



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Del *Romantik* al *Neuromantik*: Un acercamiento temático
a Adelbert von Chamisso y Hugo von Hofmannsthal**

TESINA

que presenta

Gina Leticia Manzano Arizmendi

que para obtener el título de

Lic. en Lengua y Literaturas

Modernas (Letras Alemanas)

ASESOR

Dr. Sergio Sánchez Loyola

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a Dios y a la vida por permitirme estar en este mundo, darme la oportunidad de conocer a gente imparabile y regalarme tres perros maravillosos que han hecho de mi existencia un relajó: Ringo, Luneta y Zimba.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, sobre todo a la Facultad de Filosofía y Letras. Ambas son mi hogar y un macrocosmos de interminable conocimiento, siempre las llevo en mi corazón. Ustedes me dieron dos grandes regalos: mi carrera y una hermosa perrita blanca que hizo más bellos mis días, ella es mi amada hija Luneta.

Le doy gracias a mi madre Leticia, una gran señora que con amor y regaños me ha formado. Eres un ejemplo a seguir y una gran mujer, mamá y amiga.

También, agradezco a Jorge, mi padre, quien con su ternura, preocupación e inteligencia irónica me ha cuidado y me ha hecho reír bastante. Papá, eres un admirable y eterno estudioso académico.

Aldo, hermano mío, eres lo máximo. Gracias por ser mi gemelo, no te cambiaría por nada, mi eterno compañero de peripecias.

Tío César, hiciste de mi infancia algo muy divertido, gracias. Aldo, tú y yo éramos los rebeldes de la casa.

Agradezco a mis mejores maestros de la carrera Sergio Sánchez Loyola, Mónica Steenbock, Claudia Llampallas y Adriana Haro. Sin sus enseñanzas no hubiera llegado hasta aquí. En especial, Sergio, te agradezco tu tiempo, paciencia y magnánimos conocimientos, tus clases siempre fueron un deleite.

Gracias a mis angelitas Raquel Montoya y Xóchitl Arizmendi por el amor, cuidados e inteligencia que alguna vez me brindaron. Siempre están conmigo.

Por último y sin olvidarte Ricardo González, gracias por creer en mí y por apoyarme siempre. Como tú dices „*wir kommen aus dem selben Stern... Ich liebe dich, kleines Kind*“.

Índice

Introducción	5
1. Orígenes históricos del <i>Romantik</i>	10
1.1. Orígenes culturales del <i>Romantik</i>	13
1.2. Postulados del <i>Romantik</i>	16
1.3. Orígenes históricos del Neuromantik	20
1.4. Orígenes culturales del Neuromantik	22
1.5. Postulados del Neuromantik	24
2. Adelbert von Chamisso	27
2.1. Sobre los orígenes de <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>	29
2.2. Resumen de <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>	30
3. Hugo von Hofmannsthal	33
3.1. Sobre los orígenes de <i>Die Frau ohne Schatten</i>	35
3.2. Resumen de <i>Die Frau ohne Schatten</i>	36
4. Análisis del género literario	38
4.1. <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i> : un Kuntsmärchen	41
4.2. <i>Die Frau ohne Schatten</i> : un Fee-Märchen dramatizado	47
5. Temas, motivos literarios y personajes en <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>	51
5.1. Personajes principales en <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>	58
6. Temas, motivos literarios y personajes en <i>Die Frau ohne Schatten</i>	69
6.1. Personales principales en <i>Die Frau ohne Schatten</i>	75

7. La fantasmaticidad	81
7.1. La fantasmaticidad en <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>	83
7.2. La fantasmaticidad en <i>Die Frau ohne Schatten</i>	87
8. Acercamientos y divergencias temáticas en <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i> y <i>Die Frau ohne Schatten</i>	90
Conclusiones	99
Bibliografía primaria	102
Bibliografía secundaria	103

Introducción

Durante las últimas décadas del siglo XVIII comenzó en Europa un periodo de constantes cambios políticos y sociales frente al sistema absolutista que imperaba en aquella época y la desigualdad de las clases sociales. El primer gran conflicto político-social que desencadenó revueltas posteriores fue la Revolución Francesa, en 1789, cuyos ideales de libertad, igualdad y fraternidad fueron, al principio, bien recibidos en las regiones germanas. Durante estos años también se gestó en el arte una época cultural y filosófica que tuvo relevancia en la literatura, la pintura y la música. A este periodo que fue una respuesta de inconformidad a las ideas de la Ilustración se le denominó *Romantik* y tuvo sus precedentes tanto en el *Sturm und Drang*, como en los postulados de los filósofos Georg Hamman, Gottfried Herder, Immanuel Kant y Johann Gottlieb Fichte.

