condiciones educativas mejoraron, se inició el camino hacia la emancipación, hacia una historia donde lo femenino cobró valor.

A finales del siglo XVIII, las ideas impulsadas por la Revolución francesa confrontaron las bases de la sociedad europea; éstas se conectaban con un cambio en el pensamiento y formaron parte de un proceso que devino en una transformación de la conciencia social. La invasión napoleónica en Alemania no sólo dio origen al nacionalismo, sino que también motivó el cuestionamiento al atraso feudal en que vivían los alemanes. De este modo, teniendo como antecedente inmediato el trabajo literario hecho por Mariana von Ziegler o Louise Gottsched e impulsadas por el escenario cultural y social más favorable que había existido hasta ese momento, surgió el primer grupo intelectual importante y activo de mujeres creadoras: las románticas.

El antecedente europeo inmediato al grupo de las románticas alemanas son los círculos literarios surgidos a mediados del siglo XVIII en Inglaterra, los *bluestockings*, en los cuales, mujeres nobles que estaban unidas por lazos amistosos, se reunían habitualmente

y compartían sus intereses artísticos y literarios. Estos grupos no sólo promovieron un desarrollo intelectual más profundo a través del intercambio epistolar y del reconocimiento de su trabajo literario, sino que también impulsaron la publicación de sus obras. Siguiendo esta línea, con la existencia de un público femenino receptor de aquello escrito por otras mujeres, que estaba determinado por el acceso a los textos impresos (más fáciles de conseguir a partir del siglo XVIII), algunas escritoras pudieron hacer una vida más independiente.

La función de los espacios sociales fue de particular importancia en el desarrollo intelectual de las mujeres alemanas, dado que derivó en un cambio de conciencia de lo femenino como grupo; dentro de éstos, hombres y mujeres se trataban como iguales, uno de los temas que comúnmente se discutía era la naturaleza de la mujer y su rol en la sociedad. Naturalmente estos espacios se crearon fuera del círculo familiar, en el ámbito de lo privado, y permitieron tanto el contraste de ideas entre mujeres como la existencia de un público a quien dirigir lo que se escribía. En este sentido, el pensamiento femenino comenzó a nutrirse de la respuesta y de la crítica gracias a la interacción.

La aparición de estos espacios sociales en Alemania surgió con retraso respecto de otros países europeos. A mediados del siglo XVIII Mariana von Ziegler creó un salón literario y musical en Leipzig, pero este acontecimiento fue aislado y sólo sirvió como referencia a los círculos literarios que surgirían cincuenta años después en Weimar, Darmstadt y Berlín, que fueron parte fundamental en el devenir del Romanticismo y cumplieron su función hasta mediados del siglo XIX.

Al mudarse a Weimar tras el supuesto suicidio de su esposo Johanna Schopenhauer (1766-1838), madre del filósofo Arthur Schopenhauer, formó uno de los salones literarios más importantes de la época, el cual frecuentaban Goethe y su círculo de amigos. Los



salones más importantes estuvieron ligados de manera cercana con el Romanticismo temprano surgido en Jena y fueron dirigidos por Sophie Mereau y Caroline Schlegel; los salones de Berlín, también famosos, fueron conducidos por Henriette Herz y Rahel Varnhagen. Estos sitios fueron significativos para los filósofos y escritores, ya que no funcionaron tan sólo como espacios sociales e intelectuales, sino como una comunidad en la cual era posible contrastar y discutir asuntos políticos y filosóficos. Los miembros del círculo de Jena publicaron durante dos años (1798-1800) *Das Athenaeum*, una de las revistas más importantes del Romanticismo; en ella participaban Johann Gottlieb Fichte, Ludwig Tieck, Amalie Tieck, Novalis, Julie von Charpentier, Wilhelm Schlegel, Caroline Schlegel, Friedrich Schlegel y su compañera Dorothea Schlegel.

The early Romantics questioned not only the structures and constraints of bourgeois society but thoroughly explored gender. Several of them were influenced by their reading of Oriental philosophies, their study of pre-Christian religions and mythologies. They redefined the concept of the “feminine” in a way which glorified and romanticized women. Friedrich Schlegel, in his essay “Über die Diotima” (1795) and his novel *Lucinde* (1799), developed the ideal of a new androgyny, which would be the combination of a gentle manhood and an independent womanhood. Women were welcomed into this new world as muse and helpmeet of the artist would in the end prevail.<sup>13</sup>

Las románticas alemanas fueron mujeres particularmente interesantes; se caracterizaron por ser un grupo de intelectuales que además de dedicarse a la escritura y a la filosofía de manera profesional, rompieron con los esquemas que hasta ese momento la sociedad medieval patriarcal había impuesto a las mujeres. Su buena educación las respaldaba, algunas poseían una formación intelectual sólida y eran conversadoras cultas. La mayoría de ellas creció dentro de familias pertenecientes a la nobleza; por lo tanto el acceso a la educación no significó un problema. En muchos casos eran compañeras o esposas de los miembros del Romanticismo temprano y frecuentemente trabajaban de manera conjunta. A

---

<sup>13</sup> Lerner, *op. cit.*, p. 235.

su vez, la libertad sexual con la que se desenvolvían tanto hombres como mujeres caracterizó a este grupo.

La mayoría de las románticas expresaron sus convicciones y sus ideas filosóficas a través de estilos de vida poco convencionales, no tuvieron que elegir entre el ejercicio de su sexualidad y una vida intelectual o social. Algunas de ellas se atrevieron a divorciarse o a vivir en unión libre con quienes serían sus futuros maridos u otros hombres. A pesar de los convencionalismos sociales, Carolina Schlegel tuvo un hijo fuera del matrimonio, Sophie Mereau, quien fue esposa de Clemens Brentano, vivió como madre soltera por muchos años, Dorothea Veit se casó con Friedrich Schlegel; a quien llevaba casi diez años, después de vivir con él por mucho tiempo; Rahel Levin se casó con un hombre a quien llevaba doce años cuando ella estaba cerca de cumplir cincuenta. Algunas tuvieron *affaires* dentro y fuera de sus matrimonios o bien, como fue el caso de Bettina Brentano o Rahel Levin, experimentaron su sexualidad con otras mujeres, como apuntan algunos biógrafos e historiadores.

Probablemente una de las escritoras más interesantes de este periodo sea Caroline Schlegel (1763-1809), la esposa de muchos años de Wilhelm Schlegel. Ellos trabajaron de manera conjunta en la traducción de textos de Shakespeare, pero la publicación apareció tan sólo con el nombre del filósofo, aun cuando se sabe de la participación de Caroline y que incluso una pieza fue traducida por ella en su totalidad. En 1803, la escritora se divorció de Schlegel al enamorarse de Friedrich Wilhelm Schelling, a quien llevaba varios años, y permaneció con él hasta su muerte. Sin embargo, su propia producción literaria se vio frenada al dedicarse por completo a la carrera de su joven esposo.

El caso de Caroline es una muestra de que, a pesar de la inclusión femenina en los círculos intelectuales, el desarrollo entre hombres y mujeres seguía siendo desigual, ya que

en ocasiones, éstas relegaban su trabajo por dedicar atención al realizado por sus esposos. El episodio de Sophie Mereau también pone en evidencia los límites de la autonomía femenina durante el Romanticismo, la joven editora y escritora fue cortejada por el filósofo Clemens Brentano durante dos años y al casarse con él, detuvo por completo su propia producción literaria y se limitó a hacer traducciones del inglés y del italiano.

Uno de los talentos más prometedores de esta generación fue la filóloga y poeta Karoline von Günderrode (1780-1806), la autora romántica suicida por antonomasia. Se crió dentro de una familia protestante y tuvo acceso a una educación excepcional, estudió teología, filosofía e historia, se desarrolló como poeta y publicó con el pseudónimo masculino de Tian en 1804; su obra se compuso principalmente por ensayos, poesía y filosofía. La lectura que Karoline hizo de *Die Leiden des Jungen Werther* derivó en algunas reflexiones alrededor del suicidio, las cuales compartió con su amiga más cercana, Bettina Brentano. En 1806, con sólo 26 años, Karoline von Günderrode se suicidó a orillas del Rhin; este episodio es narrado por Bettina en una carta dirigida a Goethe, en la que deja al descubierto el cariño y la admiración que sentía por su amiga.

Me es imposible, aquí, a orillas del Rhin, escribirle nada sobre Karoline von Günderrode. No es sentimentalismo, simplemente no estoy lo bastante alejada del tema para abarcarlo con la mirada. Ayer visité el sitio en el que se mató. [...]

Nuestra vida en común era hermosa; era la época en que empezaba a tener conciencia de mí misma. Fue ella quien vino a buscarme a Offenbach; me cogió de la mano y me rogó que viniera a verla a la ciudad. Más adelante, nos vimos todos los días; me enseñó a leer reflexivamente; quería también enseñarme historia, pero muy pronto se dio cuenta de que yo estaba demasiado preocupada con el presente como para que el pasado alcanzara a atraerme por mucho tiempo. ¡Cuánto me gustaba ir a verla! Acabé por no poder prescindir de ella ni un solo día. [...]

Leíamos *Werther* y discutíamos mucho sobre el suicidio. Siempre decía: —Aprender mucho, comprender mucho mediante el espíritu, ¡y morir joven! No soporto ver cómo me abandona la juventud”. [...]

Una vez ella me escribió: —Todavía no comprendes que estos senderos conducen a lo más hondo de la mina del espíritu; pero lo comprenderás algún día; el hombre camina con frecuencia por vías desiertas: cuánto más desea avanzar, y cuanto más aterradora se vuelve la soledad, más se extiende el desierto. [...] Lo que hay escrito en estas composiciones tuyas pasará a ser para ti una llave con la que abrirás quizás los reinos sumergidos. Por eso no las pierdas y no evites las ganas de

escribir; aprende más bien a pensar en el dolor, ya que, sin él, jamás nace el genio a la vida del espíritu; cuando se haga verbo en tí, gozarás de la inspiración”.<sup>14</sup>

Bettina Brentano (1785-1856) fue una de las románticas más conocidas, hermana del poeta Clemens Brentano, estuvo casada con el poeta Achim von Arnim y fue gran amiga de Beethoven. Tras la muerte de sus padres, vivió con su abuela Sophie de la Roche, quien la impulsó en su carrera literaria y le brindó una educación excepcional. Su personalidad extrovertida y su inteligencia singular le otorgaron atención rápidamente. Su madre había sido cortejada por Goethe, así que la joven buscó al poeta e inició una amistad con la madre de éste con el fin de escribir un libro biográfico sobre él. Su producción literaria fue principalmente epistolar, en ésta se percibe tanto prosa de una calidad estética notable como el talento de la autora.

Hoy he soñado que estábamos sentados uno frente al otro delante de una ventana abierta, sobre la cual había olorosas flores; había reposado mis pies sobre los tuyos y, me sentía más a gusto, más apacible de lo que jamás me había sentido en Schlangenbad y a la orilla del Rhin: qué grandeza, qué fuerza ha asumido para mí ahora ese instante de mi sueño, pues desde hace mucho tiempo siento este deseo en la realidad y percibo al despertar la cercana posibilidad de convertir el invierno en primavera y que tu pie sea un soporte para los míos. Sí, el soñador no debe contar sus años, pues ignora si es joven o viejo. Se dice con frecuencia que Dios no puede hacer que lo que es deje de ser; el sueño prueba lo contrario.<sup>15</sup>

Sobre el trabajo epistolar de Bettina Brentano, el escritor Rainer Maria Rilke apuntó:

Esta extraña mujer ha creado un espacio a través de sus cartas, un mundo de amplias dimensiones. Desde el principio se derrama en todo, como si ya hubiera rebasado la muerte. En todas partes se instalaba profundamente en el ser, y todo lo que le llegaba estaba desde la eternidad contenida en la naturaleza... La evocaba como un espíritu y ella se enfrentaba.<sup>16</sup>

Por último, debo agregar que las románticas, aún cuando rompieron con los esquemas establecidos por el mundo patriarcal, estaban comprometidas únicamente con su proyecto

---

<sup>14</sup> Bettina Brentano, “Correspondencia de Goethe con una joven” en *El entusiasmo y la quietud: Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1979, pp. 273-275.

<sup>15</sup> Brentano, *op. cit.*, p. 276.

<sup>16</sup> Rainer Maria Rilke, citado por Antoni Mari en *El entusiasmo y la quietud: Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1979, p. 272.

personal, es decir, no pensaron en organizarse para cambiar la vida de marginación que llevaba la mayoría de las mujeres que no pertenecían a la burguesía de su tiempo. Si bien, este grupo no propició un cambio que tuviese repercusiones inmediatas en lo social, su existencia se reflejó en la producción literaria de los autores que analizaré en los capítulos siguientes, en la cual es posible percibir rasgos que hasta entonces habían sido negados a lo femenino, como la posibilidad de vivir la sexualidad libremente o ser consideradas como un ser humano integral.

### **3. Análisis de las representaciones de personajes femeninos en dos obras del *Sturm und Drang***

En este capítulo analizaré la representación de dos personajes femeninos que pertenecen a obras del *Sturm und Drang*: Lotte, protagonista de *Die Leiden des Jungen Werther* de Johann Wolfgang von Goethe y Amalia, el único personaje femenino que aparece en el famoso drama de Schiller titulado *Die Räuber*. Estas obras no sólo son importantes por su carácter emblemático, sino también porque, en su momento, su recepción generó diversas reacciones: la novela de Goethe se hizo popular rápidamente y el drama de Schiller reveló a un autor contestatario, que criticaba sin reparo a la sociedad alemana insertada en el medievo.

Pese a los pocos años que hay entre la publicación de ambos textos, la diferencia en el actuar de las protagonistas permite distinguir un contraste muy marcado en sus representaciones. Mientras que Goethe perfiló en Lotte una mujer que reproduce características de los arquetipos femeninos de madre o esposa anclados en el medievo, Schiller hace de Amalia el personaje más sensato de su obra, cuyas características la

definen gradualmente como portadora de una ideología que confronta a la sociedad en que se desarrolla, libre de intrigas y venganzas que rigen en el mundo masculino.

He decidido partir del *Sturm und Drang*, el primer movimiento propio de Alemania, porque los personajes femeninos empezaron a ganar espacio dentro de las obras y desempeñaron papeles cruciales en su desarrollo; asimismo, su actuar y sus decisiones fueron trascendentes en el devenir de los textos. Gracias a la apertura ideológica y social que la filosofía de este momento proponía, los escritores alemanes dejaron de limitar la representación de las mujeres al servilismo, a objetos de utilería o a personajes accesorios, como sucedía hasta entonces.

Mi intención es señalar que durante la transición del siglo XVIII al XIX, el discurso femenino ganó espacio en un mundo dominado por hombres. Las representaciones literarias de mujeres se enriquecieron con rasgos que hasta entonces eran exclusivos de lo masculino; por ejemplo, la capacidad de decidir o el derecho a pensar. En los personajes que analizo se percibe un ejercicio de autoconciencia, que si bien en un principio no fue más allá del cuestionamiento de las situaciones que se plantean, con la transformación del entorno social y con la apertura ideológica desencadenada tanto por la Revolución francesa como por la filosofía de la época, desembocó en la reestructuración de la representación literaria femenina y en la creación de espacios sociales que propiciaron la participación de las mujeres como lectoras y escritoras dentro de círculos literarios.

### **3.1   Lotte: *Die Leiden des jungen Werther***

En 1774 ocurrió uno de los acontecimientos más importantes en la historia de la literatura alemana; el joven Johann Wolfgang von Goethe, quien sólo contaba con 24 años, publicó

en Leipzig *Die Leiden des jungen Werther*, causando conmoción entre críticos y lectores. La obra tuvo un éxito sin precedentes, se hizo famosa en poco tiempo y atrajo la atención de la escena literaria europea, debido a que el autor elaboró el texto como un discurso contrario a los planteamientos hegemónicos de la Ilustración, colocando el valor de la subjetividad del sentimiento por encima de la razón. El protagonista personificó el anhelo de la juventud de aquel tiempo, cansada del mundo ordenado y reglamentado que la Ilustración había construido.

La novela está situada en el *Sturm und Drang*; éste se desarrolló de 1766 a 1778<sup>17</sup> y representó una apertura en cuanto a las posibilidades de existencia del individuo al surgir como una radicalización de la Ilustración; erigió un culto al genio a causa de su función creadora, dotándolo de connotaciones divinas, y tomó como símbolo a Prometeo. Una de las odas más conocidas de Goethe ilustra esta apropiación del héroe y puede considerarse como el manifiesto poético de este movimiento:

Prometheus

Bedecke Deinen Himmel, Zeus,  
mit Wolkendunst  
Und übe, dem Knaben gleich,  
Der Disteln köpft,  
An Eichen Dich und Bergeshöhn  
Mußt mir meine Erde  
Doch lassen stehn,  
Und meine Hütte, die Du nicht gebaut,  
Und meinen Herd,  
Um dessen Glut  
Du mich beneidest.

[...]

Ich Dich ehren? Wofür?  
Hast Du die Schmerzen gelindert  
Je des Beladenen?  
Hast Du die Thränen gestillet

---

<sup>17</sup> La ubicación temporal exacta del *Sturm und Drang* puede resultar problemática, ya que los criterios estéticos que lo caracterizan también están presentes en la Ilustración tardía, algunos autores que en su momento se consideraron ilustrados, hoy son estudiados dentro de esta corriente.

Je des Geängsteten?  
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet  
Die allmächtige Zeit  
Und das ewige Schicksal,  
Meine Herrn und Deine?

Wähntest Du etwa,  
Ich sollte das Leben hassen,  
In Wüsten fliehen,  
Weil nicht alle  
Blümenträume reiften?

Hier sitz' ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde.  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
Zu leiden, zu weinen,  
Zu genießen und zu freuen sich  
Und dein nicht zu achten,  
Wie ich.<sup>18</sup>

El rechazo a la función moral de la literatura, el traslado de valores del intelecto al corazón, de lo reflexivo a lo sensitivo, así como la reivindicación de personajes populares, fueron algunas de sus características más sobresalientes.<sup>19</sup>

Solía verse el *Sturm und Drang* como una reacción o revuelta antiilustrada, como un brote de irracionalismo que, dependiendo de la posición ideológica del investigador, era, o bien elogiado, o bien denostado, pero en todo caso considerado como un fenómeno típicamente alemán. Más recientemente, y gracias a una mayor profundización de los estudios de la Ilustración, se tiende a ver éste como punto de partida de todo un proceso dialéctico fundamentado en la emancipación del individuo y en la secularización, pero que debido a su base crítica, también contiene en sí mismo los

---

<sup>18</sup> Johann Wolfgang von Goethe, "Prometeo" en *Poemas y canciones*, Otto de Greiff (trad.), Bogotá, El Áncora, 1998, pp. 42-47.

Prometeo

Encumbre, ¡oh Zeus! Tu empiro/ con nebuloso velo,/ y semejante al joven/ que cardos gusta de coger, te queda/ con el roble y la cumbre enhiesta y pina,/ mas déjame el disfrute de esta tierra,/ que es mía,/ cual mi cabaña esta que habito y que no es obra tuya,/ y de mi hogar también, que cuando arde/ y su lumbre me doro./ ¡Tú me envidias!/[...]/ ¿Yo honrarte a ti? ¿Por qué?/ ¿Del agobiado/aliviaste la carga?/ ¿El llanto, acaso,/ enjugaste del triste?/ ¿A mí no me forjaron todo un hombre, en el yunque,/ el tiempo omnipotente/ y el hado sempiterno,/ que mis señores son, al par que tuyos?/ ¿Acaso imaginaste en tu delirio/ que iba yo a odiar la vida/ y al yermo retraerme/ por haberse frustrado/ algunos mis sueños venturosos?/ Pues no; que aquí me tienes y hombres hago/ según mi propia imagen;/ hombres que luego mis iguales sean,/ y padezcan y lloren,/ y gocen y se alegren,/ y parias no te rindan,/ cual yo hice.

Johann Wolfgang von Goethe "Prometeo" en *Obras completas*, Rafael Casinos Assens (trad., pról. y notas), t. I, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 916-917.

<sup>19</sup> El *Sturm und Drang* debe sus cimientos a pensadores como Shaftesbury, Burke, Rousseau, Locke, Hume, Bodmer y Breitinger cuya influencia es innegable en la obra de sus principales exponentes.



gérmenes de su propia deconstrucción. Las tendencias o los movimientos supuestamente irracionalistas y antiilustrados no serían, pues, más que una manifestación de esta dialéctica.<sup>20</sup>

Tanto Georg Hamann como Gottfried Herder sentaron las bases filosóficas del *Sturm und Drang*; los temas que se trataron de manera recurrente fueron el lenguaje y la poesía, atribuyéndoles características religiosas (en muchas ocasiones, la discusión fue llevada al plano teológico, y con ello su función en la vida del ser humano. Herder se distinguió por ser el primer crítico en proponer un sistema literario coherente. En su discurso se aprecia la utopía de una unificación cultural, de la cual fueran partícipes las distintas regiones — entonces meros principados— para la conformación de una nación semejante a la inglesa o a la francesa. Dichas ideas están presentes en textos como *Fragmente über die neue deutsche Literatur* (1766) o en las *Volkslieder* (1774), que influyeron considerablemente en la conformación del primer patriotismo alemán.

Las características de las obras dramáticas del *Sturm und Drang* fueron asentadas por Jakob Michael Reinhold Lenz, en una obra titulada *Anmerkungen übers Theater*, en la cual rechaza tajantemente las tres unidades aristotélicas y con ello las estructuras heredadas del teatro griego. Si bien Goethe y Schiller fueron los autores de obras dramáticas fundamentales de este movimiento (*Götz von Berlichingen* y *Die Räuber*, respectivamente), ninguno de los dos desarrolló una teoría dramática como tal durante este periodo —sus dramaturgias y reflexiones en torno al teatro pertenecen al Clasicismo—.

El *Sturm und Drang* se instauró como el primer movimiento cultural propio de Alemania con la aparición de *Die Leiden des jungen Werther*; a partir de ese momento, los modelos extranjeros, principalmente los franceses y los ingleses, dejaron de funcionar

---

<sup>20</sup> Berta Raposo Fernández, “La literatura alemana en la época de *Los bandidos*” en *Los bandidos. Un drama*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 12.

como referentes. Con ello Goethe puso el cimiento para la construcción de la identidad literaria alemana; a su vez popularizó la novela, que en ese entonces era un género relegado, considerado inferior a los otros.

*Die Leiden des jungen Werther* fue escrita como novela epistolar, ya que este género establece un convenio de recepción muy diferente al de otras formas narrativas: la información se proporciona a través de un contacto ilusoriamente más cercano con el lector, el destinatario de Werther es su amigo Wilhelm, por lo que la mayoría de las cartas están dirigidas a él, sin embargo, no es mencionado de manera recurrente a lo largo de la obra y en ningún momento interviene en los acontecimientos. Goethe hizo énfasis en hacer del lector el destinatario real de las cartas, logrando imponer una moda entre los jóvenes, la cual no se limitó a la imitación de la indumentaria del protagonista, sino también a la reproducción del suicidio pasional; por ello, en la segunda edición de la novela, incluyó una nota en donde se pedía al lector no acompañar a Werther en su trágico destino. El género epistolar resultó tan efectivo, que algunos escritores hicieron uso de éste algunos años más tarde, por ejemplo, Adalbert von Chamisso en “Peter Schlemihls wundersame Geschichte” (1813) o E.T.A. Hoffmann en “Der Sandmann” (1816).

La trama de la obra es la siguiente, el joven Werther, protagonista de la novela, decide abandonar su ciudad y se marcha a Wahlheim para poder dedicarse a la lectura y a la pintura en medio de la calma que la soledad y la naturaleza le proveerán. En un baile conoce a Charlotte S., hija del administrador del lugar, y de inmediato se enamora, aun cuando ha sido advertido que ella está comprometida. El centro de la novela es el amor y la devoción que Werther profesa a Lotte, así como el sufrimiento que su temperamento apasionado le genera ante la imposibilidad de ser correspondido. Como rasgo característico del *Sturm und Drang*, la escala de valores del protagonista está asentada en el sentimiento y

no en la razón, de manera que la historia concluye con su suicidio, como la única posibilidad de darle fin a su desconsuelo.

Un temperamento apasionado, una personalidad sensible, así como una inteligencia poco ordinaria, son perceptibles en el personaje de Werther; Goethe delineó de tal forma su carácter que resultan comprensibles los cuestionamientos sobre la naturaleza real o imaginaria del protagonista, a los cuales el escritor fue sometido tras la publicación de la obra. Se ha hablado mucho sobre el origen real de la historia: al aparecer, para la creación de la novela, Goethe se inspiró en el suicidio de uno de sus amigos y en su propia experiencia amorosa fallida con una mujer comprometida.

De manera contrastante a la personalidad radical y contestataria que Goethe trazó en Werther, la representación de Lotte continuó reproduciendo características ~~positivas~~ impuestas a las mujeres durante la época medieval; y permaneció ligada al constructo femenino heredado de la cultura judeocristiana; esto a su vez, correspondía a lo que se consideraba apropiado dentro de la sociedad del autor. Así, la obra funciona como un reflejo fidedigno de los valores vigentes; es decir, en el imaginario cultural se reproducen aspectos que coinciden con lo social. Esta construcción establecía el ideal femenino a partir de atributos que en el plano teológico corresponden a las vírgenes, por lo tanto, guardan una relación estrecha con la divinidad; el rol de madre se exalta principalmente, así como la pureza, la bondad y la abnegación; a la par se niega la parte terrenal y humana; con ello, tanto la sexualidad como la sensualidad se invisibilizan. La iconografía de las vírgenes románicas es un referente claro de este discurso.

Las vírgenes románicas típicas están sentadas en su trono a la manera de diosa madre, solemnes en los primeros siglos, sonrientes con frecuencia, más tarde, coronadas como reinas del cielo. Llevan en el brazo izquierdo a su hijo, fruto de una maternidad *sin heterosexualidad*. En la mano derecha sostienen una esfera, transformada más tarde en una flor. Sobre el niño, hay unanimidad en reconocer que es Jesús de Nazaret. [...] La esfera [...] alude a la sexualidad femenina, misteriosa y

oculta (como el cetro equivalente de las vírgenes románicas, el pantocrátor, evoca quizá sutilmente la sexualidad fálica). [...]

Las vírgenes románicas expresan, imperturbables, la comunicación y la no coincidencia, en una mujer, de su capacidad procreadora y de su sexualidad. Como si esto formara, tal vez, parte del sentido común en la Europa feudal.<sup>21</sup>

La primacía del espíritu sobre la materia, de la bondad sobre lo útil y de la belleza sobre la sensualidad, fueron valores heredados de la sociedad medieval que conservaron vigencia a lo largo de varios siglos y que funcionaron como ejes fundamentales de las representaciones literarias femeninas. La escena en la que Werther conoce a Lottchen (el apelativo en diminutivo es el empleado a lo largo de toda la obra, aun cuando ella dista de ser una niña), ilustra a la perfección la idea feudal que estima la belleza etérea por encima de la sensualidad: Werther comienza a enamorarse y a idealizarla tras ver que reparte pan entre sus hermanos. Si bien Lotte aún no es madre, ha asumido este papel tras la muerte de ésta y dejó de ser la hija mayor para cuidar de su familia. Dicha orfandad parecería colocarla en un plano aún más virtuoso ante los ojos del protagonista y de la sociedad.

Nada más apearme apareció una criada que nos rogó esperásemos un instante, que la señorita Lottchen saldría enseguida. Atravesé el patio y me dirigí a la casa magníficamente construida, y al subir la escalinata y abrir la puerta presenciaron mis ojos el espectáculo más encantador que viera jamás. Seis niños de dos a once años correteaban en la antesala alrededor de una muchacha de hermosa figura y estatura mediana, que llevaba un sencillo vestido *blanco* con lazos rosa en los brazos y en el pecho. Tenía una hogaza de pan en la mano e iba cortando para cada pequeño una rebanada según la edad y el apetito; se lo daba con gran afabilidad, y cada uno exclamaba sin el menor artificio ¡gracias!, levantando sus manecitas antes de terminar de partirlo, y según iban recibiendo su merienda, se alejaban saltando felices, o los de carácter más tranquilo iban a la puerta del patio para ver a los forasteros y el coche en el que iría Lotte. [...] mi alma entera estaba absorta en su figura, su voz, su porte, y apenas había tenido tiempo de reponerme de mi asombro, cuando corrió a su habitación para coger los guantes y el abanico.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> María Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 94-95. Cursivas mías.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Las desventuras del joven Werther*, Manuel José González (trad.), Madrid, Cátedra, 2010, p. 70. (Todas las traducciones de esta novela de Goethe las tomo de la versión en castellano de Manuel José González). Cursivas mías.

Ich war ausgestiegen, und eine Magd, die ans Tor kam, bat uns einen Augenblick zu verziehen, Mamsell Lottchen würde gleich kommen. Ich ging durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Tür trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich je gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder von eilf zu zwei Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples *weißes* Kleid, mit blassroten Schleifen an Arm und Brust, anhatte. Sie hielt ein *schwarzes* Brot und schnitt ihren

Goethe fue muy meticuloso en delinear la identidad de Lotte, para ello se sirvió de elementos estéticos que la adornan en todo el texto y resalta su pureza contraponiéndola siempre con algún elemento oscuro, por ejemplo, en la escena anterior, la joven aparece con un vestido blanco, que simboliza su pureza, y el pan que lleva entre las manos es negro (este contraste cromático se pierde en la traducción al castellano); o bien, exalta su juventud y su lozanía al colocarla frente a una mujer moribunda. Lotte siempre aparece en el lado “bueno” de los binomios con los que el autor juega: negro-blanco, vida-muerte.

Está siempre al lado de su amiga *moribunda* y siempre es la misma, siempre la criatura solícita y angelical que doquier dirija su vista alivia dolores y siembra felicidad. Ayer tarde fui a pasear con Mariane y la pequeña Malchen, yo me enteré, la encontré, y paseamos juntos. [...] Lotte se sentó sobre el pequeño muro y nosotros permanecimos de pie ante ella. [...] Mientras, llegó Malchen con el vaso de agua. Mariane quería quitárselo. ‘¡No! –exclamó la niña con la más dulce expresión–, ¡no!, Lotte, tú tienes que beber primero’. Quedé tan encantado de la sinceridad y la bondad con que lo dijo que no supe expresar mis sentimientos más que alzando a la niña del suelo y besándola con tanta fuerza que empezó a gritar y a llorar. ‘Lo habéis hecho mal’, dijo Lotte. [...] Me quedé de pie viendo con qué aire la pequeña se frotaba las mejillas con las manos húmedas, con la fe de que aquella agua milagrosa limpiaba toda impureza [...] nunca he asistido con mayor respeto a un acto baptismal; y cuando Lotte subió de la fuente, de buena gana me hubiera postrado ante ella como ante un profeta que había borrado las culpas de todo un pueblo.<sup>23</sup>

---

Kleinen rings herum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gab's jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rief so ungekünstelt sein: Danke! indem es mit den kleinen Händchen lange in die Höhe gereicht hatte, ehe es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrote vergnügt, entweder wegsprang, oder nach seinem stillern Charakter gelassen davonging nach dem Hofstore zu, um die Fremden und die Kutsche zu sehen, darin ihre Lotte wegfahren sollte.[...] Meine ganze Seele ruhte auf der Gestalt, dem Tone, dem Betragen, und ich hatte eben Zeit, mich von der Überraschung zu erholen, als sie in die Stube lief, ihre Handschuhe und den Fächer zu holen.

Todas las citas en alemán de *Die Leiden des jungen Werther* las obtuve de la siguiente dirección electrónica: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Romane/Die+Leiden+des+jungen+Werther/Erstes+Buch>. Consultado el 29 de abril de 2011.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 86. (Cursivas mías.)

Sie ist immer um ihre *sterbende* Freundin, und ist immer dieselbe, immer das gegenwärtige holde Geschöpf, das, wo sie hinsieht, Schmerzen lindert und Glückliche macht. Sie ging gestern Abend mit Mariannen und dem kleinen Malchen spazieren, ich wusste es und traf sie an, und wir gingen zusammen. [...] Lotte setzte sich aufs Mäuerchen, wir standen vor ihr.[...] Indem kommt Malchen mit einem Glase. Marianne wollt es ihr abnehmen: Nein! rief das Kind mit dem süßesten Ausdrucke, nein, Lottchen, du sollst zuerst trinken! – Ich ward über die Wahrheit, über die Güte, womit sie das ausrief, so entzückt, dass ich meine Empfindung mit nichts ausdrücken konnte, als ich nahm das Kind von der Erde und küsste es lebhaft, das sogleich zu schreien und zu weinen anfang. – Sie haben übel getan, sagte Lotte. [...] Wie ich so dastand und zusah, mit welcher Emsigkeit das Kleine seinen nassen Händchen die Backen rieb, mit welchem Glauben, dass durch die Wunderquelle alle Verunreinigung abgespült. [...] Ich habe mit mehr Respekt nie einer Taufhandlung beigewohnt – und als Lotte heraufkam, hätte ich mich gern vor ihr niedergeworfen wie vor einem Propheten, der die Schulden einer Nation weggeweiht hat.

En repetidas ocasiones, la descripción de Lotte se torna hacia lo sentimental y se exalta la carga religiosa en la cual está inspirada, su actuar se encuentra enganchado a ésta, y es congruente con el orden jerarquizado y estático existente en la familia y en la sociedad medieval. Aun cuando Lotte y Werther son parte de un mismo momento histórico, que oscila entre el ocaso de la Ilustración y el *Sturm und Drang*, el personaje femenino es creado a partir de indicaciones bíblicas, teniendo como referente principal la imagen de mujeres *puras* como María o Isabel, en quienes la fidelidad, la compasión y la virtud son características determinantes en su personalidad. Lotte parecería anclada en el tiempo, encerrada en una idea concebida muchos siglos atrás. Su “actuar” gira en torno a la contemplación, a la obediencia de las normas sociales establecidas para las mujeres, así como al impedimento de sobrepasarlas. En las primeras descripciones de Werther sobre su amada, el cuerpo parecería inexistente.

¡Un ángel! ¡Bah! Todos dicen lo mismo de la suya, ¿no es cierto? Y sin embargo, no me encuentro en condiciones de decirte lo perfecta que es, ni por qué es perfecta; basta, ella se ha apoderado de todos mis sentidos.

Tanta sencillez y a la par tanta inteligencia, tanta bondad y tanta entereza, y esa paz del alma en medio de esa vida real y esa actividad...<sup>24</sup>

Werther hace alabanza de la perfección, entereza, bondad y paz del alma que identifica en su amada; asimismo, menciona su inteligencia entre las características que admira, pero, ésta parecería ser tan sólo retórica. A lo largo de la historia, Lotte jamás participa en los debates que se proponen, aun cuando representen la disputa filosófica de aquellos años: el choque existente entre una Ilustración caduca y la fuerza con la que el *Sturm und Drang* la

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 68.

Einen Engel! —Pfui! das sagt jeder von der Seinigen, nicht wahr? Und doch bin ich nicht imstande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist; genug, sie hat allen meinen Sinn gefangen genommen.

So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Tätigkeit.

sacudía; en la novela, estos temas sólo se discuten entre Albert y Werther, el papel femenino se reduce a la contemplación o a la aserción. La presencia intelectual de Lotte es nula, su función se reduce a ser el objeto de la pasión de Werther quien, absorto en ésta, tampoco se mostraba interesado en lo que pudiera decir.

De cómo me deleitaba con sus ojos negros mientras hablaba... cómo sus labios rebosantes de vida y sus frescas y alegres mejillas cautivaban mi alma entera... cómo estaba absorto en el magnífico contenido de su conversación, *a menudo ni oía las palabras que pronunciaba...*<sup>25</sup>

Durante el desarrollo de la obra, podría pensarse que el amor de Werther es unilateral, y se retroalimenta de su imaginación y sus deseos, debido a que Lotte se limita a marcar la distancia apropiada que una mujer comprometida debía mantener, sin corresponder abiertamente a la devoción del protagonista, aun cuando, hasta el final del relato, se hace evidente que el enamoramiento había sido mutuo. Esto es comprensible a sabiendas de que el abandono de la pasividad y de la sumisión, estaba considerado como conducta impropia en el espacio de lo femenino; la disputa entre lo que se tenía por moralmente correcto y el deseo individual era impensable. Más aún para una mujer cuyo cuerpo y cuya sensualidad no eran representados. Si la infidelidad era condenable para un hombre, tras la imposición del matrimonio monógamo e indisoluble en el siglo XII por la Iglesia, para una mujer era inconcebible.

Todo el poder de estas palabras cayó sobre el infortunado. En plena desesperación se arrojó a los pies de Lotte, tomó su mano, la estrechó contra sus ojos, contra su frente y a ella le pareció pasarle por su alma el presentimiento de su horrible propósito. Sus sentidos se turbaron, estrechó las manos de Werther, las oprimió contra su pecho, se inclinó hacia él en un arranque de nostalgia y sus ardientes mejillas se rozaron. El mundo desapareció para ellos. Werther la estrechó entre sus brazos, la apretó contra su pecho y cubrió sus temblorosos labios con ardientes besos. —Werther! —exclamó ella con voz ahogada y apartándose de él—. ¡Werther!”, gritó con el tono decidido del más noble sentimiento. Él no opuso resistencia, la dejó desasirse de sus brazos, y se arrojó como loco a sus pies. Ella se apartó de él y en angustiada confusión, vacilando entre el amor y la cólera, dijo —Ésta es la última

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 73. Cursivas mías.

Wie ich mich unter dem Gespäche in den schwarzen Augen weidete! wie die lebendigen Lippen und die frischen muntern Wangen meine ganze Seele anzogen! Wie ich, in den herrlichen Sinn ihrer Rede ganz versunken, *oft gar die Worte nicht hörte, mit denen sie sich ausdrückte!*

vez, Werther! ¡No volveréis a verme más!” Y dirigiendo la mirada más embriagada de amor al desdichado, corrió a la habitación de al lado y cerró tras de sí con llave.<sup>26</sup>

La actitud de Albert —el prometido de Lotte— hacia ella, es un ejemplo de la relación desigual existente entre los sexos en la sociedad de aquel tiempo. El hombre era el encargado de establecer la pauta de cómo y con quién debía relacionarse su mujer y su voluntad era la única válida.

Durante el camino Lotte volvía la vista a un lado y otro como si echara en menos la compañía de Werther. Albert comenzó a hablar de él y le censuraba aún sin dejar por eso de hacerle justicia. Aludió a su desgraciada pasión y deseaba que si fuera posible convendría alejarlo. —¿deseo también por nosotros —dijo—. Y te ruego —continuó— mires a ver si puedes dar otro rumbo a su conducta contigo y aminorar sus frecuentes visitas. La gente empieza a darse cuenta y sé que somos motivo de comentario en todos los círculos.” Lotte calló y Albert pareció haber comprendido su silencio.<sup>27</sup>

La manera en que Albert se dirige hacia Lotte ejemplifica visiblemente la vigencia absoluta de los modelos patriarcales. La relación entre ambos es cercana al servilismo; aun cuando en apariencia conserve la cortesía correspondiente a la clase social a la que pertenecen, es claro quién posee el poder, es decir, quién ordena.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 171.

Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglücklichen. Er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, fasste ihre Hände, drückte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinne verwirrten sich, sie drückte seine Hände, drückte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmütigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen. Er schlang seine Arme um sie her, presste sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen. —Werther! rief sie mit erstickter Stimme, sich abwendend, —Werther! —und drückte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen; Werther! rief sie mit dem gefassten Tone des edelsten Gefühles—. Er widerstand nicht, ließ sie sich aus seinen Armen und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riss sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn, sagte sie: Das ist das letzte Mal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder. —Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elenden eilte sie ins Nebenzimmer und schloss hinter sich zu.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 153.

Unterwegs sah sie sich hier und da um, eben, als wenn sie Werthers Begleitung vermisste. Albert fing von ihm an zu reden, er tadelte ihn, indem er ihm Gerechtigkeit widerfahren ließ. Er berührte seine unglückliche Leidenschaft und wünschte, dass es möglich sein möchte, ihn zu entfernen. —Ich wünscht es auch um unsertwillen, sagt' er, und ich bitte dich, fuhr er fort, siehe zu, seinem Betragen gegen dich eine andere Richtung zu geben, seine öftern Besuche zu vermindern. Die Leute werden aufmerksam, und ich weiß, dass man hier und da drüber gesprochen hat. —Lotte schwieg, und Albert schien ihr Schweigen empfunden zu haben.



Albert regresó y Lotte se apresuró a salir a su encuentro no sin cierto embarazo. [...] Preguntó si no había novedad y ella respondió apresuradamente que Werther había estado allá el día anterior por la tarde. Preguntó si había correspondencia y recibió por contestación que en su despacho tenía una carta y varios paquetes. [...] El contenido de alguno de ellos no parecía ser de su agrado. Le hizo algunas preguntas que él contestó lacónicamente y se puso a escribir en su pupitre.