Los románticos se oponían a las ideas ilustradas en cuyos postulados todo debía ser explicado con base en el pensamiento lógico y en la razón. Escritores como Novalis, los hermanos Schlegel, Jean Paul, E. T. A. Hoffman, Ludwick Tieck, entre otros, buscaron la manifestación del ser humano a través del sentimiento exaltado, lo irracional y la unión del hombre con la Naturaleza, pero también desearon escribir sobre lo propio alemán, por tal razón dejaron de ser partidarios de la literatura francesa y rescataron los temas de los cuentos populares en donde creyeron encontrar una fuente verídica de las creencias primigenias de los pueblos germanos.

De acuerdo con sus características temáticas y estilísticas, el canon literario dividió al *Romantik* en tres periodos: *Frühromantik*, *Hochromantik* y *Spätromantik*: La primera etapa se desarrolló en Jena y algunos de sus integrantes fueron los hermanos Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck y Friedrich Schelling. Ellos escribieron sobre las características artísticas del estilo narrativo y los temas que se abordaron en dicha época fueron la introspección del hombre a través de la noche y la unión con la Naturaleza.

El segundo periodo se dio en Heidelberg en 1806. En él sobresalieron Achim von Arnim, Clemens Brentano y los hermanos Grimm, quienes se enfocaron en la búsqueda de la identidad alemana a través de la recopilación de cuentos, canciones y leyendas populares del pasado germano.

El *Spätromantik* se gestó en Berlín, Viena, Karlsberg, Nürnberg y Heidelberg y su máximo representante fue E. T. A. Hoffmann. En dicho periodo se escribieron obras enfocadas en el estudio de lo irracional y temas como lo demoniaco y la locura. Estas obras pertenecieron al *Schwarze Romantik* y aquí destacaron motivos como la personificación del *Doppelgänger*, lo irracional, *das Unheimliche* (lo siniestro) y los hechos fantásticos, motivos literarios que pusieron en tela de juicio cualquier explicación racional. En aquel entorno destacaron los textos de Ludwick Tieck, E. T. A. Hoffmann y Adelbert von Chamisso, autor que se aborda en el presente estudio.

Un siglo después, en un tiempo de caos, guerras, cambios sociales y crecimiento industrial, un grupo de autores que no estaban conformes con su realidad quisieron retomar lo dicho por Fichte y Novalis sobre la interiorización y la comunión entre el Hombre y la Naturaleza, así como el estudio de lo irracional y la fantasía, motivos propios del *Romantik*. Los escritores del momento finisecular entre los siglos XIX y XX que trabajaron tales motivos para reelaborarlos en su corpus literario fueron conocidos como *Neuromantiker* y entre éstos destacaron Hugo von Hofmannsthal, Rainer María Rilke y Stefan George.

Si bien no es fácil definir al *Neuromantik*, dado que son pocos los escritores que retoman las ideas románticas y las plasman en algunos de sus trabajos, en el presente acercamiento se hace un análisis histórico-comparativo entre un texto del *Romantik* y uno del *Neuromantik* en donde se investiga la recuperación inicial y reelaboración posterior de algunos motivos literarios, pues aunque existen cien años de diferencia entre un texto y su réplica, el carácter repetitivo de los temas también alude a una situación similar tanto en lo político como en lo social. La finalidad de este análisis es proponer una posible interpretación en torno a lo que se podría entender por *Neuromantik*, no se trata, en absoluto, de aludir a una única

definición precisa de dicho momento literario, sino de sumarse a la difusión en la germanística latinoamericana de las discusiones en torno a un período cultural, que a más de un siglo de su existencia, ha sido poco estudiado.

Los análisis de los textos que aquí se trabajan parten del contexto histórico y de las influencias que dan pie a su escritura. También, se alude al análisis discursivo del género literario, temas, motivos, papel de los personajes de ambos textos y el nivel de fantasmaticidad que se aprecia en ellos. En primer lugar, se analizó el género literario en cuanto a sus características estilísticas para definir qué tipo de texto es. Después, se trabajaron los temas, motivos y personajes para examinar en qué sentido se asemejan y de qué manera se distancian, tanto estilística como temáticamente y por último, se estudió la fantasmaticidad y sus grados ya que ambos escritos contienen hechos irreales, pero su grado de fantasía es distinto.

Lo que se busca en esta tesina es determinar qué factores provocaron el interés de algunos escritores del siglo XX para reelaborar temas de la literatura romántica, así como llevar a cabo un acercamiento a las características estilísticas propias del *Neuromantik*, intentando darle respuesta a los siguientes cuestionamientos: ¿Qué motivó el interés especial de estos autores en los temas abordados por los románticos decimonónicos? ¿Cuáles temas se retomaron y por qué? ¿Cómo y desde qué perspectiva se reelaboraron? Y, por último, ¿de qué manera influyó la situación de la época finisecular en la selección y reedición, cien años después, de los motivos literarios propios del *Romantik* alemán?

Las obras que de manera sucinta se analizan son *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) de Adelbert von Chamisso y *Die Frau ohne Schatten* (1919) de Hugo von Hofmannsthal, selección que deviene de los motivos literarios en común que se abordan en ambas, a decir: la *Schattenlosigkeit*, el *Tauschpakt*, las descripciones del papel social de la mujer en aquellas épocas, la importancia de los bienes materiales en la sociedad por encima de cualquier otra cualidad humana y la armonía entre el Hombre y la Naturaleza.

Esta investigación es estructurada de la siguiente manera: En el primer capítulo se escribe sobre los orígenes históricos que dieron pie al *Romantik* y al

Neuromantik: se citan los sucesos de los años que van de 1789 a 1848, época de influencia y formación del *Romantik*, así como los orígenes discursivos, etapas y postulados; posteriormente, se alude a los acontecimientos sociales, políticos, culturales e históricos durante la segunda mitad del siglo XIX y se explican los orígenes y los posibles postulados del *Neuromantik* de principios del siglo XX.

En el segundo capítulo, se presenta un acercamiento biográfico a Chamisso, se escribe sobre las influencias bajo las cuales se gestó *Peter Schlemihl wundersame Geschichte* y se presenta una síntesis de la narración analizada; de la misma forma se arriba en el capítulo tres a Hofmannsthal y su texto *Die Frau ohne Schatten*.

El cuarto capítulo se centra en los géneros literarios a los que pertenecen los textos; primeramente, se muestra un panorama de lo que se entiende por *Märchen*, *Volksmärchen* y *Kunstmärchen*, para después aludir al género literario de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Siguiendo esta misma propuesta analítica se trabaja el segundo texto en cuestión.

En la quinta y sexta parte, se abordan los temas, motivos románticos y personajes de las narraciones con la finalidad de analizar las similitudes, así como las diferencias entre el texto decimonónico y su reelaboración temática posterior.

El séptimo capítulo alude a la fantasmaticidad, dado que los hechos sobrenaturales son una característica fundamental en las narraciones románticas; en primer lugar se define y se mencionan los niveles de fantasmaticidad que existen de acuerdo con la teoría de Tzvetan Todorov, la más aceptada en los estudios literarios; con base en ello, se clasifica el grado de fantasmaticidad que cada texto contiene de acuerdo a sus elementos fantásticos.

En el siguiente capítulo se hace un análisis temático-comparativo de los textos trabajados, aludiendo a sus diferencias y similitudes con referencia a los aspectos ya mencionados.

Por último, cabe señalar que con este trabajo se pretende hacer una aportación a un periodo literario poco profundizado en las letras alemanas durante

el cual se publicaron algunas obras literarias de suma importancia y que inevitablemente influyeron en el devenir de la literatura en lengua alemana de la primera mitad del siglo XX.

1. Orígenes históricos del *Romantik*

Las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX fueron determinantes en Europa debido a los cambios políticos, sociales y territoriales que sucedieron. En 1789 estalló la Revolución Francesa, un movimiento social que entre otras cosas se opuso al gobierno absolutista y a la desigualdad entre las clases sociales, las personas menos beneficiadas lucharon entonces por los ideales de libertad, fraternidad e igualdad social. Dichas propuestas fueron bien recibidas por algunos intelectuales alemanes como Friedrich G. Klopstock y Johann G. Herder debido, en mucho, a la afinidad que también tenían con respecto a la liberación del absolutismo ilustrado. Sin embargo, el 5 de septiembre de 1793, la Asamblea Nacional de Francia votó a favor de tomar medidas represivas contra cualquier manifestación antirrevolucionaria y, con dicha determinación, comenzó la Época del Terror encabezada por Maximilien Robespierre. En este periodo sobrevino una ola de asesinatos, decapitaciones y violencia extrema que obligó a muchos a exiliarse.