Una hora llevarían así juntos y a Lotte se le iba ensombreciendo cada vez más el ánimo. Sabía qué difícil iba a ser descubrir a su marido lo que yacía en su corazón, aun encontrándose éste de mejor humor. Se apoderó de ella una melancolía que iba haciéndose más angustiosa cuando intentaba ocultarla y tragarse las lágrimas.

La aparición del criado de Werther la puso en el mayor de los apuros; entregó a Albert la nota, y éste, dirigiéndose serenamente a su mujer le dijo: —Dale las pistolas” —Dile que le deseo un feliz viaje” —dijo al muchacho—. Estas palabras cayeron sobre ella como un rayo, intentó levantarse y zozobraba, no sabía lo que le ocurría. Se acercó despacio a la pared, temblando descolgó las armas, les quitó el polvo y titubeaba y hubiera tardado aún más tiempo si Albert no la hubiera apremiado con una mirada inquisitiva.<sup>28</sup>

La imagen que Goethe traza de Lotte es la de una mujer pueril que se mueve en medio de dos periodos, la Ilustración y el *Sturm und Drang*, representados por su esposo y el hombre que está enamorado de ella; que no sabe si ceder a sus deseos o permanecer en un mundo que puede garantizarle estabilidad y orden. En esta novela, el autor plantea la imposibilidad de las mujeres de transgredir los límites establecidos socialmente. Si bien Lotte no actúa, se plantea al menos la posibilidad de otra existencia. Dentro de este mundo patriarcal, tan bien caracterizado por Goethe, es donde tendrán que desenvolverse y contra el que se revelarán gradualmente el resto de los personajes femeninos que analizaré en este trabajo.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 175-176.

Albert kam zurück, und Lotte ging ihm mit einer verlegenen Hastigkeit entgegen [...]. Er fragte, ob nichts vorgefallen sei, und sie antwortete mit Übereilung: Werther sei gestern abends dagewesen. Er fragte, ob Briefe gekommen, und er erhielt zur Antwort, dass ein Brief und Pakete auf seiner Stube lägen. [...] Einige schienen nicht das Angenehmste zu enthalten. Sie tat einige Fragen an ihn, die er kurz beantwortete, und sich an den Pult stellte, zu schreiben.

Sie waren auf diese Weise eine Stunde nebeneinander gewesen und es ward immer dunkler in Lottens Gemüt. Sie fühlte, wie schwer es ihr werden würde, ihrem Mann, auch wenn er bei dem besten Humor wäre, das zu entdecken, was ihr auf dem Herzen lag; sie verfiel in eine Wehmut, die ihr um desto ängstlicher ward, als sie solche zu verbergen und ihre Tränen zu verschlucken suchte.

Die Erscheinung von Werthers Knaben setzte sie in die größte Verlegenheit; er überreichte Alberten das Zettelchen, der sich gelassen nach seiner Frau wendete und sagte: Gib ihm die Pistolen. —Ich lasse ihm glückliche Reise wünschen, sagte er zum Jungen. —Das fiel auf sie wie ein Donnerschlag, sie schwankte aufzustehen, sie wusste nicht, wie ihr geschah. Langsam ging sie nach der Wand, zitternd nahm sie das Gewehr herunter, putzte den Staub ab und zauderte, und hätte noch lange gezögert, wenn nicht Albert durch einen fragenden Blick sie gedrängt hätte.

### 3.2 Amalia: *Die Räuber*

Friedrich von Schiller es uno de los autores más importantes y representativos de la historia literaria alemana, su trabajo incluyó diversos géneros como poesía, drama y algunos estudios literarios y filosóficos. Con su obra temprana se erigió como uno de los exponentes más dotados del *Sturm und Drang*, y con su muerte, el Clasicismo se dio por concluido. Con tan sólo 17 años, Schiller comenzó a trabajar en lo que sería su primer texto dramático, el cual apareció en 1781 con el título de *Die Räuber. Ein Schauspiel*; un año más tarde se llevó a cabo la representación de la obra, gozando de gran aceptación entre el público.

La referencia al contexto cultural en que se escribió *Die Räuber* resulta de suma importancia para comprender la intención crítica de Schiller con esta obra, ya que las líneas temáticas que seguían los textos literarios que circulaban, además de estar claramente delineadas, tenían a su propio público.

Conviene indicar primeramente las tres corrientes principales de la época. Por una parte la Ilustración, cuyo exponente más conspicuo era Lessing, campeón de la claridad mental y del progreso humano según la supremacía de la razón pensante y triunfante. En segundo término, dentro del clima propiciado por aquella Ilustración, el epicureísmo moral y la sensibilidad rococó y elegante que hallaban en Wieland a su portavoz más calificado. Además, bien insertado en la cultura alemana del período estudiado, el fervor religioso-literario y el desbordamiento extático de la emoción pietista que se objetivan en las "Odas" y la epopeya sobre el Salvador de Klopstock.<sup>29</sup>

El joven autor se colocó a la vanguardia del *Sturm und Drang* abordando temas de la Ilustración tardía con elementos propios de éste. Los escritores de dicha corriente aspiraron a alcanzar una naturaleza verdadera y profunda, así como a representar pasiones humanas existentes en el mundo del sentimiento, al que consideraban más valioso que el racional;

---

<sup>29</sup> Rodolfo Modern, —La pulsación violenta del *Sturm und Drang*— en *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*, Buenos Aires, Fraterna, 1986, p. 20.

asimismo, algunos autores prefirieron desarrollar sus obras en el escenario, ya que creyeron que era el medio más apto para conmover y llegar al público. Schiller se aventuró a la creación de héroes descomunales, a pesar de que la escena literaria estaba dominada por el drama familiar, que era un derivado de la tragedia burguesa, y por los dramas de caballería.

En el terreno concreto de la historia del teatro, el *Sturm und Drang* representa una revuelta juvenil de corta duración que se enfrenta a los principios aristotélicos de manera mucho más radical que Lessing en los años 50 y 60 del siglo XVIII con la ruptura de la cláusula estamental. En los dramas [...] las unidades de lugar, tiempo y acción son literalmente barridas de la escena, y en las *Anmerkungen übers Theater (Observaciones sobre el teatro)* de Lenz se proclama la necesidad de la representación naturalista de los personajes. En el llamado “Drama del genio” inaugurado por *Götz von Berlichingen* (1771) de Goethe, se expresan las ansias de emancipación y autorrealización del mismo individuo burgués que en los dramas de crítica social de Lenz y Wagner aparece impotente y expuesto a los desmanes de las clases dominantes.<sup>30</sup>

En *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Schiller cuenta la historia desafortunada de Karl y Franz, un par de hermanos cuya historia se inscribe en la temática literaria del fratricidio desarrollada a partir del conflicto bíblico entre de Caín y Abel, divididos por la envidia, por la búsqueda del reconocimiento del padre (el odio fraterno y el amor paterno fueron temas predilectos del *Sturm und Drang*) y por la misma mujer, Amalia. Karl, el hijo predilecto, abandona el hogar, los rumores indican que se ha convertido en criminal, Franz aprovecha la situación para sembrar esta idea en la mente de su padre e incitarlo a despreciar a su hermano, así como a acosar a Amalia. Al sentirse rechazado, Karl se convierte en líder de un grupo de bandidos, cuyas hazañas aluden a las de Robin Hood. En la época en que esta obra fue concebida, las bandas de asaltantes eran una plaga al sur de Alemania y Suabia; a pesar de ello, el autor inyectó un colorido romántico al mundo de los bandidos.

Schiller tuvo especial cuidado en hacer latente en cada escena la integridad del bandido Moor, así como la vileza y maldad de su hermano. Karl es un idealista exacerbado —por cuanto con el entusiasmo de su corazón cree en el buen orden paternal del mundo,

---

<sup>30</sup> Raposo, *op. cit.*, pp. 12-13.

ahora bien, le basta una sola ofensa narcisista para despertar en él la furia de la venganza por el orden perturbado del mundo”.<sup>31</sup> Franz, por el contrario, es un materialista sin límites, inconforme con su papel en el mundo. No obstante, ambos están guiados tan sólo por el deseo de venganza, uno porque ha perdido la fe, el otro porque nunca la ha tenido, ambos andan por un mundo que carece de sentido, uno desesperado, el otro lleno de ira.

Tras la supuesta muerte del padre, Karl regresa al hogar disfrazado de otro hombre, ahí es acogido por unos días hasta que Franz comienza a sospechar de la verdadera identidad del forastero; Amalia siente un amor ~~in~~explicable” por él, sin embargo, no puede hacer nada, ya que debe conservarse fiel a Karl. El final de la historia es trágico, Franz se ahorca cuando sus crímenes son descubiertos y Amalia muere asesinada por Karl Moor a petición de sus compañeros bandidos.

Esta obra reproduce en repetidas ocasiones la vigencia del discurso medieval respecto a la condición social de las mujeres. Las ideas presentes en el *Decretum Magistri Gratiani* (1140-1150) son visibles, en este texto se estableció la superioridad natural del varón por encima de la mujer, quien no era considerada más que un sujeto de derecho menor, que requería de tutela y protección. En repetidas ocasiones, el texto exhibe una situación intimidatoria o violenta, en la cual el discurso patriarcal dominante configura la realidad de los marginados reiterándoles su condición y su vulnerabilidad. En la visión de los bandidos, la concepción de lo femenino es poco afortunada y, además de retroalimentar la idea de la superioridad ~~in~~atural” masculina, su ideología resulta misógina y trasluce cierta violencia.

---

<sup>31</sup> Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 112.

SCHWARZ. —¡Excelentes planes! ¡Negocio honrado! ¡Cómo me simpatizan los grandes espíritus! Ya sólo falta que nos hagamos mujeres y alcahuetas, o incluso que pongamos nuestra virginidad en el mercado.<sup>32</sup>

En la línea de este discurso, uno de los momentos más significativos de la obra es la escena en la que Spiegelberg, un bandido cercano a Karl Moor, relata orgulloso una de sus hazañas, en la cual, él y su cuadrilla irrumpen en un convento para robar todos los objetos de valor que ahí encuentren y de paso aprovechan la ocasión para violar a las monjas. El tono de burla en que la aventura es contada, constata el dominio sexual del hombre sobre la mujer.

SPIEGELBERG. —[...] Tengo que contarte otra juerga que monté hace poco en el convento de Santa Cecilia. [...] pongo al guardia del convento a buen recaudo, le quito las llaves, me cuelo donde duermen las doncellas, les hago desaparecer los vestidos y salgo con el montón a la puerta. Seguimos de celda en celda, quitamos la ropa a las monjas una tras otra, por último también a la abadesa... Ahí es cuando silbo y mis muchachos empiezan el asalto con mucho estruendo, como si fuera el día del juicio final, y ¡entran con un alboroto bestial en las celdas de las sores!... ¡Ja, ja, ja!... Tendrías que haber visto el barullo cuando los animalitos empezaron a buscar sus hábitos en la oscuridad y lo lastimeras que se pusieron, como locas, y nosotros entretanto las acosábamos como todos los truenos; cómo de miedo y confusión se liaban en las sábanas o se escondían debajo de la estufa como los gatos; otras, con el miedo en el corazón, regaron la habitación que podrías haber aprendido a nadar allí, y el griterío y el lamentar que daba pena, y finalmente apareció incluso la vieja matraca, la abadesa, vestida como Eva *antes* de caer en la tentación... Tú sabes, hermano, que en todo el globo terráqueo no hay ser que me repugne más que una *araña* y una *vieja*, así que imagínate esa bruja parda, arrugada, velluda bailando delante de mi e implorándome por su virtud virginal... ¡Por todos los demonios! Ya había puesto el codo para empujarle los *pocos nobles* que le quedaban hasta el final del intestino... ¡En pocas palabras! O nos dais la vajilla de plata, el tesoro del convento y todos los taleritos relucientes, o... (mis muchachos ya me entendieron); ya te digo, le sacamos al convento cosas por más allá de mil táleros, y además nos la pasamos bien, y mis muchachos les dejaron un recuerdo que tendrán que llevar a cuestras sus nueve meses.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Friedrich von Schiller, *Los bandidos. Un drama*, José Antonio Calañas Continente (trad.), Berta Raposo Fernández (ed.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 97.

SCHWARZ.—Vortreffliche Plane! honette Gewerbe! Wie doch die großen Geister sympathisieren! Jetzt fehlte nur noch, daß wir Weiber und Kupplerinnen würden, oder gar unsere Jungferschaft zu Markte trieben.

Todas las citas en alemán de *Die Räuber* las obtuve de la siguiente dirección electrónica: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3339/4>. Consultado el 16 de marzo de 2011.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 125.

SPIEGELBERG.—[...] einen Spaß muß ich dir doch erzählen, den ich neulich im Cäcilien —Kloster angerichtet habe [...] versichere mich des Klosterwächters, nehm' ihm die Schlüssel ab, schleich' mich hinein, wo die Mäde schliefen, praktizier' ihnen die Kleider weg, und heraus mit dem Pack zum Thor. Wir gehen weiter von Zelle zu Zelle, nehmen einer Schwester nach der andern die Kleider, endlich auch der Äbtissin —Jetzt pfeif' ich, und meine Kerls draußen fangen an zu stürmen und zu hasselieren, als käm' der jüngste Tag, und hinein mit bestialischem Gepolter in die Zellen der Schwestern —hahaha!— da hättest du die Hatz sehen sollen, wie die armen Thierchen in der Finstere nach ihren Rücken tappten und sich jämmerlich geberdeten, wie sie zum Teufel waren, und wir indeß

Es importante señalar que el bandido Moor no participa en este tipo de agresiones. Como he indicado antes, la intención de Schiller era crear un héroe descomunal, Karl no está de acuerdo del todo con la manera de proceder de sus secuaces; sin embargo, instalado en el supuesto rechazo de su padre y su venganza, justifica ser parte de algo que va en contra de sus códigos de conducta.

A pesar de que el autor situó *Die Räuber* en un espacio medieval y reproduce la condición marginada de las mujeres, la obra contiene cualidades que la conducen hacia un discurso emancipador. El mundo femenino de Schiller se coloca al margen del mundo masculino desvirtuado —de crímenes, materialismo, odio, ambición, venganza, rencor—, el cual, al verse rebasado, intenta contener este impulso a través de la violencia.

Franz, el personaje más cínico de la obra, expresa sin reparo que su condición de hombre, no es más que producto de la casualidad, y que haber nacido mujer o varón le habría resultado indistinto. No es accidental que Schiller se sirva de la voz de este personaje para evidenciar que el hecho de ser hombre, no sea meritorio.

FRANZ (lo mira riéndose). —[...] ¡Es tu padre! Él te ha dado la vida, eres su carne, su sangre, así que respétalo como lo más sagrado. Otra vez una conclusión astuta. Quisiera preguntar *¿por qué* me ha engendrado? Por supuesto que no por amor a mí que había de llegar a ser *Yo*. [...] *¿Puedo* estarle agradecido porque me engendró varón? Tan poco como podría culparle si me hubiese engendrado mujer.<sup>34</sup>

---

wie alle Donnerwetter zugesetzt, und wie sie sich vor Schreck und Bestürzung in Bettlaken wickelten, oder unter dem Ofen zusammenkrochen wie Katzen, andere in der Angst ihres Herzens die Stube so besprengten, daß du hättest das Schwimmen drin lernen können, und das erbärmliche Gezeter und Lamento, und endlich gar die alte Schnurre, die Äbtissin, angezogen wie Eva *vor* dem Fall —du weißt, Bruder, daß mir auf diesem weiten Erdenrund kein Geschöpf so zuwider ist, als eine *Spinne* und ein *altes Weib*, und nun denk' dir einmal die schwarzbraune, runzlichte, zottigte Vettel vor mir herumtanzen und mich bei ihrer jungfräulichen Sittsamkeit beschwören— alle Teufel! ich hatte schon den Ellbogen angesetzt, ihr die übriggebliebenen *wenigen edlen* vollends in den Mastdarm zu stoßen —kurz resolvirt! entweder heraus mit dem Silbergeschirr, mit dem Klosterschatz und allen den blanken Thälerchen, oder —meine Kerls verstanden mich schon— ich sage dir, ich hab' aus dem Kloster mehr denn tausend Thaler Werths geschleift, und den Spaß obendrein, und meine Kerls haben ihnen ein Andenken hinterlassen, sie werden ihre neun Monate dran zu schleppen haben.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 87.

FRANZ. —[...] es ist dein Vater! er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut - also sei er dir heilig! Wiederum eine schlaue Consequenz! Ich möchte doch fragen, *warum* hat er mich

Uno de los puntos más relevantes a considerar en el drama de Schiller es que Amalia es la única mujer que aparece en la obra y que además tiene voz propia —el episodio de las monjas es contado por uno de los bandidos—, lo que resulta muy significativo en el desarrollo de la historia, ya que ella, aún llevando a cuestras los límites impuestos por el patriarcado, es el personaje más coherente tanto en su discurso como en la defensa de sus valores, en oposición a todos los personajes masculinos, quienes están enganchados a la lucha por el amor paterno, así como al poder económico y político. Aun cuando la situación marginal de Amalia es llevada al límite en repetidas ocasiones, ella permanece clara y actúa siendo congruente con sus principios. La representación de este personaje es muy diferente a la imagen infantil y distante de Lotte; la personalidad de Amalia está delineada a partir de conceptos idealizados sobre la fidelidad y la lealtad, estos rasgos resultan contrastantes de manera positiva frente a los masculinos —encerrados en la falsedad, la intriga y el revanchismo—.

Amalia es acosada constantemente por Franz, porque a diferencia de Lotte, no tiene un hombre que la respalde, lo cual la obliga a defenderse sola y, a pesar de su condición femenina, en ningún momento cede a intimidaciones. Franz quiere a Amalia sólo porque la concibe como una posesión más de su hermano, la desea sin amarla; es decir, el cuerpo femenino se vuelve un territorio más de disputa.

FRANZ. —El amor de mi padre has de compensarlo tú en sus hijos, y Karl está muerto. ¿Te asombras? ¿Te da un vahído? Sí, verdaderamente es un pensamiento tan aduladoramente elevado que aturde incluso el orgullo de una mujer. Franz pisotea las esperanzas de las más nobles señoritas, Franz va y ofrece a una pobre huérfana, desvalida sin él, su corazón, su mano y con ella todo su oro y todos sus castillos y bosques. Franz, el envidiado, el temido, se declara voluntariamente esclavo de Amalia.

AMALIA. — ¡Por qué el rayo no parte la lengua impía que pronuncia la blasfemia! Tú has asesinado a mi amado y ¡Amalia ha de llamarte esposo! Tú...

---

gemacht? doch wohl nicht gar aus Liebe zu mir, der erst ein *Ich* werden sollte? [...] Kann ich's ihm Dank wissen, daß ich ein Mann wurde? So wenig, als ich ihn verklagen könnte, wenn er ein Weib aus mir gemacht hätte.

FRANZ. — ¡No tan impetuosa, estimadísima princesa! Por supuesto que Franz no se retuerce ante ti como un Celedonio que suspira de amor; por supuesto que él no ha aprendido, al igual que el pastor de Arcadia que languidece de amor, a proclamar el eco de las grutas y rocas sus pernas de amor; Franz habla, y si no se contesta, entonces él... *ordena*.

AMALIA. — Gusano, ¿tú ordenar? ¿ordenarme a mí? ¿Y si se responde a la orden con una risa despectiva?

FRANZ. — No lo harás. Todavía sé de medios que pueden doblegar el orgullo de una testaruda engreída: ¡conventos y murallas!

[...]

AMALIA (*le da una bofetada*). — Toma primero la dote.

FRANZ (*furioso*). — ¡Ajá! ¡Como diez veces y diez veces más se castigará esto! No serás mi esposa: no tendrás ese honor, serás mi querida, para que las mujeres honradas de los campesinos te señalen con el dedo cuando te atrevas a salir a la calle. Rechina los dientes, escupe fuego y asesinato por los ojos... Me divierte la ira de una mujer, sólo te hace más hermosa, más atractiva. Ven, esa resistencia adornará mi triunfo y aderezará la lujuria en los abrazos forzados... Ven conmigo a mis aposentos, ardo en deseos... ahora mismo has de venir conmigo. (*Quiere arrancarla de ahí*.)

AMALIA (*le echa los brazos al cuello*). — ¡Perdóname, Franz! (*Cuando él quiere abrazarla, ella le quita la daga y se retira rápidamente*) ¿Ves, malvado, lo que podría hacer ahora contigo? *Soy una mujer, pero una mujer furibunda; intenta una vez tocar mi cuerpo con ademán impúdico... este acero partirá tu pecho libidinoso en dos y el espíritu de mi tío me guiará la mano. ¡Huye inmediatamente!* (*Lo echa de allí*) ¡Ah! ¡Qué bien me siento! Ahora puedo respirar libre... me sentía fuerte como el rocín chispeante, iracunda como la tigresa en pos del que ha salido victorioso robándole sus cachorros. A un convento, dice... ¡gracias por ese feliz descubrimiento! Ahora ha encontrado el amor traicionado su refugio... el convento... la cruz del salvador es el refugio del amor traicionado. (*Quiere salir*).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 146-148.