El 9 de noviembre de 1799, Bonaparte dio un golpe de estado al Directorio francés y un mes después creó el Consulado, en el cual él mismo se asumió como Primer Cónsul y cinco años después se convirtió en Emperador. En 1800, Napoleón marchó a los Alpes con su ejército y derrotó a los austriacos en la Batalla de Marengo y con esto afianzó su poder sobre los segundos. Dos años después, Bonaparte firmó un tratado de paz con Inglaterra, el cual duró poco, pues un año más tarde se alió con Rusia y Austria en la así llamada Tercera Coalición. En los dos años siguientes, Napoleón hizo una expedición hacia Gran Bretaña y fue derrotado en la Batalla de Trafalgar; sin embargo, su ejército salió victorioso sobre las fuerzas rusas y austriacas en la Batalla de Austerlitz en 1806.

Las campañas de Bonaparte cambiaron en pocos años la división política europea, pues la orilla izquierda del Río Rin fue anexada a Francia, asunto que debió ser aceptado por Prusia por medio del Tratado de Basilea en 1795 y por el Imperio Austrohúngaro con el Tratado de Lunéville en 1801. Así, las guerras

napoleónicas evidenciaron la crisis del Sacro Imperio Romano Germánico que fue disuelto en 1806.¹

Para debilitar económicamente a Inglaterra, Bonaparte impuso en el mismo año el Bloqueo Continental, el cual exigía el cierre de los puertos europeos al comercio inglés. Para extender el Bloqueo, en 1807, Bonaparte se dirigió a la Península Ibérica e invadió Portugal; sin embargo, el ejército francés no permaneció mucho tiempo ahí debido a los continuos ataques en Francia de los ingleses y sus aliados. En 1810, Rusia rompió con el acuerdo del Bloqueo y buscó aliarse con Inglaterra, hecho que provocó que el emperador francés se dirigiera a Rusia en 1812 para tomar Moscú. Desafortunadamente, cuando llegó al territorio, lo encontró desierto y en llamas. Al no tener refugio ni alimento para sus soldados retornó a Francia. Las fuerzas francesas fueron casi aniquiladas por los ataques sorpresivos de los rusos, por el extremo frío del invierno y por la escasez de alimento. La derrota de los franceses fortaleció a Inglaterra y a sus aliados, entre ellos Prusia y Austria. Napoleón renunció al trono y se exilió en la Isla de Elba en 1814, la coalición liderada por Inglaterra restituyó la monarquía de los Borbón en Francia y restableció el equilibrio sociopolítico en Europa. Más tarde, en 1815, los aliados se reunieron en el Congreso de Viena y decidieron reorganizar el territorio europeo. Esto trajo nuevos cambios ya que sus reformas exigían una reordenación territorial. En el caso de los estados germanos, el *Deutscher Bund* se compuso de 35 territorios y 4 ciudades y su instancia política principal fue el *Bundestag* dirigido por Austria. El ministro prusiano Klemens von Metternich llevó a cabo una política restauradora y a la vez represora. En 1819, fueron ratificadas las resoluciones de Karlsbad, las cuales se oponían a las tendencias liberales y los *Burschenschaften*² universitarios fueron estrictamente prohibidos debido a sus evidentes aspiraciones democráticas. En general, cualquier manifestación en contra de las ideas del líder político fue censurada. Las resoluciones de Karlsbad concluyeron en 1848 por las continuas

¹ Otros factores que influyeron en la decadencia del Sacro Imperio Romano Germánico fueron la indiferencia papal ante los Estados alemanes y los intereses particulares de aquellos. El último emperador del Sacro Imperio fue Francisco II, quien optó por disolverlo antes de que Bonaparte se autonobrara Emperador germano.

² Los *Burschenschaften* fueron asociaciones estudiantiles universitarias, el primero fue fundado en 1815 y sus integrantes fueron influenciados por las ideas liberales y nacionalistas de la época. Ellos tuvieron una participación significativa en la Revolución de Marzo.

oleadas revolucionarias nacionalistas, liberales y hasta hoy conocidas como la Revolución de 1848. El movimiento social fracasó, pues el ejército reinstauró el antiguo régimen conservador y todo siguió como era antes.

1.1. Orígenes culturales del *Romantik*

Un suceso político y contundente para consolidación del *Romantik* fue la Revolución Francesa,³ debido al sentimiento nacionalista, herido y fragmentado que se suscitó entre los germanos gracias a las continuas derrotas de Austria y Prusia por parte de Napoleón. Dicha ruptura alimentó al movimiento romántico que recalca la voluntad de los alemanes de unirse como una nación. A pesar de que en un principio la Revolución prometía la paz entre los pueblos a través de la razón, la libertad universal, la fraternidad, la igualdad y la armonía; al final, con la Época del Terror imperaron la violencia, el abuso de poder y la fragmentación de los pueblos.

El *Romantik* fue antecedido por lo que se conoce como *Sturm und Drang*, el cual definió un cambio de actitud entre varios escritores importantes como por ejemplo G. Hamman, J. G. Herder y J. W. von Goethe, quienes también se oponían a la literatura racionalista de la *Aufklärung*. Las obras pertenecientes al *Sturm und Drang* resaltaron los sentimientos y las pasiones como una muestra de lo puramente humano, algo que debía imperar sobre la razón y sobre los estándares estéticos de lo bueno, lo bello y lo armonioso, cuyas características temáticas enfatizaba la literatura de la Ilustración. El *Sturm und Drang* también resaltó la figura del antihéroe,⁴ el desafío hacia todo lo que la sociedad había ensalzado, la reinención del mundo a través del genio creativo y una literatura inclinada hacia la originalidad y la exaltación de las emociones. En 1774, Goethe escribió su famosa novela epistolar *Die Leiden des jungen Werthers*, pieza clave para la literatura romántica debido principalmente a la supremacía de los sentimientos y las pasiones sobre la razón y la compenetración entre la Naturaleza y el Hombre. Las características de los textos del *Sturm und Drang* asentaron las bases de lo que sería posteriormente la literatura del *Romantik*.

³ Para muchos intelectuales alemanes, la Revolución Francesa significó el comienzo de una nueva época. Un ejemplo fue Immanuel Kant, quien desde su perspectiva dijo que "Francia, en cierto sentido, había realizado en representación de la humanidad entera el gran intento práctico de salir de una "culpable minoría de edad." Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad de Raúl Gabás. México, Tusquets: 2009, p. 32.

⁴ Un ejemplo de antihéroe en la literatura de aquella época se ve en el poema *Prometheus* (1772) de Goethe, en donde el hombre se describe como un ser más grande que Dios.

Asimismo, los postulados filosóficos de G. Hamman, J. G. Herder, Immanuel Kant y J. G. Fichte influyeron mucho en el pensamiento romántico. Esos filósofos prefirieron una existencia dirigida hacia la interiorización y la fe. Para Hamman eran difíciles de concebir la imagen del individuo como ser finito y la idea de suponer dar respuestas racionales definitivas a ciertos fenómenos del Universo. Apuntaba que la Naturaleza obedecía a un continuo vitalismo místico y que tanto en ella como en la Historia estaba la voz de Dios. Además, defendía los mitos como la explicación humana de lo inefable, debido a que por medio de imágenes y símbolos se podían aclarar de mejor manera los misterios de la Naturaleza (Berlin: 76).

Por otro lado, Herder aportó los conceptos de expresionismo, pertenencia e incompatibilidad de ideas. La primera noción apunta que el hombre es libre de enunciar su pensamiento, esta expresión refleja la identidad de su creador y así mismo sucede con la lengua, la cual muestra junto con la cultura el pensamiento, la identidad y la esencia del pueblo (86). El segundo concepto trata del vínculo existente entre el hombre y la cultura de una nación ya que el individuo siempre buscará pertenecer a algo. El tercero enuncia que cada nación tiene una visión distinta del mundo y que esta perspectiva es una de las particularidades de cada cultura (Paz: 11).

La influencia de Kant en el espíritu romántico reside en su filosofía moral a través de la libertad, ya que apunta que la libertad del ser humano es innata y por ende tiene la capacidad de elegir y de ser responsable de sus decisiones, también menciona que “ser indómito (...) es comprometerse libremente con algún tipo de valores. La libertad radica, según Kant, en el compromiso y no en el estatus del valor” (Berlin: 104). El valor es visto como tal debido al compromiso voluntario que el hombre tenga con él. Además, cabe decir que Kant vio la Naturaleza como algo maleable: aunque el hombre es concebido como un objeto natural, puede desarrollar al máximo su potencial y su libertad para dominar la Naturaleza y moldearla según sus ideales, pues tiene la capacidad de influir en ella y no ser necesariamente uno de sus subordinados.

Fichte, por su parte, apunta que la vida no depende del conocimiento contemplativo sino de la acción, ya que de ésta deviene el conocimiento; asimismo, menciona que las cosas no son independientes del hombre, sino que es él quien las determina de esa manera. Del mismo modo, su doctrina acerca del *Yo* y el *No-Yo* es crucial para la mentalidad romántica, ya que define al *Yo* como: “el sujeto no equivale a “la particularidad de mí mismo” [pues el sujeto] es algo que, sin duda puede analizarse (...) un objeto” (Fichte ctd. en Berlin: 130). Según Fichte, existe un *Yo-Sujeto* y un *Yo-Objeto*. El individuo es consciente de su *Yo-Sujeto* a través de la conmoción causada entre él mismo y la materia que desea malear y que se resiste, por lo que en dicha tensión se hace evidente el *No-Yo* (lo externo del *Yo*). Sin el *No-Yo* el *Yo* carece de sentido y viceversa. A partir de dicho postulado, Fichte enuncia que lo más valioso es la actividad creadora, pues ella debe imponer su esencia, sus creencias y valores y así dar forma a la materia (Fichte ctd. en Berlin: 130-131).