FRANZ.- Die Liebe meines Vaters mußst du in seinen Söhnen belohnen, und Karl ist todt - Staunst du? schwindelt dir? Ja wahrhaftig, der Gedanke ist auch so schmeichelnd erhaben, daß er selbst den Stolz eines Weibes betäubt. Franz tritt die Hoffnungen der edelsten Fräuleins mit Füßen, Franz kommt und bietet einer armen, ohne ihn hilflosen Waise sein Herz, seine Hand und mit ihr all sein Gold an und all seine Schlösser und Wälder. Franz, der Beneidete, der Gefürchtete, erklärt sich freiwillig für Amalias Sklaven.

AMALIA.- Warum spaltet der Blitz die ruchlose Zunge nicht, die das Frevelwort ausspricht! Du hast meinen Geliebten ermordet, und Amalia soll dich Gemahl nennen! Du -

FRANZ.- Nicht so ungestüm, allergnädigste Prinzessin! - Freilich krümmt Franz sich nicht wie ein girrender Seladon vor dir - freilich hat er nicht gelernt, gleich dem schmachtenden Schäfer Arkadiens, dem Echo der Grotten und Felsen seine Liebesklagen entgegen zu jammern - Franz spricht, und wenn man nicht antwortet, so wird er - *befehlen*.

AMALIA.- Wurm du, befehlen? mir befehlen? - und wenn man den Befehl mit Hohnlachen zurückschickt?

FRANZ.- Das wirst du nicht. Noch weiß ich Mittel, die den Stolz eines einbildischen Starrkopfs so hübsch niederbeugen können - Klöster und Mauern!

[...]

AMALIA (*gibt ihm eine Maulschelle*).- Nimm erst das zur Aussteuer hin.

FRANZ (*aufgebracht*).- Ha! wie das zehnfach und wieder zehnfach geahndet werden soll! - nicht meine Gemahlin - die Ehre sollst du nicht haben - meine Maitresse sollst du werden, daß die ehrlichen Bauernweiber mit Fingern auf dich deuten, wenn du es wagst und über die Gasse gehst. Knirsche nur mit den Zähnen - speie Feuer und Mord aus den Augen - mich ergötzt der Grimm eines Weibes, macht dich nur schöner, begehrenswerther. Komm - dieses Sträuben wird meinen Triumph zieren und mir die Wollust in erzwungenen Umarmungen würzen - Komm mit in meine Kammer - ich glühe vor Sehnsucht - jetzt gleich sollst du mit mir gehn. (*Will sie fortreißen*)

AMALIA (*fällt ihm um den Hals*).- Verzeih mir, Franz! (*Wie er sie umarmen will, reißt sie ihm den Degen von der Seite und tritt hastig zurück*.) Siehst du, Bösewicht, was ich jetzt aus dir machen kann? - *Ich bin ein Weib, aber ein rasendes Weib - Wag' es einmal mit unzüchtigem Griff meinen*



Si bien, la defensa de la virginidad femenina es uno de los tópicos tradicionales en la literatura, esta escena permite vislumbrar algunas de las características que Schiller confirió al personaje de Amalia, quien no vacila en defenderse cuando se siente atacada, engaña a Franz, le coloca una daga al cuello y lo amenaza. Esta “mujer furibunda” rebasa completamente a la inocente de Lotte, no se desmaya, no se queda callada, ni titubea en su actuar, es decir, transgrede por completo la normatividad del patriarcado.

Aunque es sobre la idea del amor donde el autor pretendió cimentar gran parte de la fuerza del drama, este recurso parecería poco afortunado al perder verosimilitud a lo largo de la historia. En apariencia, el joven Schiller exaltó el amor entre el bandido Moor y Amalia haciendo uso de diferentes circunstancias: la espera ciega e inmaculada de ella, que evoca tristemente la hazaña de Penélope, la devoción de Amalia por Karl que raya en lo religioso (reafirmada a través del lenguaje que emplea para llamarlo), la censura de sus deseos frente a otro hombre, aun cuando se trate del mismo Karl con un disfraz. El regreso del bandido Moor es el pretexto para que Schiller coloque a Amalia en medio de una disyuntiva —evocando al amor dividido que atormentó a Lotte entre el pasional Werther y su prometido Albert—, por un lado fiel al recuerdo del amado ausente y por otro sacudida por la fuerza de sus propios deseos. A diferencia de la infantil protagonista de la novela de Goethe, quien prefirió alejar a Werther que confrontarlo, Amalia cuestiona su propia situación, sus monólogos son el reflejo de un ejercicio de autoconciencia. Tanto el actuar como la representación de estos personajes son completamente distintos y el contraste es

---

*Leib zu betasten - dieser Stahl soll deine geile Brust mitten durchrennen, und der Geistmeines Oheims wird mir die Hand dazu führen. Fleuch auf der Stelle!* (Sie jagt ihn davon.)

Ah! wie mir wohl ist! - Jetzt kann ich frei athmen - ich fühlte mich stark wie das funkensprühende Roß, grimmig wie die Tigerin dem siegbrüllenden Räuber ihrer Jungen nach - In ein Kloster, sagt er - Dank dir für diese glückliche Entdeckung! - Jetzt hat die betrogene Liebe ihre Freiheit gefunden - das Kloster - das Kreuz des Erlösers ist die Freistatt der betrogenen Liebe. (Sie will gehen.)

revelador. Schiller recreó una historia alemana situada en el medievo, en la cual la figura femenina resultó ser mucho más moderna que la propuesta por Goethe en su obra, a pesar de estar ubicada en una época posterior.

AMALIA.- ¿Estás llorando Amalia? Y eso lo dijo con una voz, que era para mí como si la naturaleza rejuveneciera... ¡las primaveras de amor disfrutadas volvían con la voz! El ruiseñor cantó como entonces... las flores susurraron como entonces... y yo yacía arrobada en su cuello... ¡Ay corazón falso y desleal! ¡Cómo intentas disimular tu perjurio! No, no, sal de mi alma, imagen blasfema... ¡No he roto mi juramento a ti, el único! ¡Fuera de mi alma vosotros, deseos traicioneros e impíos! En el corazón donde Karl es señor no debe anidar ningún mortal. Pero ¿por qué mi alma está siempre así, involuntariamente, por ese extraño?

[...]

AMALIA.- [...] Mi alma no tiene espacio para dos deidades y yo soy una muchacha mortal.<sup>36</sup>

El final del drama hace evidente que en la sociedad contemporánea al autor de *Die Räuber*, nada podía estar por encima de la identidad de un hombre, su honor —aun cuando estuviese legitimado por asesinos y ladrones— era más valioso que la vida de una mujer, aunque ésta fuese la amada. Así, a petición de sus camaradas, el bandido Moor asesina a Amalia a sangre fría.

BANDIDO MOOR.- Esto es más de lo que resiste un hombre. He oído la muerte acercarse silbando hacia mí desde mil cañones y no he retrocedido ni un pie, ¿tengo que aprender ahora a temblar como una mujer? ¿A temblar ante una mujer?... *No, una mujer no estremecerá mi hombría...* ¡Sangre, sangre! Es sólo un impulso de mujer... He de beber sangre, se pasará. (*Quiere huir.*)

AMALIA (*cae en sus brazos*).- ¡Asesino! ¡Demonio! No puedo dejarte, ángel.

BANDIDO MOOR (*la aparta de él con fuerza*).- Fuera, *serpiente falsa*, quieres hacer escarnio de un loco, pero yo reto al tirano, al destino...

[...]

UN BANDIDO VIEJO.- ¡Acuérdate de los bosques de Bohemia! ¿Escuchas? ¿Titubeas? ¡En los bosques de Bohemia tienes que pensar! Desleal, ¿dónde quedan tus juramentos? ¿Tan pronto se olvidan las heridas? ¿Cuándo arriesgamos por ti suerte, honor y vida? Cuando nos mantuvimos como muros, paramos como escudos golpes que iban para ti... ¿no alzaste tu mano para hacer un juramento férreo y juraste no abandonarnos nunca como nosotros no te habíamos abandonado a ti?... ¡Infame! ¡Desleal! ¿Y tú quieres perderte porque llora una puta?

[...]

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 173. Cursivas mías.

AMALIA. *Du weinst, Amalia?* - und das sprach er mit einer Stimme, mit einer Stimme - mir war's, als ob die Natur sich verjüngte - die genossenen Lenze der Liebe dämmerten auf mit der Stimme! Die Nachtigall schlug wie damals - die Blumen hauchten wie damals - und ich lag wonneberauscht an seinem Hals - Ha! falsches, treuloses Herz! wie du deinen Meineid beschönigen willst! Nein, nein, weg aus meiner Seele, du Frevelbild! - ich hab' meinen Eid nicht gebrochen, du Einziger! Weg aus meiner Seele, ihr verrätherischen gottlosen Wünsche! im Herzen, wo Karl herrscht, darf kein Erdensohn nisten. - Aber warum, meine Seele, so immer, so wider Willen nach diesem Fremdling?

[...]

AMALIA.- [...] Meine Seele hat nicht Raum für zwei Gottheiten, und ich bin ein sterbliches Mädchen!

AMALIA (*abrazando sus rodillas*).- ¡Oh, por Dios, por toda la compasión! Ya no quiero amor, sé que nuestras estrellas arriba huyen enemistadas... la muerte es mi único ruego. [...]

BANDIDO MOOR.- ¿Quieres ser feliz tú sola? ¡Fuera, *yo no mato mujeres!*

AMALIA.- ¡Ja, estrangulador! Sólo puedes matar a los afortunados, ante los que están hartos de vivir pasas de largo. (*Se arrastra hacia los bandidos*) Pues apiadaos vosotros de mí, vosotros, alumnos del verdugo... Hay tal compasión sedienta de sangre en vuestras miradas que es consuelo para el desgraciado... vuestro maestro es un presuntuoso fanfarrón de corazón cobarde.

BANDIDO MOOR.- Mujer, ¿qué estás diciendo? (*Los bandidos se apartan.*)

AMALIA.- ¿Ningún amigo? ¿Tampoco entre éstos hay un amigo? (*Se incorpora.*) Bien, pues que me enseñe Dido a morir. (*Quiere irse, un bandido apunta su arma.*)

BANDIDO MOOR.- ¡Alto! Atrévete... ¡La amada de Moor sólo puede morir a manos de Moor! (*La asesina*)

BANDIDOS.- ¡Capitán! ¡Capitán! ¿Qué haces? ¿Te has vuelto loco?

BANDIDO MOOR (*mirando fijamente el cadáver*).- [...] ¿Tenéis algo más que exigir? Vosotros me sacrificasteis una vida, una vida que no era vuestra, una vida llena de atrocidades y vergüenza... yo os he sacrificado un ángel. Qué, mirad bien aquí. ¿Estáis por fin satisfechos?

GRIMM.- Tú has pagado tu deuda con usura. *Has hecho lo que ningún hombre habría hecho por su honor.* Sigue ahora.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 205-207. Cursivas mías.

MOOR.- Das ist mehr, als ein Mann erduldet. Hab' ich doch den Tod aus mehr denn tausend Röhren auf mich zupfeifen gehört und bin ihm keinen Fußbreit gewichen, woll ich jetzt erst lernen beben wie ein Weib? - Nein, ein Weib erschüttert meine Mannheit nicht - Blut, Blut! Es ist nur ein Anstoß vom Weibe - Blut muß ich saufen, es wird vorübergehen. (Er will davon fliehn.)

AMALIA (fällt ihm in die Arme).- *Mörder! Teufel! Ich kann dich Engel nicht lassen.*

R. MOOR (schleudert sie von sich).- Fort, falsche Schlange, du willst einen Rasenden höhnen, aber ich poche dem Tyrannen Verhängniß.

[...]

EIN ALTER RÄUBER.- Denk' an die böhmischen Wälder! Hörst du? zagst du? - an die böhmischen Wälder sollst du denken! Treuloser, wo sind deine Schwüre? Vergißt man Wunden so bald? Da wir Glück, Ehre und Leben in die Schanzen schlugen für dich, da wir standen wie Mauern, auffingen wie Schilder die Hiebe, die einem Leben galten, - hubst du da nicht deine Hand zum eisernen Eid auf, schwurst, *uns nie zu verlassen*, wie wir dich nicht verlassen haben? - Ehrloser! Treuvergessener! und du willst abfallen, wenn eine Metze greint?

[...]

AMALIA (seine Kniee umfassend).- O, um Gottes willen, um aller Erbarmungen willen! Ich will ja nicht Liebe mehr, weiß ja wohl, daß droben unsere Sterne feindlich von einander fliehen - Tod ist meine Bitte nur. - [...]

R. MOOR.- Willst du allein glücklich sein? Fort, ich tödte kein Weib!

AMALIA.- Ha, Würger! du kannst nur die Glücklichen tödten, die Lebenssatten gehst du vorüber. (Kriecht zu den Räubern.) So erbarmet euch meiner, ihr Schüler des Henkers! - Es ist ein so blutdürstiges Mitleid in euren Blicken, das dem Elenden Trost ist - euer Meister ist ein eitler, feigherziger Prahler.

R. MOOR.- Weib, was sagst du? (Die Räuber wenden sich ab.)

AMALIA.- Kein Freund? Auch unter diesen nicht ein Freund? (Sie steht auf.) Nun denn, so lehre mich Dido sterben! (Sie will gehen, ein Räuber zielt.)

R. MOOR.- Halt! Wag' es - Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben! (Er ermordet sie.)

DIE RÄUBER.- Hauptmann! Hauptmann! Was machst du? Bist du wahnsinnig geworden?

R. MOOR (auf den Leichnam mit starrem Blick).- Sie ist getroffen! Dies Zucken noch, und dann wird's vorbei sein - Nun, seht doch! Habt ihr noch was zu fordern? Ihr opfert mir ein Leben auf, ein Leben, das schon nicht mehr euer war, ein Leben voll Abscheulichkeit und Schande - Ich hab' euch einen Engel geschlachtet. Wie, seht doch recht her! Seid ihr nunmehr zufrieden?

GRIMM.- Du hast deine Schuld mit Wucher bezahlt. Du hast gethan, was kein Mann würde für seine Ehre thun. Komm jetzt weiter!

Este fragmento, que forma parte de la última escena del drama, deja al descubierto el dominio masculino inquebrantable, presente en la sociedad que Schiller critica. Al preferir la muerte antes que ser parte de esta decadencia, Amalia rechaza y ataca severamente a este mundo caduco, donde su proceder no tiene lugar.

Hay sólo ocho años de diferencia entre la publicación de *Die Leiden des Jungen Werther* y *Die Räuber*; es decir, entre la aparición de los personajes femeninos que son parte de estas obras, sin embargo, la diferencia en la representación de ambos es tangible, la primera es una mujer inmadura y pasiva, la segunda no se queda callada, es poseedora de un carácter más fuerte, apasionado e independiente. Las dos viven en una sociedad enteramente patriarcal, con la diferencia de que Lotte acepta las normas de ésta, puesto que el matrimonio le garantiza estatus social y respeto; mientras que Amalia, una mujer de convicciones, superior a todos los hombres que la rodean, prefiere la muerte antes de ser parte de un mundo desvirtuado, carente de valores y decadente. Las fuerzas reguladoras externas determinan la línea que divide lo admisible de lo vetado, así como el límite de acción de estas mujeres.

Tanto Lotte como Amalia dan testimonio del discurso que representaba a las mujeres en lo ficcional desde la visión de masculina, en la cual los argumentos medulares recorrían sólo dos caminos: o bien se les concebía como objetos de alabanza y pureza, o como sujetos de rechazo al ser responsables del mal y del pecado que condena al hombre. Esta dualidad tan limitada sólo era posible desde esta perspectiva, que hasta ese momento era la única existente, pero que comenzaría a adquirir nuevos matices con el advenimiento del Romanticismo.

#### **4. Análisis de las representaciones de personajes femeninos en dos obras del Romanticismo alemán**

Para concluir esta investigación, realizaré el análisis de tres personajes femeninos creados durante el Romanticismo alemán; para ello escogí dos textos muy representativos de este periodo: “Der Sandmann” de E.T.A. Hoffmann y *Die Marquise von O* de Heinrich von Kleist. Además de la importancia de estos autores en la historia literaria alemana, esta elección responde principalmente a las características que definen a estos personajes, ya que abandonan la pasividad que se atribuía a lo femenino.

En Alemania, el Romanticismo se desarrolló durante las dos primeras décadas del siglo XIX; de manera congruente con la apertura ideológica que el *Sturm und Drang* había legado, brindó espacio a la existencia de nuevas posibilidades de creación al ampliar el abanico de valores que podían enunciarse: no sólo la luz, la belleza y la virtud eran dignos de ser nombrados, sino también la destrucción, la oscuridad y la muerte. El Romanticismo alemán exaltó la fuerza de los poderes albergados en el inconsciente, que se manifestaban en el sueño, el misticismo, la magia, los mitos y la nostalgia.

Como consecuencia de esta apertura ideológica y de la incursión de las mujeres por primera vez en la vida cultural alemana, la representación de lo femenino experimentó un cambio muy evidente, se enriqueció con características que hasta entonces habían sido invisibles en la construcción identitaria literaria, como la existencia de un cuerpo sensual o la capacidad reflexiva y de elección. Así, algunos personajes creados durante el Romanticismo alemán, abandonaron el molde que los confinaba a la proyección del binomio bondad-maldad construido por la cultura judeocristiana.

E.T.A. Hoffmann, heredero de la fiebre revolucionaria europea, exponente del Romanticismo oscuro,<sup>38</sup> publicó en 1817 “Der Sandmann”, un cuento en que contrapuso dos personajes femeninos sumamente interesantes: Clara, una joven que se distingue por su capacidad reflexiva y su sensatez, y Olimpia, una autómata, representación de la sátira que Hoffmann hizo de los personajes femeninos encerrados en la inocencia y en la pasividad, los cuales habían dominado en la literatura alemana.

Concluyo este capítulo con el análisis de Julietta, la protagonista de *Die Marquise von O* —un *novelle* que Heinrich von Kleist publicó tres años antes de su suicidio—, porque la considero la representación más acabada que se había hecho de una mujer emancipada. Es ésta es posible observar rasgos que se habían mostrado de manera muy mesurada, o bien, eran inexistentes en la configuración de los personajes que analicé anteriormente. La sexualidad femenina juega un papel determinante en este texto, a la par, la protagonista se enfrenta valientemente al mundo patriarcal, y hace valer sus decisiones aun cuando es colocada en situaciones extremas.

Tanto los personajes de Hoffmann, como la Marquesa de Kleist, dan testimonio de la transformación ideológica que el Romanticismo representó. Clara y Julietta proyectan imágenes completamente distintas a las representadas algunas décadas atrás, son concebidas como mujeres más integrales, que no niegan aspectos de su existencia en nombre de la virtud.

---

<sup>38</sup> “Romanticismo negro” o “Romanticismo oscuro”, se refiere a un periodo dentro del movimiento romántico alemán que se caracterizó por enfatizar en sus obras aspectos que escapan a la racionalidad, pero forman parte de la vida del ser humano, como el miedo, la melancolía, la locura, etcétera.

#### 4.1 Clara y Olimpia: “Der Sandmann”

Uno de los escritores más talentosos del romanticismo alemán fue sin duda Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, si bien se dedicó a actividades diversas como la música, la crítica musical, la pintura, y ejerció como juez durante gran parte de su vida; su trabajo literario, que tuvo gran difusión en Europa tras su muerte, lo dio a conocer e influyó en autores de la talla de Poe, Balzac, Merimée, y Gautier. La mayoría de los cuentos fantásticos, a los que Hoffmann debe su fama, aparecieron entre 1815 y 1821; justo a este periodo corresponde uno de sus textos más representativos: —~~Dr~~ Sandmann”.

Entre los rasgos más característicos de la obra de Hoffmann está el desarrollo que logró del género fantástico, el cual alcanzó su madurez durante el periodo romántico. Gracias a su estilo narrativo, y a los elementos estéticos que lo conforman, el autor se alejó por completo del *Kunstmärchen*,<sup>39</sup> un género muy popular en su época, explotado por autores como Ludwig Tieck o Friedrich de la Motte Fouqué. Hoffmann concebía lo fantástico como algo propio de la realidad en que vivía; por ello, la mayoría de sus relatos están ambientados en lo cotidiano, es decir, en el mundo del lector; su finalidad era plasmar a la sociedad alemana de su tiempo y reflejar de forma satírica a la burguesía.

Lo fantástico en Hoffmann surge de la confrontación entre lo sobrenatural y lo real, de la irrupción de algo aparentemente inexplicable que transgrede al mundo que se tiene por verdadero y lo trastorna, haciendo evidente su fragilidad. Este fenómeno fantástico no puede ser racionalizado, en tanto su esencia es ajena a lo natural, y termina por imponerse,

---

<sup>39</sup> Se refiere a uno de los géneros literarios más populares durante el Romanticismo. Los *Kunstmärchen* son cuentos que se caracterizaron por la ruptura del nivel narrativo ingenuo mediante alusiones coetáneas, la intervención maravillosa de poderes supraterrrestres puede mostrarse arbitraria o bien, la naturaleza adoptar rasgos demoníacos.

creando una nueva perspectiva de la realidad. La prosa de este autor alemán lleva al lector al abismo de lo irracional, de lo desconocido, que duerme en zonas inexploradas de la mente humana, es decir, a la dimensión interior de lo fantástico como una manifestación de los miedos y las pasiones ocultas. Como la realidad no se concibe de manera unívoca, se vuelve entonces una amenaza para el individuo.

La alteración de la personalidad, los sueños, los delirios, la locura y el *Doppelgänger*,<sup>40</sup> son recursos que Hoffmann inserta en sus relatos para crear la atmósfera de extrañeza, todo en apariencia es ordinario, pero hay algo en el comportamiento de los personajes o en el encadenamiento de los hechos que escapa a cualquier perspectiva racional y crea la sensación de estar frente a un reflejo deformado de la realidad, como si los hechos fueran advertidos desde un sueño o desde la perspectiva perturbada de un loco. Debido a este efecto de extrañeza, muchos intelectuales de la época consideraron a Hoffmann un escritor grotesco y estafalario.

“Der Sandmann” es un ejemplo afortunado de la técnica fascinante de Hoffmann en el tratamiento de *das Unheimliche*,<sup>41</sup> los personajes que aquí convergen bien podrían formar parte del mundo real, es decir, están alejados de lo maravilloso: “en este cuento, Hoffmann ha llegado a la culminación de su arte, lo siniestro y misterioso de la naturaleza humana puede ser superior a la fantasía”.<sup>42</sup> A mi análisis corresponde la representación de los personajes femeninos que intervienen en esta obra: Clara, una chica inteligente y sensata, y Olimpia, una muñeca automática.

---

<sup>40</sup> El término hace referencia al doble de una persona. Generalmente éste tiene un comportamiento propio y materializa el lado oscuro y misterioso del ser humano. Hoffmann exploró a profundidad este tema en su obra *Die Elixire des Teufels*.

<sup>41</sup> Este término ha sido traducido como “siniestro”, sin embargo se refiere a aquella cotidianidad que repentinamente es violentada y se vuelve motivo de miedo. Freud explica con claridad los matices de este término en un texto, que ha sido utilizado como prólogo o estudio preliminar de este cuento.

<sup>42</sup> Carmen Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Madrid, Nostromo, 1973, p. 125.



El cuento inicia con la carta que Nataniel, el joven protagonista, escribe a su amigo Lotario. Hoffmann hace uso del estilo epistolar, tan exitoso en Goethe algunos años atrás, para construir la ilusión de proximidad y comunicación entre el autor y el lector. Nataniel cuenta el “espantoso” suceso a partir del cual se ha desatado su malestar, y que derivará en un proceso gradual de demencia;<sup>43</sup> éste no es más que la visita de un vendedor de barómetros, cuya aparición sacude algunos recuerdos de su infancia relacionados con el Hombre de arena, una figura monstruosa que forma parte del folclor alemán. Frecuentemente, durante la noche, su madre lo amenazaba con la visita de éste, la cual coincidía con la llegada ocasional de un amigo de la familia llamado Coppelius. Un día, el pequeño Nataniel decide averiguar la verdadera identidad del Hombre de arena y se esconde en el armario para observar; sin embargo, el niño es descubierto y Coppelius lo asusta al intentar reprenderlo, pero su padre, quien muere poco tiempo después en un experimento alquímico, lo defiende. El joven protagonista cree que el vendedor de barómetros es Coppelius, quien se hace llamar Giuseppe Coppola. Esta semejanza fonética, evidentemente, no es gratuita y revela uno de los pilares fundamentales del relato y del imaginario de Hoffmann: *der Doppelgänger*.

Como respuesta a esta carta, que Nataniel dirige por error a Clara, su novia y hermana de Lotario, ella hace todo lo posible por ubicarlo fuera de su fantasía y construye una explicación lógica a este evento, intentando que el joven recobre la tranquilidad. Desde este momento, la inteligencia, la capacidad reflexiva y la sensatez se presentan como rasgos

---

<sup>43</sup> Una de las grandes obsesiones de Hoffmann era el estudio de la locura. En sus diarios es posible encontrar notas relacionadas con la observación que hacía de personas con padecimientos mentales. Varios personajes en sus cuentos son locos, el caso más emblemático es Medardo, el monje esquizofrénico protagonista de *Die Elixiere des Teufels* (1815).

característicos de este personaje, a pesar de que quienes la rodean la ven como una mujer ingenua y en extremo femenina, aun cuando actúa de una manera diferente.

Tantas veces me dijiste bromeando que yo tenía un temperamento tan reposado y femenino que si la casa amenazara derrumbarse antes de huir seguramente yo trataría de alisar alguna arruguita en la cortina de la ventana. No obstante, puedo asegurarte que el comienzo de tu carta me conmovió profundamente. [...]

Voy a confesarte algo: creo que todo lo espantoso y terrible de que hablas sólo sucedió en tu interior, y que el mundo exterior, el mundo real, poco tuvo que ver en todo eso. [...]

Perdóname si como una muchacha ingenua me atrevo a insinuarte de algún modo lo que verdaderamente pienso respecto de esa lucha que se libra en nuestro interior. Seguro que al final no encontraré las palabras adecuadas y entonces vas a burlarte de mí, no porque lo que piense sea tonto, sino porque soy torpe para expresarlo.

Si existe una oscura potencia que tiende maliciosa y traidora un hilo en nuestro interior para apresarnos y arrastrarnos por el peligroso camino de la destrucción (que de no ser así jamás habríamos emprendido), si en verdad existe una fuerza como ésta, tiene que formarse a nuestra imagen y semejanza, convertirse en nosotros mismos; porque solamente de esa manera crearemos en ella y le daremos el lugar que necesita para llevar a cabo su obra oculta. [...]

Me he propuesto ser para ti como un ángel de la guarda y espantar al horrible Coppola a carcajadas si se le ocurre perturbar tus sueños. No le tengo ningún miedo a él ni a sus manos inmundas, ¡no me va a echar a perder una golosina como abogado, ni me va a dañar los ojos como el hombre de arena!<sup>44</sup>

A pesar de la lucidez y el tono amoroso en el argumento de Clara —su nombre es por demás revelador—, Nataniel se irrita frente a su respuesta y la atribuye a la inteligencia que presupone característica de la reflexión de su amigo Lotario. Una vez más, como ocurrió

---

<sup>44</sup> E.T.A Hoffmann, “El hombre de arena” en *Cuentos fantásticos*, Andrea Pagni (trad.), Buenos Aires, Corregidor, 1978, pp. 87-90.

Aber, hast Du mir auch sonst manchmal in kindischer Neckerei vorgeworfen, ich hätte solch ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt, daß ich wie jene Frau, drohe das Haus den Einsturz, noch vor schneller Flucht ganz geschwinde einen falschen Kniff in der Fenstergardine glattstreichen würde, so darf ich doch wohl kaum versichern, daß Deines Briefes Anfang mich tief erschütterte.[...] Geradeheraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte.[...]

Aber verzeih es mir, wenn ich einfältig Mädchen mich unterfange, auf irgend eine Weise Dir anzudeuten, was ich eigentlich von solchem Kampfe im Innern glaube. - Ich finde wohl gar am Ende nicht die rechten Worte und Du lachst mich aus, nicht, weil ich was Dummes meine, sondern weil ich mich so ungeschickt anstelle, es zu sagen.

Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefahrvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden —gibt es eine solche Macht, so muß sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden; denn nur so glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen. [...]

Ich habe mir vorgenommen, bei Dir zu erscheinen, wie Dein Schutzgeist, und den häßlichen Coppola, sollte er es sich etwa beikommen lassen, Dir im Traum beschwerlich zu fallen, mit lautem Lachen fortzubannen. Ganz und gar nicht fürchte ich mich vor ihm und vor seinen garstigen Fäusten, er soll mir weder als Advokat eine Näscherei, noch als Sandmann die Augen verderben.

Todas las citas en alemán de *Der Sandmann* las obtuve de la siguiente dirección electrónica: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/8nach10.txt>. Consultado el 23 de marzo de 2011.

con Amalia en *Die Räuber*, el personaje masculino es rebasado por la sensatez y la mesura, rasgos que los autores aquí estudiados adjudican ahora a las mujeres, lo cual va en contra de los estereotipos femeninos.

En realidad uno no tendría que creer que el espíritu que a menudo brota de aquellos ojos claros y sonrientes como un delicioso sueño, *pudiera ser tan razonable y reflexionar con tanta precisión*. Cita también palabras tuyas. Ustedes dos hablaron de mí. *Seguramente le habrás dado clases de lógica para que pudiera hacer tan sutiles distinciones*.

[...]

Quiero ver a Clara, mi dulce *ángel*. Entonces habrá desaparecido el disgusto que, debo confesártelo, me provocó aquella carta fatal y tan razonable. Por eso tampoco le escribo hoy.<sup>45</sup>

Es evidente que el personaje de Clara va un paso más allá de lo planteado por Goethe y por Schiller, su actuar es fundamental en el devenir de este relato y su temperamento está delineado sobre características muy diferentes a las de Amalia o Lotte; si bien su descripción también incluye calificativos heredados del imaginario judeocristiano, contiene rasgos que hasta ese momento no eran propios de lo femenino y jamás se atribuían a las mujeres, como la inteligencia (sin que ésta permanezca en el plano discursivo, como en el caso de Lotte, sino que tiene una expresión en el acontecer de la obra) o la sensatez.

De ningún modo podría decirse que Clara fuese linda; esa era la opinión de quienes por su profesión saben algo de belleza. Sin embargo, los arquitectos alababan las puras proporciones de su cuerpo; los pintores consideraban que la nuca, la espalda y el cuello eran casi excesivamente *castos*, pero se enamoraban de su maravilloso *cabello de Magdalena* y desviaban acerca de su colorido batoniano. Uno de ellos, un verdadero soñador, comparó los ojos de Clara con un lago de Ruisdael en el que se reflejan el azul puro de un cielo sin nubes, bosques, flores y toda la vida variada y alegre de la campiña. Los poetas y artistas se aventuraban aún más y decían: "¡Ni lagos ni espejos!... ¿Acaso podemos contemplar a la muchacha sin que nos salgan al encuentro maravillosas melodías y *cánticos celestiales* que penetran en nuestro ser despertando y conmoviéndolo todo? [...] Clara tenía la fantasía despierta de una *criatura cándida y alegre, un espíritu profundo y delicadamente femenino y una inteligencia clara y aguda*. Los charlatanes no lo pasaban bien con ella, porque sin muchas palabras —como convenía a su naturaleza silenciosa—, su mirada y su delicada sonrisa les decía:

---

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 91-92. Cursivas mías.

In der Tat, man sollte gar nicht glauben, daß der Geist, der aus solch hellen holdlächelnden Kindesaugen, oft wie ein lieblicher süßer Traum, *hervorleuchtet, so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könne*. Sie beruft sich auf Dich. Ihr habt über mich gesprochen. Du liesest ihr wohl logische Kollegia, damit sie alles fein sichten und sondern lerne. [...]

Ich muß mein süßes liebes *Engelsbild*, meine Clara, wiedersehen. Weggehaucht wird dann die Verstimmung sein, die sich (ich muß das gestehen) nach dem fatalen verständigen Briefe meiner bemeistern wollte. Deshalb schreibe ich auch heute nicht an sie.

"¡Queridos amigos! ¡Cómo se les ocurre pedirme que considere aquellas sombras elusivas como verdaderas formas animadas de vida y movimiento propio!"

Por eso muchos decían que Clara era fría, insensible y prosaica; pero otros, que comprendían la vida en su profundidad transparente, amaban con devoción a esa muchacha infantil, *sensible y sensata*.<sup>46</sup>

El relato continúa con una visita de Nataniel a la casa paterna, ya que vive en una ciudad distinta debido a sus estudios. Todos lo perciben perturbado tras la aparición de Coppola: –se sumía en lúgubres ensoñaciones y pronto comenzó a actuar de un modo desacostumbrado en él. La vida entera se le había vuelto sueño y presagio”<sup>47</sup>. En respuesta a este comportamiento insano, Clara lo reprendía e intentaba hacer que entrara en razón; a todas sus alucinaciones, respondía con argumentos lógicos, alejados del pensamiento mágico, pero Nataniel era incapaz de contradecirlos, por lo que se limitaba a enfurecerse y a desacreditar los razonamientos de su novia al considerarla –inferior”.

Nataniel, por su parte, pensaba que misterios tan profundos no se les revelan a espíritus *fríos e insensibles*, sin ser consciente de que contaba a Clara entre esas *naturalezas inferiores*. Y por eso no cedía en sus intentos de iniciarla en tales misterios. Temprano, mientras Clara ayudaba a preparar el desayuno, se paraba a su lado y le leía todo tipo de libros místicos, hasta que ella le decía en tono de súplica: "Pero, querido Nataniel, ¿y qué si te digo que eres tú el principio maligno que actúa sobre mi café? Porque si yo tengo que dejar todo para mirarte a los ojos mientras lees, como pretendes, el café

---

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 94-95. Cursivas mías.

Für schön konnte Clara keinesweges gelten; das meinten alle, die sich von Amtswegen auf Schönheit verstehen. Doch lobten die Architekten die reinen Verhältnisse ihres Wuchses, die Maler fanden Nacken, Schultern und Brust beinahe zu *keusch* geformt, verliebten sich dagegen sämtlich in das wunderbare *Magdalenenhaar* und faselten überhaupt viel von Battonischem Kolorit. Einer von ihnen, ein wirklicher Fantast, verglich aber höchstseltsamer Weise Claras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: »Was See - was Spiegel! - Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird? [...]

Clara hatte die lebenskräftige Fantasie *des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen scharf sichtigenden Verstand. Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel*; denn ohne zu viel zu reden, was überhaupt in Claras schweigsamer Natur nicht lag, sagte ihnen der helle Blick, und jenes feine ironische Lächeln: Lieben Freunde! wie möget ihr mir denn zumuten, daß ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung? - Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefaßt, liebten ungemein das *gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen*.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 96.

Er versank in düstre Träumereien, und trieb es bald so seltsam, wie man es niemals von ihm gewohnt gewesen. Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden.

hervirá y ninguno podrá tomar su desayuno<sup>7</sup>. Entonces Nataniel cerraba el libro violentamente y se iba furioso a su cuarto.<sup>48</sup>

Al regresar a la Universidad, Nataniel descubre que su casa se ha quemado y debe instalarse en un nuevo sitio, donde el profesor de física Spallanzani es su nuevo vecino. Pronto descubre que éste tiene una hija llamada Olimpia, que en realidad es una autómatas; si bien su comportamiento le parece extraño, su belleza, un tanto inverosímil, llama su atención.

Una mujer alta y muy delgada estaba sentada en el cuarto ante una mesita con los brazos apoyados y las manos plegadas. Como estaba mirando hacia la puerta, pude ver su rostro de belleza *angelical*. Parecía no verme, sus ojos estaban inmóviles, como si no fuese capaz de ver. Me pareció que dormía con los ojos abiertos. Sentí algo extraño y me deslicé hasta el auditorio que está al lado sin hacer ruido. Más tarde me enteré de que aquella mujer era Olimpia, la hija de Spallanzani, a la que tiene encerrada de tal modo que ningún hombre puede acercarse a ella. En definitiva, algo raro le pasa: quizás sea tonta o...<sup>49</sup>

Le llamó la atención el hecho de que Olimpia permaneciera durante horas en la misma posición en que él la había visto un día a través de la puerta de vidrio: sentada frente a una pequeña mesa, sin hacer nada, y además, mirándolo tan fijamente. También debió confesarse que nunca había visto una criatura tan bella; sin embargo, profundamente enamorado de Clara, la rígida Olimpia le era por completo indiferente, y sólo de vez en cuando levantaba sus ojos del compendio y echaba una rápida mirada a la bella estatua; eso era todo.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 97.

Der dachte, *kalten unempfänglichen* Gemütern verschließen sich solche tiefe Geheimnisse, ohne sich deutlich bewußt zu sein, daß er Clara eben zu solchen *untergeordneten Naturen* zähle, weshalb er nicht abließ mit Versuchen, sie in jene Geheimnisse einzuweihen. Am frühen Morgen, wenn Clara das Frühstück bereiten half, stand er bei ihr und las ihr aus allerlei mystischen Büchern vor, daß Clara bat: „Aber lieber Nathanael, wenn ich dich nun das böse Prinzip schelten wollte, das feindlich auf meinen Kaffee wirkt? - Denn, wenn ich, wie du es willst, alles stehen und liegen lassen und dir, indem du liest, in die Augen schauen soll, so läuft mir der Kaffee ins Feuer und ihr bekommt alle kein Frühstück!— Nathanael klappte das Buch heftig zu und rannte voll Unmut fort in sein Zimmer.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Ärmel, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so, daß ich ihr *engelschönes* Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schlief sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen. Nachher erfuhr ich, daß die Gestalt, die ich gesehen, Spallanzanis Tochter, Olimpia war, die er sonderbarer und schlechter Weise einsperrt, so, daß durchaus kein Mensch in ihre Nähe kommen darf. - Am Ende hat es eine Bewandnis mit ihr, sie ist vielleicht blödsinnig oder sonst.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 101.

Wohl fiel es ihm endlich auf, daß Olimpia oft stundenlang in derselben Stellung, wie er sie einst durch die Glastüre entdeckte, ohne irgend eine Beschäftigung an einem kleinen Tische saß und daß sie offenbar unverwandten Blickes nach ihm herüberschaute; er mußte sich auch selbst gestehen, daß er nie einen schöneren Wuchs gesehen; indessen, Clara im Herzen, blieb ihm die steife, starre

Es importante señalar que hasta este momento narrativo, los calificativos empleados por Nataniel para referirse tanto a Clara como a Olimpia son “angelical” o “ángel”; esto tiene implicaciones significativas, ya que se trata de los mismos atributos utilizados por Goethe y por Schiller en los textos que he analizado anteriormente. Esto significa que Hoffmann reproduce el discurso genérico vigente en su época, inmerso aún en el imaginario judeocristiano, que empata las virtudes de lo femenino con características etéreas, pero que dota de matices que terminarán por criticar y satirizar esta construcción, como se hace evidente conforme avanza el relato. En más de una ocasión, el personaje de Clara cumple con una función protectora, es quien regresa al protagonista al mundo real, quien lo salva del mundo imaginario que ha erigido, el cual se rebela paulatinamente en su contra. “Sucedió tal como Nataniel lo había imaginado: cuando volvió a ver a Clara, ya no se acordó más del abogado Coppelius ni de aquella carta demasiado razonable: todo su descontento había desaparecido.”<sup>51</sup>

Asimismo, al regreso de Nataniel de la casa paterna, Coppola reaparece para ofrecer anteojos al joven, quien en su deseo de deshacerse pronto de él, los compra sin vacilar. Este momento de la historia es importante, porque a partir de que el protagonista mira a Olimpia con los anteojos, la locura —que terminará por destruirlo— se desata: empieza a sentir una atracción incontrolable hacia ella, la vigila día y noche, sin que su inmovilidad o su rigidez le resulten extrañas. Después de un baile organizado por Spallanzani, donde decide presentar a su hija con sus conocidos y estudiantes, Nataniel queda prendado de ésta y

---

Olimpia höchst gleichgültig und nur zuweilen sah er flüchtig über sein Kompendium herüber nach der schönen Bildsäule, das war alles.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 96.

Es geschah so wie Nathanael geglaubt; denn in dem Augenblick, als er Clara wiedersah, dachte er weder an den Advokaten Coppelius, noch an Claras verständigen Brief, jede Verstimmung war verschwunden.

comienza a visitarla con frecuencia. Para todos los amigos del joven, la extraña naturaleza de la autómatas resulta evidente y repulsiva, pero él es incapaz de notarlo.