Si bien la Ilustración postuló que todo tenía una explicación racional, que el hombre debía comprender la Naturaleza y apegarse a sus leyes, de igual manera evidenció su oposición al fanatismo y a la superstición de la religión. Las ideas desarrolladas por Hamman, Herder, Kant y Fichte revolucionaron la forma de pensamiento de la sociedad, pues mientras Hamman defendió los mitos como una explicación veraz de los misterios de la Naturaleza debido a que las palabras la racionalizaban y fragmentaban, Kant describió al hombre como un ser indómito, autónomo y capaz de moldearla según sus ideales. Herder, por otro lado, enfatizó la lengua y la cultura como algo propio del ser humano, mientras que las doctrinas de Fichte fueron bien aceptadas por los escritores románticos.

1.2. Postulados del *Romantik*

El *Romantik* surgió a finales del siglo XVIII como una época cultural y revolucionaria que se oponía al pensamiento ilustrado que en ese entonces imperaba en Europa, principalmente en Francia e Inglaterra. La idea fundamental de la *Ilustración* era que todo debía explicarse con base en el pensamiento lógico. El *Romantik* comenzó en Alemania y en Inglaterra y se extendió a otras partes de Europa; cabe decir que Romanticismo y *Romantik* son dos términos diferentes pues “el primero se refiere al movimiento cultural que abarca varios puntos geográficos y varias disciplinas artísticas; el segundo, al desarrollo cultural de una época particular en Alemania, especialmente en el ámbito literario.” (Paz: 8). Otros campos en los que tuvo gran relevancia el *Romantik* fueron la música, la pintura, la filosofía y la política.

Los motivos literarios que acentuaron los *Romantiker* fueron la libertad, la supremacía de los sentimientos sobre la razón, la introspección del individuo y el idealismo patriótico. Por este motivo, se dejó de imitar a la literatura francesa para escribir sobre lo propio alemán, con su deseo implícito de unidad cultural, pues para ese entonces aún no existía una nación alemana como tal.

A decir algunas historias literarias,⁵ el *Romantik* consta de tres momentos: *Früh-*, *Hoch-* y *Spätromantik*; mismos que abordo a continuación:

Frühromantik (1795-1804): En Jena existió un círculo de escritores entre los que destacaron los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis), Ludwig Tieck y los filósofos Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Schelling. Los hermanos Schlegel fundaron en 1798 la revista *Athenäum*, en la cual se publicaron los primeros textos románticos como los

⁵ Existieron varios autores que escribieron sobre el desarrollo de la literatura alemana a través de los años, como, por ejemplo, Rodolfo Modem en *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX* (1986) y Hans Gerd Roetzer y Marisa Siguan con *Historia de la literatura alemana 1-2*. (1990).

Hymnen an die Nacht (1797) de Novalis. Friedrich Schlegel apuntó en su revista que la Revolución Francesa era una demostración histórica del proceso de liberación humana, y mencionó que las teorías de Fichte y la novela goetheana *Wilhelm Meister Lehrjahre*, escrita en 1795, obedecían a las tendencias de la época. La obra de Goethe fue importante por dos razones: la primera constaba de la admiración que sentían los románticos por el protagonista, un hombre genial que se había formado a sí mismo, y la segunda, y más importante, fueron las transiciones narrativas de la novela, ya que de la prosa pasaba a la poesía y luego al discurso científico sin que se perdiera la armonía narrativa. En 1798, Friedrich Schlegel desarrolló el concepto de *Progressive Universalpoesie*, según el cual, la poesía debía romper las barreras estilísticas establecidas y los géneros literarios debían fusionarse, el verso con la prosa y la ciencia con el arte. Por otro lado, Schelling tomó la teoría del Yo y No-Yo de Fichte para aclarar que:

Todo, espíritu y naturaleza, tiene su origen en una única sustancia, que es simultáneamente creadora y creada. Por ello el sujeto cognoscente, creador, el Yo, es solo una parte de la totalidad (...) El autorreconocimiento del Yo y la interpretación del mundo restante (...) son el resultado de la identidad entre espíritu y naturaleza (Roetzer: 167).