No lo tomes a mal, hermano, pero nos parece extrañamente rígida y como carente de alma. Su cuerpo es proporcionado, también su rostro, es cierto. Podría decirse que es linda si su mirada no fuera tan yerta; casi parece no tener vista. Su andar es extraordinariamente regular; cada movimiento parece el resultado de un mecanismo de relojería. Su manera de tocar el piano, de cantar, tienen ese ritmo insulso y exacto de una máquina, y lo mismo ocurre con su modo de bailar. En resumen, Olimpia nos ha parecido espantosa; no nos ha interesado en absoluto; sentíamos que si bien actuaba como un ser vivo, la cosa era muy distinta".<sup>52</sup>

La manera en que Hoffmann teje la relación entre Nataniel y Olimpia es uno de los tópicos más interesantes del texto, porque elabora una crítica muy perspicaz de la representación que hasta entonces se había construido de las mujeres. Sirviéndose de la figura de la autómatas, consigue un resultado revelador, sobre todo si ésta se observa en oposición con Clara, el contraste es significativo. El comportamiento de Olimpia, que sólo es una muñeca, no es muy distinto al atribuido a otras mujeres en obras literarias anteriores al Romanticismo, donde los personajes femeninos eran relegados a personajes secundarios o de utilería: no participaban en los debates propuestos o se limitaban a servir el té. El mismo Werther en *Die Leiden des jungen Werther*, expresa que en ocasiones, absorto en sí mismo, no escuchaba nada de lo que Lotte decía.<sup>53</sup> La autómatas, una muñeca carente de espiritualidad, de pensamiento, y diseñada tan sólo para imitar el movimiento mecánico de los seres humanos, se vuelve el objeto amado del protagonista, quien, al igual que el personaje de la novela de Goethe, se pierde totalmente en su pasión:

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 109.

Nimm es nicht übel, Bruder! - auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr! - Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandtnis.

<sup>53</sup> Véase cita número 25.

Nataniel olvidó por completo que existía una Clara en el mundo a la que una vez había amado. Su madre, Lotario, todos se borraron de su memoria. Vivía solamente para Olimpia, junto a la que pasaba tardes enteras fantaseando acerca de su amor, de la renovada simpatía hacia la vida, de las electivas afinidades psíquicas, y Olimpia escuchaba todo con intensa devoción. [...] *Nunca había tenido una oyente tan perfecta. No bordaba ni tejía, no miraba por la ventana ni les daba de comer a los pajaritos, no jugaba con un perro faldero ni con un gato, no se entretenía con recortes de papel u otras cosas y tampoco ocultaba un bostezo tras una tosecilla leve y artificial.* En pocas palabras, se pasaba las horas enteras con la mirada fija en su amado, sin moverse, y aquella mirada era cada vez más ardiente, más llena de vida. Sólo cuando Nataniel se levantaba por fin y le besaba la mano y también los labios, decía ella: —Ah...!”, y después: —¡Buenas noches, mi amor!”

—Alma celestial!”, exclamaba Nataniel en su cuarto. —Sólo tú me comprendes.” Se estremecía extasiado cuando pensaba en la maravillosa armonía que iba manifestándose diariamente entre su alma y la de Olimpia, porque era como si ella le hablara de su obra y de su sentido poético desde lo más hondo de su propio ser, como si la voz de ella resonara realmente por sí misma en el interior de Nataniel. Y así tenía que ser, porque *Olimpia jamás pronunció más palabras que las ya dichas.*<sup>54</sup>

Seguro sobre su amor, Nataniel acude a pedir la mano de su amada, pero, al llegar a casa de Spallanzani, lo encuentra peleando con Coppola por llevarse el cuerpo de la muñeca. Este momento narrativo es importante porque se revela tanto el motivo del *Doppelgänger* (Coppelius y Coppola son la misma persona), como la verdadera identidad de Olimpia. Con este evento, el joven protagonista pierde por completo la cordura y es llevado a un manicomio.

Cuando el suceso de la autómatas se hace público, desata un gran alboroto; aquellos que convivieron con la hija de Spallanzani ven expuesta la superficialidad y lo vacío de sus

---

<sup>54</sup> Hoffmann, *op. cit.*, pp. 110-111. Cursivas mías.

Nathanael hatte rein vergessen, daß es eine Clara in der Welt gebe, die er sonst geliebt; - die Mutter - Lothar - alle waren aus seinem Gedächtnis verschwunden, er lebte nur für Olimpia, bei der er täglich stundenlang saß und von seiner Liebe, von zum Leben erglüheter Sympathie, von psychischer Wahlverwandschaft fantasierte, welches alles Olimpia mit großer Andacht anhörte.[...]

*Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörererin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, sie drehte keine Papierschnitzchen, oder sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leisen erzwungenen Husten bezwingen - kurz! - stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. Nur wenn Nathanael endlich aufstand und ihr die Hand, auch wohl den Mund küßte, sagte sie: „Ach, Ach!— dann aber: „Gute Nacht, mein Lieber!— „O du herrliches, du tiefes Gemüt—rief Nathanael auf seiner Stube: „nur von dir, von dir allein werd ich ganz verstanden.—Er erbebt vor innerm Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt. Das mußte denn wohl auch sein; denn mehr Worte als vorhin erwähnt, sprach Olimpia niemals.*



relaciones. Hoffmann se mofa de los convencionalismos sociales y concluye con humor perspicaz la crítica a las representaciones de personajes femeninos que despliega a lo largo del texto.

Para convencerse completamente de que no amaban a una muñeca de madera, muchos enamorados exigieron a sus amadas que cantaran desentonadamente y bailaran mal, que bordaran o tejieran cuando ellos les leían algo, que jugaran con el perrito, etc., pero sobre todo, que no solamente escucharan sino que también intervinieran en la conversación manifestando un pensamiento y una sensibilidad propios. En muchos casos, esto hizo que la relación se fortaleciera y se hiciera más agradable; en otros, por el contrario, los enamorados fueron separándose más y más. "En verdad, no se pueden poner las manos en el fuego", decían muchos. En los té se bostezaba constantemente y jamás se estornudaba.<sup>55</sup>

El comportamiento que aquí se expone y exagera es el que puede tenerse por normal en otros textos literarios; sin embargo, la irrupción de la autómeta en el mundo cotidiano en el que se desarrolla el cuento, evidencia que esa "normalidad" no funciona tan bien como el lector y los personajes pudiesen creer. Olimpia encarna la pasividad y la docilidad asociadas con la belleza femenina, y a su vez, pone al descubierto cuán limitada y absurda puede resultar esta representación.

Cuando Nataniel se recupera del incidente con la autómeta, es llevado a su casa y aparentemente todo ha vuelto a la normalidad. Una tarde, durante un paseo, Clara y el joven suben a un campanario para contemplar el paisaje; Lotario, quien los acompaña, decide esperar abajo. El protagonista mira a través de un catalejo y la locura se reaviva en él e intenta matar a Clara, pero su hermano, al escuchar gritos, corre en su auxilio. Nataniel se queda solo, corriendo perturbado, en tanto, una multitud atraída por el escándalo se reúne a

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 114.

Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehrern Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele usw. vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze. Das Liebesbündnis vieler wurde fester und dabei anmutiger, andere dagegen gingen leise auseinander. „Man kann wahrhaftig nicht dafür stehen—, sagte dieser und jener. In den Tees wurde unglaublich gegähnt und niemals genieset.

orillas del campanario para observar el suicidio de éste tras ver reaparecer repentinamente a Coppelius.

Así como Olimpia podría interpretarse como una representación exagerada de los personajes femeninos pasivos que predominaban en la literatura alemana hasta ese momento —Lotte es un ejemplo de ello—, es posible establecer un paralelismo entre Clara y Amalia. La evolución de la primera hacia un comportamiento más emancipado es perceptible: es una mujer que expresa lo que piensa y que en ningún momento de la narración es censurada por los hombres (como ocurría con Lotte), es el personaje más sensato de toda la obra, quien trata de regresar a su amado a la realidad; además, el final que Hoffmann le concede no es trágico, como solía serlo para las mujeres que, ya fuese con su actuar o su existencia, desafiaban las convenciones del patriarcado.

Si bien es posible distinguir nuevos matices en la representación de este personaje y se percibe en su actuar el camino hacia la emancipación, la imagen que se presenta de ella sigue estando fragmentada: carente de sexo, su cuerpo y su sensualidad permanecen invisibilizados. En los textos que he analizado hasta ahora, no existen referencias al cuerpo o a la sexualidad femenina, como era habitual hasta entonces en lo literario. La excepción a ello son algunos textos del Romanticismo, por ejemplo *Die Marquise von O* (1808) de Heinrich von Kleist, el cual analizaré en el apartado siguiente.

## **1.2 Julietta: *Die Marquise von O***

El trabajo literario de Heinrich von Kleist está situado en medio de dos grandes momentos de la literatura alemana: por un lado el Clasicismo, con la autoridad de Goethe y Schiller enmarcándolo, y por otro el romanticismo, con el trabajo de escritores de la talla de Novalis

o E.T.A. Hoffmann como emblema. Kleist pertenecía a la nobleza prusiana y, según dictaba la tradición familiar, debía consagrar su vida a la milicia; no obstante, para empezar con la cadena de fracasos a la que tendría que sobrevivir, abandonó las armas a los pocos años para dedicarse al estudio de la filosofía y las matemáticas. Entonces ocurrió el suceso que marcaría su vida hasta el final: se enfrentó con el pensamiento filosófico de Immanuel Kant, el cual lo despojó de su “más alta meta”: hallar la verdad absoluta. La imposibilidad del individuo de acceder a ésta, arrojó al autor de la *Penthesilea* (1807) a una angustia existencial que nunca pudo sobrellevar.

Kleist nunca encontró un grupo al cual abrazarse debido a su personalidad y a la incomprensión general que recibió su obra. Su talento no fue reconocido mientras vivió, así que fue marginado de los círculos intelectuales y literarios de su época y escribió desde esta experiencia. Los rasgos más distintivos de su obra giran en torno a la búsqueda del absoluto, a la pasión destructora y a la incertidumbre en la que nos arroja la ausencia de verdades universales. Su lado romántico lo llevó a reproducir rasgos distintivos de este movimiento, como el caos, la incomprensión, la ironía, la pasión destructora y el culto al infinito, al que se unió tras suicidarse a las orillas del lago Wannsee en 1811.

A continuación analizaré *Die Marquise von O*, una *novelle*<sup>56</sup> que apareció a finales de febrero de 1808 en la segunda entrega del *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, una revista de arte y literatura fundada por Heinrich von Kleist y Adam Heinrich Müller; en ésta, el joven autor publicó fragmentos de algunos de sus textos más conocidos, como *Penthesilea*, *Michael Kohlhaas* o *Der zerbrochene Krug*. Asimismo, participaron algunos de los literatos

---

<sup>56</sup> Se refiere al género literario escrito en prosa, cuya extensión es menor que la de una novela, sin embargo, sus recursos narrativos no son tan reducidos como en un cuento.

más significativos del Romanticismo, como Novalis, Friedrich de la Motte Fouqué o Anne-Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein.

*Die Marquise von O* inicia con el punto culminante de la historia y de ahí parte para enunciar los acontecimientos que desembocaron en dicho suceso: una mujer de la nobleza, viuda, de reputación respetable, anuncia en un periódico que está embarazada y que ignora la identidad del padre de su hijo, con quien está dispuesta a casarse en función de los requerimientos sociales. Es importante atender a la manera como Kleist define a este personaje: se trata de una mujer viuda que vive con sus padres, en familia, lo cual, aunado a su posición social favorable, le otorga el respaldo masculino necesario para integrarse a la sociedad. Del mismo modo, el autor subraya que tras la muerte de su esposo, la Marquesa ha decidido no volver a casarse y con ello renuncia por completo al ejercicio de su sexualidad para dedicarse exclusivamente al cumplimiento de su papel de madre. Estos últimos rasgos requieren de atención, ya que son la base de la construcción identitaria de la protagonista, mismos que serán transgredidos conforme avance la narración.

In M..., una ciudad importante en el norte de Italia, anunció la enviudada Marquesa de O..., una dama de excelente fama y madre de varios hijos bien educados, a través de los periódicos, que sin su consentimiento se hallaba en estado, que el padre del niño que iba a dar a luz se pusiese en contacto con ella, y que por consideraciones familiares, estaba dispuesta a casarse con él. La dama que dio un paso tan extraño, suscitando las burlas de todo mundo, impulsada por las inalterables circunstancias, era la hija del señor von G..., Comandante de la ciudadela en M... Hacía unos tres años había perdido a su esposo, el Marqués de O... [...]. Cumpliendo con el deseo de la señora von G..., su digna madre, después de su muerte, abandonó la casa de campo que había habitado hasta entonces y había regresado con sus dos hijos a la casa del Comandante, su padre. Allí había pasado los años siguientes en gran recogimiento, dedicada al arte, la lectura, la educación de sus hijos y el cuidado de su padre.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Heinrich von Kleist, *La Marquesa de O y otros cuentos*, Carmen Bravo-Villasante (trad.), Madrid, Alianza, 2005, pp. 145-146.

In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten. Die Dame, die einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt, beim Drang unabänderlicher Umstände, mit solcher Sicherheit tat, war die Tochter des Herrn von G..., Commandanten der Zitadelle bei M.... Sie hatte, vor ungefähr drei Jahren, ihren Gemahl,

El texto continúa con la descripción de los eventos extraños que preceden a dicho anuncio. En este camino, el autor no comparte con el lector la información mínima para acceder al conocimiento pleno de los hechos, por lo que el texto está repleto de huecos, de indefiniciones, de información ambigua, a pesar de que la historia es lineal. Debido a la dificultad inherente a la prosa de Kleist, la confusión es recurrente y lo único que parece claro es la honestidad en el actuar de la protagonista.

El caos se desata con la invasión de las tropas rusas a la ciudadela que el padre de ésta, el Comandante von G, tiene a su cargo. La vida tranquila de la protagonista se ve súbitamente violentada por la guerra y, en medio de la batalla, un grupo de hombres del ejército enemigo intenta violarla, pero el Teniente Coronel, Conde de F... la rescata y ella pierde el conocimiento en sus brazos. Resulta significativo subrayar que en este primer encuentro ella lo llama “ángel”.

La Marquesa llegó con sus dos hijos al vestíbulo del castillo, donde se percibía el resplandor de los disparos por la enconada lucha, y sin saber adónde podía dirigirse, se vio obligada a regresar al edificio en llamas. Por desgracia se encontró allí, cuando quería escapar por la puerta trasera, con un grupo de fusileros enemigos que, al verla, enmudecieron de repente; los soldados colgaron sus fusiles del hombro y se la llevaron consigo con gestos repulsivos. En vano pidió ayuda la Marquesa a través de las puertas a las demás mujeres, zarandeada de un lugar a otro por esa cuadrilla, cuyos miembros comenzaron a pelearse entre sí. La arrastraron hasta la parte trasera del patio, donde entre los más ignominiosos maltratos iba a caer al suelo, cuando, atraído por los gritos de la dama, apareció un oficial ruso y dispersó a los perros, ávidos de su botín, con furiosos sablazos. *A la Marquesa le pareció un ángel del Cielo.* Golpeó al último de los sanguinarios bandidos, que la mantenía cogida por el delgado talle, con el puño del sable en el rostro, de modo que se tambaleó con la boca llena de sangre; ofreció a la dama su brazo hablándole en francés y la condujo, mientras ella por todo lo sucedido se había quedado sin habla, al otro ala del edificio al que aún no habían llegado las llamas, donde *perdió por completo el conocimiento.* Aquí, como al poco tiempo aparecieron las aterrorizadas mujeres, se dispuso a llamar a un médico; aseguró, mientras se ponía el sombrero, que se recuperaría muy pronto y regresó al combate.<sup>58</sup>

---

den Marquis von O... [...] Auf Frau von G...s, ihrer würdigen Mutter, Wunsch, hatte sie, nach seinem Tode, den Landsitz verlassen, den sie bisher bei V... bewohnt hatte, und war, mit ihren beiden Kindern, in das Commendantenhaus, zu ihrem Vater, zurückgekehrt. Hier hatte sie die nächsten Jahre mit Kunst, Lektüre, mit Erziehung, und ihrer Eltern Pflege beschäftigt, in der größten Eingezogenheit zugebracht. (p. 143)

Klaus Müller-Salget (ed.), *Kleist Sämtliche Erzählungen, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 1990. Todas las citas en alemán de esta obra pertenecen a esta edición.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 146-147. Cursivas mías.

Es importante prestar atención a la construcción verbal utilizada en el texto, ya que el empleado en la traducción, si bien es adecuado, no brinda los matices que contiene en alemán. Kleist utiliza el término *bewußtlos niedersank*<sup>59</sup> en lugar de otras posibilidades que emplea más adelante,<sup>60</sup> como *ohnmächtig werden*, y con ello se refiere a un estado de conciencia distinto. No se trata de la pérdida absoluta de la voluntad, como sería la consecuencia de un *ohnmächtig werden*, sino a un estado en el cual, el Yo puede expresarse con absoluta autonomía, debido a que las barreras y prejuicios construidos por lo social y lo cultural se derrumban a la par de la conciencia.

Este estado es el único espacio donde el deseo, como una manifestación de la individualidad, puede liberarse. El descubrimiento de éste a través de una expresión inconsciente, va acorde con la búsqueda de los románticos por los rincones más oscuros del alma humana, además de constituir un atentado en contra de la racionalidad. El momento de inconsciencia puede deberse incluso a un acto represivo, provocado por una

---

Die Marquise kam, mit ihren beiden Kindern, auf den Vorplatz des Schlosses, wo die Schüsse schon, im heftigsten Kampf, durch die Nacht blitzten, und sie, besinnungslos, wohin sie sich wenden sollte, wieder in das brennende Gebäude zurückjagten. Hier, unglücklicher Weise, begegnete ihr, da sie eben durch die Hintertür entschlüpfen wollte, ein Trupp feindlicher Scharfschützen, der, bei ihrem Anblick, plötzlich still ward, die Gewehre über die Schultern hing, und sie, unter abscheulichen Gebärden, mit sich fortführte. Vergebens rief die Marquise, von der entsetzlichen, sich unter einander selbst bekämpfenden, Rotte bald hier, bald dorthin gezerzt, ihre zitternden, durch die Pforte zurückfliehenden Frauen, zu Hülfe. Man schleppte sie in den hinteren Schloßhof, wo sie eben, unter den schändlichsten Mißhandlungen, zu Boden sinken wollte, als, von dem Zetergeschrei der Dame herbeigerufen, ein russischer Offizier erschien, und die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren, mit wütenden Hieben zerstreute. *Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein.* Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig *bewußtlos niedersank*. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück. (pp.144-145)

<sup>59</sup> Una posible traducción es –sumirse en la inconsciencia”, es decir, descender al estado que Freud llamaba de –conciencia segunda”.

<sup>60</sup> Véase cita 64.

situación que se escapa del arbitrio de la conciencia, para ser albergado en el subterfugio de los recuerdos.

Conception occurring during a fainting spell which afflicts the woman in the midst of a military action is certainly unusual and fraught with coincidence. Anticipating Freud, one might be tempted to say that the fainting happened after the fact and served as a convenient device for blocking out guilt through the now familiar apparatus of repression.<sup>61</sup>

Poco tiempo después del ataque a la ciudadela, la Marquesa se entera de la muerte en batalla del Conde de F... y también que las últimas palabras dichas por él fueron —¡Julietta! ¡Esta bala te venga!—. Curiosamente, este es el nombre de la protagonista, a quien la noticia genera cierta consternación, pero que pasa por alto ante el deterioro de su salud, hasta entonces ejemplar. De manera inesperada, el Conde de F... reaparece con una propuesta de matrimonio, con la cual desconcierta todos, incluso a ella. Las marcas de la hegemonía masculina son muy notorias en esta escena, ya que durante todo el diálogo, el padre de la Marquesa es quien conversa con el Conde. Ella, a pesar de ser la principal involucrada, no participa en esta —negociación—, y es relegada junto con su madre al papel de espectadora.

El Comandante le respondió que esa propuesta de matrimonio, de cuyas serias intenciones no dudaba, era muy halagadora. Pero que tras la muerte de su marido, el Marqués de O..., su hija había decidido no volver a contraer matrimonio. Como sin embargo sentía una gran obligación moral hacia él, no sería imposible que cambiase su decisión conforme a sus deseos. [...] El Coronel, algo confuso por ese comportamiento, respondió que el agradecimiento que sentía la Marquesa por él, en verdad le autorizaba a esperar grandes concesiones, pero no tan importantes; que ella no daría un paso del que dependía la felicidad de su vida si la debida prudencia. Sería imprescindible que su hija, antes de decidirse, tuviese la dicha de conocerle mejor.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Robert E. Hebling, *The major works of Heinrich von Kleist*, Nueva York, New Directions Books, 1975, p. 149.