Con esto, Schelling enunció que el reconocimiento del hombre con el mundo no era una creación subjetiva de sentido como enunciaba Fichte, sino que ambos factores se complementaban. Las teorías de Fichte y Schelling fueron las bases del *Frühromantik*, al otorgarle a la fantasía un lugar importante en la interpretación del mundo y del arte, en especial, de la poesía.

Hochromantik (1806-1814): Esta etapa se dio años más tarde en Heidelberg. Tras la disolución del Sacro Imperio Romano Germánico, en 1806, se creó la Confederación del Rin y el territorio de Prusia se vio reducido por la ocupación napoleónica. Por esta razón surgió un sentimiento anti francés que a su vez propició un enorme interés en revisar el pasado germano. Achim von Arnim y Clemens Brentano, se dieron a la labor de recopilar las viejas canciones populares propias de la antigua tradición oral germana y publicaron su cancionero *Des Knaben Wunderhorn* (1805). Asimismo, Jakob y Wilhelm Grimm recopilaron las antiguas

historias que desde hacía siglos se venían transmitiendo de generación en generación y publicaron su canónico *Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm* (1812-1815).

Spätromantik (1815-1835): Esta etapa literaria se desarrolló en distintos puntos geográficos como Berlín, Viena y Heidelberg. Algunos de los escritores más representativos de este momento fueron E. T. A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Josep von Eichendorff y Ludwig Tieck. La literatura producida bajo su autoría fue una mezcla de fantasía y realidad con motivos como lo demoniaco, lo irracional y el *Doppelgänger*. Al uso literario de algunos temas propios del pasado germánico, como el mundo feérico (haciendo especial énfasis en los hechos maravillosos), las brujas, los nigromantes, el maligno etc., se le llamó *Schwarze Romantik*. Bajo este estilo oscuro en sus alusiones temáticas y confuso en su construcción narrativa encontramos textos como *Die Elixiere des Teufels* (1815) de E. T. A. Hoffmann y *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) de Adelbert von Chamisso.

Dos conceptos temáticos fueron la piedra angular en los textos del *Schwarze Romantik*: *das Erhabene* (lo sublime) y *das Unheimliche* (lo siniestro). En 1764, Immanuel Kant hizo una comparación entre lo bello y lo sublime en su obra *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. En dicho ensayo describió lo bello como algo que es armónico y apacible a los sentidos; por otro lado, lo sublime causaba al espectador una mezcla de placer y terror, melancolía y asombro. Un ejemplo que según Kant encarna lo sublime es la fuerza de la Naturaleza, ya que es vista como un impulso violento, oscuro, desconocido y abrumador, pero a la vez es grandioso e infinito en comparación con la insignificancia del ser humano.

Das Unheimliche es traducido al castellano como lo siniestro, (aunque existen otras connotaciones como: desconocido, extraño, ajeno etc.); el adjetivo *unheimlich* es lo contrario al término *heimlich*, el cual alude a lo que nos es familiar o conocido. El concepto de lo siniestro lo estudió también Sigmund Freud en un texto homónimo publicado en 1919, en el que describe el término como “lo conocido o lo íntimo que ha sido reprimido y ha retornado de la represión” (Paz: 18), esto se

refiere a algún suceso traumático que generalmente acontece en la infancia y que la conciencia reprime; sin embargo, tiempo después sale a la luz.

Un motivo temático de lo *Unheimlich* fue el *Doppelgänger*, visto como el desdoblamiento del yo, un proceso irracional que al emerger podría mostrar estados anímicos desconocidos de sí mismo. En esencia, *das Unheimliche* es “algo inusual que reaparece tras la supresión de alguna cosa conocida, que había perturbado nuestra infancia personal” (Freud ctd en Paz: 18). *Das Unheimliche*, *das Erhabene*, la locura, lo irracional, lo melancólico y lo demoniaco dieron pie a la fantasía desbordada de los *Kunstmärchen*, un tipo de narración que abreva de los temas del *Volksmärchen* para reelaborarlos en nuevos textos. Dichos motivos fueron desarrollados en la literatura romántica en el perfil narrativo de algunos personajes de los cuentos de los hermanos Grimm, de E. T. A. Hoffmann como en *Der Sandmann* de 1817, con el personaje de Nathanael, *Die Elixiere des Teufels* de 1815, con las múltiples personalidades del monje Medardo o en *Peter Schlehms wundersame Geschichte* de Adelbert von Chamisso con *Der Mann im grauen Rocke*, un hombre extraño cuyo nombre jamás es mencionado en la narración.