<sup>62</sup> Kleist, *op. cit.*, p. 153.

Der Commendant, nach einer langen Pause, erwiderte: daß ihm dieser Antrag zwar, wenn er, wie er nicht zweifle, ernsthaft gemeint sei, sehr schmeichelhaft wäre. Bei dem Tode ihres Gemahls, des Marquis von O..., hätte sich seine Tochter aber entschlossen, in keine zweite Vermählung einzugehen. Da ihr jedoch kürzlich von ihm eine so große Verbindlichkeit auferlegt worden sei: so wäre es nicht unmöglich, daß ihr Entschluß dadurch, seinen Wünschen gemäß [...]. Der Obrist, durch diese Aufführung ein wenig betreten, antwortete, daß die Dankbarkeit, die die Marquise für ihn empfände, ihn zwar zu großen Voraussetzungen berechtige: doch nicht zu so großen; sie werde bei einem Schritte, bei welchem es das Glück ihres Lebens gelte, nicht ohne die gehörige Klugheit verfahren. Es wäre unerläßlich, daß seiner Tochter, bevor sie sich erkläre, das Glück seiner näheren Bekanntschaft würde. (p. 151.)

Con la promesa de que la Marquesa consideraría su proposición, el Conde parte nuevamente a una misión militar. A los pocos días, ella vuelve a enfermar y los síntomas que presenta son inequívocos, sospecha que está embarazada, aun cuando —recorrió con la memoria, recelosa de sí misma, todos los momentos del año transcurrido y se tuvo por loca al pensar en su estado.”<sup>63</sup> A través de esta afirmación es posible intuir que aquello que ha ocurrido a la protagonista es algo que no está registrado en su conciencia y las dudas que tiene sobre su estado no son el resultado de una negación voluntaria. Tras la visita del doctor y la comadrona, el estado de la Marquesa se confirma, a la par se reitera el rigor de la moralidad en la sociedad de Kleist: por un lado, el diagnóstico del médico ofende profundamente a Julietta (la posibilidad o la insinuación de corrupción de su estado de virtud implicaban la destrucción de su dignidad) y, por otro, la reacción tan violenta de su madre.

La comadrona, mientras era informada, habló de sangre joven y de las artimañas del mundo; cuando terminó su trabajo, manifestó que ya había tenido casos parecidos; todas las jóvenes viudas que se encontraban en ese estado decían que había vivido en islas desiertas; entretanto tranquilizó a la señora Marquesa y le aseguró que ya aparecería el animoso corsario que se había presentado a destiempo. Con estas palabras *la Marquesa perdió el conocimiento*. La esposa del Coronel, que no pudo dominar su sentimiento maternal, la volvió a llevar con ayuda de la comadrona a la cama. Pero en cuanto se recobró, venció la indignación.

—¡Julietta! —gritó la madre con intenso dolor—, ¿me vas a decir quién es el padre?

Y pareció inclinarse a la reconciliación. Pero cuando la Marquesa dijo que se iba a volver loca, la madre exclamó, levantándose del diván:

—¡Vete! ¡Vete! ¡Eres indigna! ¡Maldita sea la hora en que te concebí! —y abandonó la habitación.

*La Marquesa, a punto de volver a perder el sentido*, trajo a la comadrona hacia sí y puso su cabeza temblorosa en su pecho. Le preguntó con la voz rota, cómo era posible eso en la naturaleza y si había la posibilidad de una concepción ignorada. La comadrona sonrió, le quitó el pañuelo del pecho y dijo que eso no ése no era el caso de la señora Marquesa. No, no, respondió la Marquesa, *ella había concebido con conocimiento de causa*, pero sólo quería saber si eso era posible en el reino de la naturaleza. La comadrona replicó que eso, salvo en el caso de la Virgen María, no le había ocurrido a ninguna mujer en la tierra.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 163.

Sie warf sich in der größten Bewegung auf den Diwan nieder. Sie durchlief, gegen sich selbst mißtrauisch, alle Momente des verflossenen Jahres, und hielt sich für verrückt, wenn sie an den letzten dachte. (p. 161.)

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 167. Cursivas mías.

Die Hebamme, während sie sich von demselben unterrichtete, sprach von jungem Blut und der Arglist der Welt; äußerte, als sie ihr Geschäft vollendet hatte, dergleichen Fälle wären ihr schon vorgekommen; die jungen Witwen, die in ihre Lage kämen, meinten alle auf wüsten Inseln gelebt zu



La respuesta de la sociedad, representada en el texto por el círculo familiar, es fácil de predecir: los padres de la Marquesa no pueden admitir la pérdida de la “pureza” de su hija —recobrada a través de la renuncia a su sexualidad como consecuencia de su viudez— porque constituye la trasgresión de los límites impuestos a una mujer. Así que tras una escena muy violenta la Marquesa decide volver a su casa en O.

La Marquesa gritó: —“Mi querido hermano!”—, entre sollozos, se abrió paso hasta la habitación y gritó: —“Padre querido!”—, y extendió los brazos hacia él. El comandante le dio la espalda y se apresuró a entrar en su dormitorio. Mientras ella le perseguía, gritó: —“Vete!”— y quiso cerrar la puerta. [...] Ella se arrojó a sus pies, aunque le deba la espalda, y abrazó temblorosa sus rodillas, cuando de repente, una pistola que él había cogido de la pared, se disparó y la bala se incrustó en el techo. —¡Santo cielo! —exclamó la Marquesa, se levantó pálida como un cadáver y se dirigió apresuradamente a sus aposentos.

—Hay que preparar enseguida los caballos —dijo, mientras entraba en su habitación; se sentó en un sillón, muerta de tristeza, a continuación vistió deprisa a sus niños e hizo la maleta. Ya tenía al más pequeño entre las rodillas, poniéndole un pañuelo al cuello, y todo estaba listo para subir al coche, cuando entró el Inspector de Montes y, por orden del Comandante, exigió de ella que dejara allí a los niños y renunciase a ellos.

—¿Estos niños? —preguntó ella, y se levantó. —¡Dile a tu inhumano padre que puede venir y matarme a tiros, pero que no podrá arrebatarme a mis hijos!

Y cogió a sus hijos, armada con todo el orgullo de la *inocencia*, se los llevó sin que el hermano osara detenerla, se subió al coche y partió.<sup>65</sup>

---

haben; beruhigte inzwischen die Frau Marquise, und versicherte sie, daß sich der muntere Korsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde. Bei diesen Worten *fiel die Marquise in Ohnmacht*. Die Obristin, die ihr mütterliches Gefühl nicht überwältigen konnte, brachte sie zwar, mit Hülfe der Hebamme, wieder ins Leben zurück. Doch die Entrüstung siegte, da sie erwacht war. Julietta! rief die Mutter mit dem lebhaftesten Schmerz. Willst du dich mir entdecken, willst du den Vater mir nennen? Und schien noch zur Versöhnung geneigt. Doch als die Marquise sagte, daß sie wahnsinnig werden würde, sprach die Mutter, indem sie sich vom Diwan erhob: *geh! geh! du bist nichtswürdig! Verflucht sei die Stunde, da ich dich gebar!* und verließ das Zimmer.

*Die Marquise, der das Tageslicht von neuem schwinden wollte*, zog die Geburtshelferin vor sich nieder, und legte ihr Haupt heftig zitternd an ihre Brust. Sie fragte, mit gebrochener Stimme, wie denn die Natur auf ihren Wegen walte? Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei? - Die Hebamme lächelte, machte ihr das Tuch los, und sagte, das würde ja doch der Frau Marquise Fall nicht sein. Nein, nein, antwortete die Marquise, *sie habe wissentlich empfangen*, sie wolle nur im allgemeinen wissen, ob diese Erscheinung im Reiche der Natur sei? Die Hebamme versetzte, daß dies, außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre. (p. 164-165)

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 168-169. Cursivas mías.

Die Marquise rief: mein liebster Bruder! unter vielem Schluchzen; drängte sich ins Zimmer, und rief: mein teuerster Vater! und streckte die Arme nach ihm aus. Der Commandant wandte ihr, bei ihrem Anblick, den Rücken zu, und eilte in sein Schlafgemach. Er rief, als sie ihn dahin verfolgte, hinweg! und wollte die Türe zuwerfen. [...] Sie warf sich ihm, der ihr den Rücken zugekehrt hatte, eben zu Füßen, und umfaßte zitternd seine Kniee, als ein Pistol, das er ergriffen hatte, in dem Augenblick, da er es von der Wand herabriß, losging, und der Schuß schmetternd in die Decke fuhr. Herr meines Lebens! rief die Marquise, erhob sich leichenblaß von ihren Knieen, und eilte aus seinen Gemächern wieder hinweg. Man soll sogleich anspannen, sagte sie, indem sie in die ihrigen trat; setzte sich, matt bis in den Tod, auf einen Sessel nieder, zog ihre Kinder eilfertig an, und ließ die Sachen einpacken. Sie hatte eben ihr Kleinstes zwischen den Knieen, und schlug ihm noch ein Tuch um, um nunmehr,

En estos dos últimos fragmentos es posible advertir los matices con los que Kleist representa el tópico de la maternidad, el cual había funcionado como uno de los grandes temas para la construcción de la identidad femenina. La madre de Julietta es rebasada por las convenciones sociales y la respuesta ante el embarazo de su hija es cruel y violenta; aunque replanteará su actitud hacia el final del texto, su primera reacción deja al descubierto la rigidez de los moldes de conducta impuestos a las mujeres. La Marquesa, en cambio, utiliza su maternidad como plataforma de la fortaleza con la cual confrontará a la sociedad; si bien se muestra intimidada frente al repudio de su padre y de su hermano cuando intentan separarla de sus hijos, su actitud se transforma y toma el control de la situación, comportándose de una manera que la aleja por completo la pasividad.

Esta escena constituye a su vez una alegoría de uno de los temas favoritos del imaginario de Kleist: la expulsión del paraíso como consecuencia de la pérdida de la inocencia, que en este caso deriva del ejercicio de la sexualidad. Sus ideas en torno a este tema están desarrolladas de manera más amplia en “Über das Marionettentheater” (1810); en dicho texto hace referencia al tercer capítulo del primer libro del Pentateuco, que corresponde al relato del destierro de Adán y Eva del jardín del Edén.<sup>66</sup> Retirada en O, la Marquesa trasciende totalmente el estado de inocencia y cuando encara la realidad, lo hace con tal determinación, que desafía al mundo en que se desenvuelve, la prueba más clara de ello, es el anuncio que coloca en el periódico.

---

da alles zur Abreise bereit war, in den Wagen zu steigen: als der Forstmeister eintrat, und auf Befehl des Commandanten die Zurücklassung und Überlieferung der Kinder von ihr forderte. Dieser Kinder? fragte sie; und stand auf. Sag deinem unmenschlichen Vater, daß er kommen, und mich niederschließen, nicht aber mir meine Kinder entreißen könne! Und hob, mit dem ganzen Stolz der *Unschuld* gerüstet, ihre Kinder auf, trug sie ohne daß der Bruder gewagt hätte, sie anzuhalten, in den Wagen, und fuhr ab. (p. 166-167)

<sup>66</sup> En este texto, las marionetas simbolizan estados de inocencia, ya que el peso del libre albedrío no existe, de ahí su agilidad y ligereza; mientras que el bailarín humano evoca al destierro al que el hombre fue condenado tras desobedecer la orden de su creador y aspirar a una libertad y conocimiento que no le correspondía.

Su entendimiento, lo suficientemente fuerte como para no quebrarse en esa peculiar situación, se sometió al gran orden sagrado e inexplicable del mundo. Vio la imposibilidad de convencer a su familia de su inocencia, comprendió que debía consolarse por ello si no quería sucumbir, y apenas habían transcurrido unos días desde su llegada a O... cuando el dolor dio paso al heroico designio de enfrentarse con orgullo a los ataques del mundo. [...] Se le había ocurrido un medio extraordinario para descubrir al padre; un medio que, cuando pensó en él por primera vez, se le cayó la labor de las manos del susto. Le había dado vueltas y vueltas durante noches enteras de insomnio para habituarse a su naturaleza que ofendía a sus sentimientos. [...] Pero como la sensación de independencia se fue fortaleciendo en su interior y pensó que la piedra mantenía su valor, se cogiera por donde se cogiese, una mañana, cuando notó cómo se agitaba la vida en su interior, cobró ánimos y publicó ese peculiar requerimiento en las *"Intelligenzblätter"* de M... que se ha podido leer al inicio de este relato.<sup>67</sup>

A diferencia de otros autores, es evidente que Kleist rechaza representar a las mujeres desde la pasividad. Julietta no sólo afronta la situación que atraviesa con un arrojo y valentía hasta entonces atípicas, sino que sus actos se extienden al espacio de lo público; a pesar del escarnio o del juicio al que pudiese verse sometida, tampoco permanece en un punto medio o en el planteamiento de una posibilidad, como ocurrió con el personaje de Lotte en *Die Leiden des Jungen Werther*.

Esta concepción tan particular del autor sobre lo femenino también es tangible en uno de sus personajes más memorables y enigmáticos: Pentesilea, la amazona enamorada, heroína del drama homónimo —quien aniquila a Aquiles, la imagen viril predilecta de la sociedad occidental—, pero que, a diferencia de la Marquesa, es proyectada como una mujer armada, casi salvaje. En este caso, al igual que Johanna von Orléans —otra mujer masculinizada, cuya espada no pudo salvarla de la hoguera en la vida real—, protagonista

---

<sup>67</sup> Kleist, *op. cit.*, pp. 169-170.

Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen, gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen. Sie sah die Unmöglichkeit ein, ihre Familie von ihrer Unschuld zu überzeugen, begriff, daß sie sich darüber trösten müsse, falls sie nicht untergehen wolle, und wenige Tage nur waren nach ihrer Ankunft in V... verflossen, als der Schmerz ganz und gar dem heldenmütigen Vorsatz Platz machte, sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten. [...] Ein sonderbares Mittel war ihr eingefallen, den Vater zu entdecken: ein Mittel, bei dem sie, als sie es zuerst dachte, das Strickzeug selbst vor Schrecken aus der Hand fallen ließ. Durch ganze Nächte, in unruhiger Schlaflosigkeit durchwacht, ward es gedreht und gewendet um sich an seine ihr innerstes Gefühl verletzende, Natur zu gewöhnen. [...] Doch da das Gefühl ihrer Selbständigkeit immer lebhafter in ihr ward, und sie bedachte, daß der Stein seinen Wert behält, er mag auch eingefaßt sein, wie man wolle, so griff sie eines Morgens, da sich das junge Leben wieder in ihr regte, ein Herz, und ließ jene sonderbare Aufforderung in die Intelligenzblätter von M... rücken, die man am Eingang dieser Erzählung gelesen hat. (pp. 167-168)

de la obra de Schiller titulada *Die Jungfrau von Orléans* (1801), la transgresión se genera a través de la renuncia a la feminidad, arrastrando a ambos personajes a finales desafortunados. Ciertamente, no sólo las representaciones de mujeres puras y virginales están asentadas en historias bíblicas, también las imágenes de mujeres armadas que evocan las hazañas de Judith o de Salomé. De manera recurrente, ambas fueron proyectadas en la iconografía con la intención de causar desprecio: llevaban como trofeo la cabeza de sus víctimas y quedaba claro que habían utilizado su cuerpo como medio de seducción. La idea que lo literario y lo iconográfico deseaban transmitir es evidente: una mujer armada no tiene lugar dentro de la sociedad y debe ser castigada por negarse a asumir el rol que le corresponde.

Con el fin de probar la “inocencia” de Julietta, su madre elabora un plan para saber si miente, el cual supera sin problema. La reconciliación es inevitable, por lo que la Marquesa vuelve a casa. El reencuentro con su padre es una de las escenas más provocativas de todo el texto, debido a las sugerencias incestuosas ahí manifiestas, inclusive un lector que hubiese pasado por alto las pequeñas señales que Kleist va trazando sobre la identidad del padre, podría suponer que se trata del mismo Comandante. Este es uno de los mayores aciertos de la técnica narrativa de esta obra, ya que da pie a que se elaboren conjeturas, que si bien confrontan por su contenido escandaloso, extienden las posibilidades de existencia humana y con ello niegan las verdades universales.

Presionó el oído contra la puerta y escuchó un ligero murmullo que, como parecía, provenía de la Marquesa; y como comprobó a través del ojo de la cerradura, se apoyaba en el pecho del Comandante, cosa que él nunca había permitido. Por fin abrió la puerta y vio, con el corazón desbordante de alegría, que la hija estaba en silencio, con los ojos cerrados, en los brazos del padre; mientras tanto éste besaba sus labios, con los ojos llenos de lágrimas, como si fuera un amante. La hija no decía nada, él tampoco decía nada; estaba sentado con el rostro inclinado hacia ella, como si fuera su primer amor y la besaba en los labios. La madre se sintió en la gloria; sin ser vista, oculta tras la silla, no se atrevía a perturbar el aire de celestial reconciliación que volvía a inundar su casa. Por fin se aproximó al padre y vio que acariciaba con indecible placer los labios de su hija. El Comandante, al verla, volvió a bajar con brusquedad la cabeza y quiso decir algo, pero ella exclamó:

—¡Oh, vaya cara que has puesto! —y le besó y puso fin a la emotiva escena con una broma. Ella los condujo, como si fueran dos novios, a la mesa, y el Comandante, aunque estuvo animado, de vez en cuando suspiraba; comió y bebió poco, miraba fijamente el plato y jugaba con la mano de su hija.<sup>68</sup>

Si bien no resulta sorprendente que quien acuda a la cita del periódico sea el Conde de F, (Kleist reserva el misterio para el final de la narración), resulta extraño que, la Marquesa lo desprecie al verlo. Esta reacción se debe a su incredulidad, puesto que en la explicación que había construido sobre su estado, el padre de su hijo, no podía ser sino un criminal “abusivo”, no aquel “ángel del cielo” que la había liberado del ataque de los rusos. Una vez más, Kleist derrumba aquello que parece cierto.

Cuando el reloj dio las once, las dos mujeres estaban sentadas con trajes festivos como en unos esponsales, en la sala de visitas; sus palpitations se habrían podido oír si el ruido cotidiano se hubiese interrumpido. La campana de la puerta aún reverberaba cuando entró Leopardo, el sirviente que el padre se había traído del Tirol. Las mujeres palidieron ante el anuncio:

—El Conde F... —dijo— acaba de llegar y pide que le anuncie.

—¡El Conde F...! —exclamaron las dos al mismo tiempo y cayendo de una consternación en otra. La Marquesa gritó:

—¡Cerrad las puertas! Para él no estamos en casa —se levantó para echar ella misma el cerrojo de la puerta y quiso incluso apartar al sirviente que estaba en su camino, cuando el Conde entró con el mismo uniforme lleno de condecoraciones que había llevado en la conquista de la fortaleza. A la Marquesa le pareció, en su confusión, que se la tragaba la tierra; cogió un pañuelo que había dejado en una silla y trató de huir a la habitación contigua; pero la señora von G..., cogiéndola de la mano, exclamó: —¡Julietta...!”, y sofocada por los pensamientos se quedó sin habla. Fijó sus ojos en Conde y repitió:

—¡Te lo ruego, Julietta! —dijo atrayéndole hacia sí—, ¿a quién esperamos si no...?

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

Sie vernahm, da sie mit sanft an die Tür gelegtem Ohr horchte, ein leises, eben verhallendes Gelispel, das, wie es ihr schien, von der Marquise kam; und, wie sie durchs Schlüsselloch bemerkte, saß sie auch auf des Commendanten Schoß, was er sonst in seinem Leben nicht zugegeben hatte. Drauf endlich öffnete sie die Tür, und sah nun - und das Herz quoll ihr vor Freuden empor: die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indessen dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Tränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter! Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küßte sie. Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige; ungesehen, wie sie hinter seinem Stuhle stand, säumte sie, die Lust der himmelfrohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder geworden war, zu stören. Sie nahte sich dem Vater endlich, und sah ihn, da er eben wieder mit Fingern und Lippen in unsäglicher Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt war, sich um den Stuhl herumbeugend, von der Seite an. Der Commendant schlug, bei ihrem Anblick, das Gesicht schon wieder ganz kraus nieder, und wollte etwas sagen; doch sie rief: o was für ein Gesicht ist das! küßte es jetzt auch ihrerseits in Ordnung, und machte der Rührung durch Scherzen ein Ende. Sie lud und führte beide, die wie Brautleute gingen, zur Abendtafel, an welcher der Commendant zwar sehr heiter war, aber noch von Zeit zu Zeit schluchzte, wenig aß und sprach, auf den Teller niedersah, und mit der Hand seiner Tochter spielte. (pp. 180-181)

—¡No a él! —y le lanzó una mirada como un rayo mientras una palidez mortal teñía su rostro. El Conde había doblado una rodilla ante ella, su mano derecha estaba en su corazón, la cabeza suavemente inclinada sobre su pecho, así permanecía con la mirada ardiente y callaba.

—¿A quién si no? —gritó la esposa del Coronel con voz angustiada—, ¿a quién si no a él, nosotras, privadas de nuestros sentidos? [...]

El Conde se levantó llorando. Volvió a arrodillarse ante la Marquesa, cogió suavemente su mano como si fuera de oro y la suya pudiera ensuciarla. Pero ella gritó mientras se levantaba:

—*¡Fuera, fuera de aquí! ¡Estaba preparada para un vicioso, pero no para un... demonio!*<sup>69</sup>

Cuando la Marquesa conoce al Conde de F... el primer apelativo que utiliza es “~~án~~gel”, sin embargo, una vez que su identidad es descubierta, lo llama “~~de~~monio” y lo rechaza. Esta oposición binaria en la percepción del ser amado, es idéntica a la evocada en uno de los monólogos de Amalia, en el cual se refiere a Karl de la misma forma.<sup>70</sup> Ambas imágenes simbolizan el dilema que estos personajes representan en la conciencia de estas mujeres. Su carácter demoníaco corresponde a la transgresión con la que golpean la estructura de sus vidas: para Amalia se traduce en infidelidad y deseo hacia un hombre distinto de Karl, para Julietta, la asunción de su sexualidad en función del placer. A diferencia de *Die Räuber*, el final es afortunado, inusual en la narrativa romántica. La manera en la que Kleist sella este

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 185-186. Cursivas mías.

Als die Glocke eilf Uhr schlug, saßen beide Frauen, festlich, wie zur Verlobung angekleidet, im Besuchzimmer; das Herz klopfte ihnen, daß man es gehört haben würde, wenn das Geräusch des Tages geschwiegen hätte. Der eilfte Glockenschlag summt noch, als Leopardo, der Jäger, eintrat, den der Vater aus Tirol verschrieben hatte. Die Weiber erblaßten bei diesem Anblick. Der Graf F..., sprach er, ist vorgefahren, und läßt sich anmelden. Der Graf F...! riefen beide zugleich, von einer Art der Bestürzung in die andre geworfen. Die Marquise rief: Verschließt die Türen! Wir sind für ihn nicht zu Hause; stand auf, das Zimmer gleich selbst zu verriegeln, und wollte eben den Jäger, der ihr im Wege stand, hinausdrängen, als der Graf schon, in genau demselben Kriegsrock, mit Orden und Waffen, wie er sie bei der Eroberung des Forts getragen hatte, zu ihr eintrat. Die Marquise glaubte vor Verwirrung in die Erde zu sinken; sie griff nach einem Tuch, das sie auf dem Stuhl hatte liegen lassen, und wollte eben in ein Seitenzimmer entfliehn; doch Frau von G..., indem sie die Hand derselben ergriff, rief: Julietta -! und wie erstickt von Gedanken, ging ihr die Sprache aus. Sie heftete die Augen fest auf den Grafen und wiederholte: ich bitte dich, Julietta! indem sie sie nach sich zog: wen erwarten wir denn -? Die Marquise rief, indem sie sich plötzlich wandte: nun? doch ihn nicht -? und schlug mit einem Blick funkelnd, wie ein Wetterstrahl, auf ihn ein, indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überflog. Der Graf hatte ein Knie vor ihr gesenkt; die rechte Hand lag auf seinem Herzen, das Haupt sanft auf seine Brust gebeugt, lag er, und blickte hochglühend vor sich nieder, und schwieg. Wen sonst, rief die Obristin mit beklemmter Stimme, wen sonst, wir Sinnberaubten, als ihn -? [...] Der Graf erhob sich weinend. Er ließ sich von Neuem vor der Marquise nieder, er faßte leise ihre Hand, als ob sie von Gold wäre, und der Duft der seinigen sie trüben könnte. Doch diese -: *gehn Sie! gehn Sie! gehn Sie! rief sie, indem sie aufstand; auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen - - - Teufel!* (pp. 182-183)

<sup>70</sup> Véase cita 37.

relato es típico en la estética que caracteriza su obra y evoca necesariamente el final del drama de *Penthesilea*, en el cual la amazona se lamenta de haber confundido el *küssen* (besar) con el *beißen* (morder) y con ello, devorado a su amado Aquiles.

Y como el Conde en una hora de dicha preguntara a su esposa por qué en aquel terrible día tres, cuando ya se había hecho a la idea de recibir a un vicioso, huyó de él como si de un demonio se tratara, ella respondió, abrazándole, que aquella vez no le habría parecido un demonio si la primera vez que le vio no le hubiera parecido un ángel.<sup>71</sup>

La transgresión moral que Kleist plantea en este texto es más evidente que en cualquiera de sus otras obras. Su propuesta constituía un atentado en contra de los arquetipos de la madre y de la viuda: tras conceder al personaje las más altas cualidades posibles en el imaginario judeocristiano, le da derecho al ejercicio de su sexualidad. Esta marca de individualidad era hasta entonces impensable en el espacio femenino, de ahí el señalamiento de Goethe, de que ninguna mujer podría leer *Die Marquise von O* sin ruborizarse. Con esta ruptura, el autor estaba moviéndose en terrenos espinosos, enfrentando al cuerpo materno (con todas las características etéreas que lo limitan en la cultura occidental) contra el cuerpo que desea, al cual, evidentemente, las mujeres no tenían derecho.

Dos ideas fluyen la una al lado de la otra: por un lado, la de que el cuerpo femenino es impuro, corrupto, lugar de descargas y derramamientos de sangre, peligroso para el sexo masculino, fuente de contaminación moral y física, “pórtico del demonio”. Por otro lado, como madre, la mujer es benéfica, sagrada, pura, asexual, nutridora; la potencialidad física de la maternidad —ese mismo cuerpo con sus vertidos de sangre y sus misterios— es su único destino y justificación en la vida.<sup>72</sup>

Kleist y Friedrich Schlegel fueron los primeros autores en plasmar en sus obras la sexualidad femenina. En Kleist, la protagonista de otro de sus textos, “Das Erdbeben in

---

<sup>71</sup> Kleist, *op. cit.*, p. 189.

Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten; und da der Graf, in einer glücklichen Stunde, seine Frau einst fragte, warum sie, an jenem fürchterlichen dritten, da sie auf jeden Lasterhaften gefaßt schien, vor ihm, gleich einem Teufel, geflohen wäre, antwortete sie, indem sie ihm um den Hals fiel: er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre. (p. 186)

<sup>72</sup> Adrienne Cecil Rich, citada por Jane M. Ussher en *La psicología del cuerpo femenino*, Ramón M. Castellote (trad.), Madrid, Arias Montano, 1991, p. 34.

Chili” (–El terremoto en Chile”), es una mujer joven que se embaraza fuera del matrimonio, pero es castigada cruelmente por ello. Schlegel planteó sus ideas en torno a la sexualidad, tanto en *Über die Diotima* (1795), como en *Lucinde* (1799), la única novela del romanticismo, que además fue un escándalo en su tiempo, por lo que no se reeditó sino hasta 1835. El contacto con mujeres educadas, así como con otros intelectuales dentro de los salones berlineses, a los que Schlegel acudió alentado por Goethe, resultó de gran trascendencia para el filósofo, ya que ahí conoció a Dorothea Veit, la hija de Moses Mendelssohn, de quien se enamoró y en quien se inspiró para escribir *Lucinde*; asimismo, las imágenes de mujeres emancipadas e independientes, evocaban a las intelectuales que participaban en los salones literarios. Esta obra representó una confrontación a la moral y a la estética de la época.

En verdad, habría tomado por un cuento de hadas la existencia de tanto gozo y tanto amor como ahora siento, y de una mujer que fuera al mismo tiempo la más tierna de las amantes, la mejor de las compañías y también una perfecta amiga. En aquellos tiempos, era sobre todo en la amistad que yo buscaba todo lo que echaba en falta, todo lo que no esperaba encontrar en ningún ser femenino. [...] Nada en tu ser corresponde a lo que, por costumbre o necesidad, suele definirse como femenino. Aparte de las características más nimias, la femineidad de tu alma consiste simplemente en que, para ella, amar y vivir son una misma cosa.<sup>73</sup>

Tanto Schlegel como Kleist descubrieron el poder oculto de la sexualidad femenina y lo representaron: la Marquesa de O no enfrenta al mundo patriarcal a través de las armas o la masculinización —lo que implicaría en cierto modo una renuncia a la femineidad—, como ocurrió con Pentesilea, sino mediante el apoderamiento de su sexualidad, es decir, de su derecho al placer.

Por muy domesticada que esté, la sexualidad continúa siendo una de las fuerzas demoníacas de la conciencia humana, que nos empuja esporádicamente hacia los deseos prohibidos y peligrosos, los cuales abarcan desde el impulso a perpetrar un acto súbito de violencia arbitraria contra otra persona, hasta el anhelo voluptuoso de extinguir la propia conciencia, de morir literalmente.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Schlegel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>74</sup> Susan Sontag, —“La imaginación pornográfica” en *Estilos radicales*, Eduardo Goligorsky (trad.), Madrid, Taurus, 1997, pp. 87-88.



Sin bien, el apelativo “de O”, con el cual el autor designa a la Marquesa, es la reproducción de una costumbre literaria de su época para referirse a miembros de la nobleza, se ha contemplado la posibilidad de que Kleist escondiera alguna indicación significativa; por ejemplo, haciendo referencia a la Marquesa de O, un personaje de *Las mil y una noches* en la traducción de Galland, o aludiendo a la letra O como símbolo mariano. Particularmente, resulta revelador que la letra O haya sido empleada para titular una de las novelas eróticas más controvertidas del siglo XX: *Histoire d’O* (1954) de Pauline Réage, quien se mantuvo en el anonimato por muchos años. En esta obra, la “O” es simbólica, puesto que evoca una representación del sexo femenino, a la par del cero o la nada. Se ha señalado también en algunos textos que Kleist retomó la historia de un hecho verídico, mas para evitar el escándalo que provocaría revelar la identidad real, omitió su nombre completo.

Los rasgos que definen a la Marquesa de O, me han llevado a considerarla el personaje femenino más adelantado de su tiempo. En su historia se reflejan tanto la marginación como la violencia que el patriarcado imponía a la existencia de las mujeres, a su vez, Kleist inventa una protagonista con la fuerza y la resolución suficientes para defenderse y alterar este orden. La sexualidad femenina, territorio hasta entonces inexplorado, constituye —de manera congruente con la idea romántica de individualidad— el medio de emancipación más poderoso.

## Conclusiones

Las primeras alusiones a la emancipación femenina que se pueden percibir en las representaciones literarias que van de Lotte a Julietta no son accidentales. Los acontecimientos históricos y sociales que circunscriben esta evolución son útiles para la comprensión de estos nuevos matices, los cuales se alejaban de los modelos establecidos por el binomio maldad-pureza heredado de la tradición judeocristiana.

Con el advenimiento de la Revolución francesa, la sociedad europea sufrió uno de los colapsos más importantes de la historia contemporánea, ya que diversos conceptos y constructos culturales que resultaban caducos al contrastarse con la realidad debieron ser replanteados. El postulado de "Libertad igualdad, y fraternidad" contagió a las mentes más brillantes y creativas de aquel tiempo, así, la igualdad, entendida en términos de la Revolución, puso al descubierto las condiciones de marginación y desventaja socialmente aceptadas que vivían las mujeres a finales del siglo XVIII, relegadas al servilismo y al trabajo doméstico, excluidas de la educación por ser consideradas naturalmente incapaces para ella.

Sin embargo, en las clases altas, donde la formación y la enseñanza eran más accesibles, surgieron las románticas, un grupo de mujeres instruidas y talentosas, que traducían, escribían y dirigían salones literarios, donde el intercambio intelectual resultó determinante en el desarrollo cultural de la época. La vida personal de estas mujeres escandalizó en su momento a la sociedad que las rodeaba, debido a que se alejaron de los convencionalismos que se tenían por adecuados; en una época en la que el matrimonio era la institución que legitimaba el ejercicio de la sexualidad y el amor de pareja, se atrevieron

a independizarse, a oponerse a la idealización de la familia nuclear, así como a vivir libremente con los hombres que amaron.

Las románticas, que en muchos casos fueron amigas o compañeras de los escritores del Romanticismo, se aventuraron a hacer algo impensable para su época: pudieron mezclar su vida de esposas y madres —cuando así lo decidieron— con el desarrollo de sus talentos y de sus capacidades intelectuales. El espacio social, fuera del círculo familiar, jugó un papel importantísimo, ya que permitió a las mujeres pasar de un estado de conciencia a otro a través del intercambio cultural, de la retroalimentación y del contacto con sus congéneres, que a la larga, posibilitó la construcción de lo femenino como grupo.

El contacto de los escritores del Romanticismo con estas mujeres influyó necesariamente en la elaboración de las imágenes femeninas plasmadas en sus obras; las posibilidades de existencia se ampliaron en lo imaginario y las representaciones dejaron de apegarse a modelos virginales o medievales para constituirse como seres con voz, cuerpo y pensamientos propios. Los personajes que he analizado revelan que el constructo literario femenino atravesó por diferentes etapas, si bien inició con meras alusiones a personajes pasivos—como Lotte en *Die Leiden des jungen Werther*—, gracias a la apertura propuesta por el Romanticismo, las imágenes de mujeres que se crearon fueron más congruentes con el discurso filosófico y los cambios sociales acaecidos durante esta época. Por primera vez, se crearon personajes femeninos como Amalia, Clara o Julietta, mujeres capaces de tomar decisiones y reflexionar en torno al papel que debían desempeñar; además, los valores, la congruencia y la integridad que los autores les atribuyeron rebasaron completamente al mundo masculino representado en sus textos: Amalia está alejada de las intrigas y revanchismos que permean a su alrededor, Clara hace todo lo posible por regresar a

Nataniel —enamorado de una autómeta— a la realidad y Julietta enfrenta su destino sin titubear, ni recurrir a las apariencias o engaños, como lo hacen los hombres.

Uno de los puntos más importantes a considerar en esta evolución estriba en que la sexualidad femenina fue valorada como parte de la construcción identitaria y gracias a ello, el cuerpo de la mujer dejó de subordinarse a sus funciones reproductivas. A este respecto, la diferencia más significativa entre la Marquesa de O y el resto de los personajes que analicé, consiste en que sólo en el discurso de Kleist la sexualidad y la sensualidad se emplean como rasgos de representación. Esta situación puede traducirse como una ruptura que se articula mediante el rechazo a los principios morales heredados del medievo. Con este texto, el autor de la *Penthesilea*, abrió camino hacia una tradición literaria, en la cual las mujeres tendrían una participación más activa y se les representaría con rasgos más acordes a la realidad, sin constreñirlas a la inmovilidad de algunos de los arquetipos femeninos existentes hasta entonces.

Sin duda, el cambio presente en la representación responde a circunstancias históricas y sociales, pues el discurso impuesto por la Ilustración, continuado durante el *Sturm und Drang* y el Romanticismo, repercutió —aunque no de la misma manera en todos los estratos sociales— en la vida de las mujeres y en su entorno. La evolución en el tratamiento literario de los personajes femeninos marcó la incursión de escritoras, que por vez primera —aunque con algunas excepciones—, publicaron utilizando sus nombres reales, hecho hasta entonces insólito.

Debo insistir en que esta investigación está basada en el discurso literario elaborado desde una visión exclusivamente masculina, debido a que mi interés central fueron las proyecciones que los autores aquí aludidos hicieron sobre las mujeres, así como la repercusión que tuvieron las transformaciones sociales y la apertura cultural en dichas

representaciones. Aunado a ello, el trabajo de las escritoras del Romanticismo no fue tan prolífico ni tuvo el reconocimiento que gozaron las obras de autoría masculina, esto tiene consecuencias en lo referente a la difusión; a causa de ello, en los pocos textos de autoría femenina a los que tuve acceso, no encontré alguno que funcionara en este análisis comparativo.

A lo largo de esta investigación ha quedado claro que el camino emancipador que siguió la literatura alemana en sus momentos fundacionales, responde a los cambios sociales y culturales propios de aquel momento. Los textos literarios que he comparado, permiten apreciar la transformación en la representación femenina dentro del imaginario cultural. Asimismo, es evidente que la evolución en el plano diegético, va a la par del experimentado entonces en todos los ámbitos de la cultura germana de principios del siglo XIX, origen de la literatura alemana contemporánea.

## Bibliografía

- Bascou-Bance, Paulette, *La mémoire des femmes: anthologie*, Cestas, Elytis Edition, 2002.
- Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik: Epoche, Werke, Wirkung*, München, Beck, 2000.
- Belsey, Catherine, *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*, Londres, Macmillan Press, 1997.
- Bravo-Villasante, Carmen, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Madrid, Nostromo, 1973.
- Cháneton, July, *Género, poder y discursos sociales*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- Gnutzmann, Rita, *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Die Leiden des Jungen Werther* [en línea]. Consultado el 29 de abril de 2011. Disponible en:  
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Romane/Die+Leiden+des+jungen+Werther/Erstes+Buch>
- *Las desventuras del joven Werther*, Manuel José González (trad. y ed.), Madrid, Cátedra, 2010.
- “Prometeo” en *Obras completas*, t. 1, Rafael Casinos Assens (trad. pról. y notas), Madrid, Aguilar, 1963, pp. 916-917.
- “Prometheus” en *Poemas y canciones*, Otto de Greiff (trad. y pról.), Bogotá, El Áncora, 1998.
- Guerra, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, México, UNAM, 2007.

- Hebling, Robert E., *The major works of Heinrich von Kleist*, Nueva York, New Directions Books, 1975.
- Hoffmann, E.T.A., *Der Sandmann* [en línea]. Consultado el 23 de marzo de 2011.  
Disponible en: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/8nach10.txt>
- “El hombre de arena” en *Cuentos fantásticos*, Andrea Pagni (trad.), Buenos Aires, Corregidor, 1978, pp. 77-117.
- Kleist, Heinrich von, *La Marquesa de O y otros cuentos*, Carmen Bravo-Villasante (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 145-189.
- *Pentesilea*, José María Coco Ferraris (adaptación teatral), Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- Kundera, Milán, *La inmortalidad*, Fernando de Valenzuela (trad.), México, Tusquets, 2006.
- Lerner, Gerda, *The creation of the feminist consciousness. From Middle Ages to Eighteen-seventy*, Nueva York, Oxford University Press, 1994.
- Marí, Antoni (ed.), *El entusiasmo y la quietud: Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- Mayer, Hans, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid, Taurus, 1982.
- Modern, Rodolfo, “La pulsación violenta del *Sturm und Drang*”, en *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*, Buenos Aires, Fraternal, 1986, pp. 19-22.
- Müller-Salget, Klaus (ed.), *Kleist Sämtliche Erzählungen, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 1990.
- Ramos-Oliveira, Antonio, *Historia social y política de Alemania*, México, FCE, 1973.
- Rivera Garretas, María Milagros, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005.

- Roetzer, Hans Gerd y Siguán Bohemer, Marisa, *Historia de la literatura alemana. De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*, Barcelona, Ariel, 1992.
- Safranski, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.
- Schiller, Friedrich von, *Die Räuber* [en línea]. Consultado el 16 de marzo de 2011.  
Disponible en: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3339/4>
- *Los Bandidos. Un drama*, José Antonio Calañas Continente (trad.), Berta Raposo Fernández (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
- Schlegel, Friedrich von, *Lucinda*, María Josefina Pacheco (trad.), México, Siglo XXI, 2007.
- Söhn, Gerhart, *Die stille Revolution der Weiber. Frauen der Aufklärung und Romantik 30 Porträts*, Leipzig, Reclam, 2003.
- Sontag, Susan, “La imaginación pornográfica” en *Estilos radicales*, Eduardo Goligorsky (trad.), Madrid, Taurus, 1997.
- Tenbrock, Robert Hermann, *Historia de Alemania*, Francisco Eguiagaray Bohigas (trad.), München, Max Hueber, 1968.
- Ussher, Jane M., *La psicología del cuerpo femenino*, Ramón M. Castellote (trad.), Madrid, Arias Montano Editores, 1991.
- Uchmany, Eva Alexandra, *La proyección de la Revolución francesa en Alemania (hasta el Congreso de Viena)*, México, UNAM, 1975.
- Vogel, Ursula, “Rationalism and romanticism: two strategies for women’s liberation”, en *Feminism and Political Theory*, Londres, SAGE, 1986, pp. 17-45.
- Weber-Kellermann, Ingeborg, *Frauenleben im 19. Jahrhundert: Empire u. Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*, München, Beck,