1.3. Orígenes históricos del *Neuromantik*

El periodo que comprende la mitad del siglo XIX y comienzos del XX fue de importantes cambios sociales, políticos y territoriales para los Estados germanos, como por ejemplo, la disolución de la Confederación Germánica y la consolidación de la Confederación Alemana del Norte en 1867, la cual estuvo conformada por 22 Estados entre los cuales estaban Prusia, Sajonia y Hesse.

También sucedieron las primeras manifestaciones del sector obrero, cuya ideología se apoyó principalmente en el *Manifiesto Comunista* (1847-1848) redactado por Karl Marx y Friedrich Engels. Dicho escrito apunta que la historia política de un país reside en su modo de producción, en su formación socioeconómica, en la lucha de clases explotadas y explotadoras y, que si el proletariado se subleva a través de una revolución comunista y lucha por la abolición de la propiedad privada, de las divisiones sociales y del Estado, significaría la emancipación de la Humanidad.

En cuanto al entorno político, en la mayoría de los estados de la Confederación Germánica, institución formada después de la caída del Sacro Impero Romano Germánico, la *Märzrevolution*, (1848-49) comenzó a formar gobiernos liberales a los que se les llamó *Märzregierungen*. Por dicha razón, el 20 de marzo de 1848 el *Bundestag* convocó a los Estados de la Confederación Germánica y a la Asamblea Nacional Prusiana para redactar la Constitución de Frankfurt, la cual esencialmente concebía una Alemania unificada a través de una monarquía constitucional. No obstante, dicha idea no fue aceptada por el máximo mandatario de Prusia ni por los príncipes soberanos. En 1862, destacó en la Cancillería Otto von Bismark, quien también creía en la idea de la unificación alemana bajo la dirección prusiana y prometió prosperidad política, económica y militar al pueblo germano. En 1864, sucedió la Guerra de los Ducados, en donde Prusia y Austria pelearon contra Dinamarca para adueñarse de los Ducados de Schlewig y Holstein, los daneses fueron derrotados y debieron ceder los territorios

a Prusia y Austria; sin embargo, Bismark impuso la influencia prusiana alegando el “derecho de determinación de los pueblos,” pues los Ducados estaban geográficamente muy lejos de Austria y los habitantes de esos territorios podían aliarse libremente a Prusia. Al final, los austriacos cedieron y con esto Prusia evidenció su supremacía frente a los otros Estados germanos. El 23 de julio de 1866 estalló la Guerra Austro-Prusiana. Con dicho enfrentamiento, Bismark buscó deshacerse definitivamente de la influencia austriaca en la Confederación y adueñarse completamente de los Ducados. Para esto, Prusia prometió a Italia devolverle Venecia si también declaraba la guerra a Austria. Bismark utilizó dicha estrategia para distraer a Austria. Italia fue derrotada, pero Prusia ganó la guerra y a continuación se firmó en el mismo año el Tratado de Praga en donde el Reino de Prusia fue declarado como potencia emergente frente a los Estados germanos. De igual manera, el Imperio Austrohúngaro perdió el territorio de Véneto y el gobierno de Viena quedó excluido de los asuntos políticos alemanes. De 1870 a 1871 se dio la Guerra Franco-Prusiana, cuyos principales objetivos se enfocaron en que los estados aún renuentes con Prusia se unieran a ésta y juntos sitiaron territorialmente a Francia. El resultado favoreció a Prusia, con lo cual Francia cedió Alsacia y Lorena.⁶ Bismark logró su objetivo y los Estados alemanes se unieron, dando como resultado la fundación del Segundo Imperio Alemán. El 18 de enero de 1871, Guillermo I fue nombrado *Kaiser* y Bismark siguió con el puesto de canciller. A partir de entonces, Alemania tuvo un gran crecimiento político, económico, territorial y militar con mejores condiciones de trabajo y seguridad social.

⁶ *Unificación Alemana* en <http://www.historialuniversal.com/2010/07/unificacion-de-alemania.html>. Consultado el 5 de junio de 2016.

1.4. Orígenes culturales del *Neuromantik*

En cuanto al arte y a la literatura, surgió el Realismo, una corriente estética que al contrario de los ambientes fantásticos y a veces terroríficos descritos en el *Romantik*, intentaba retratar el entorno lo más veraz posible. Un factor influyente para esta nueva tendencia fue la sociedad urbana surgida de la Revolución Industrial. El Realismo comenzó en 1827 en Francia y destacó en la pintura y en la literatura. En cuanto a las características literarias, los realistas estaban en contra del sentimentalismo romántico y preferían retratar la realidad individual y social del sujeto en su devenir histórico. Las descripciones de los entornos y los perfiles psicológicos fueron minuciosas y para hacerlas más precisas, los escritores se documentaron rigurosamente con tratados médicos y científicos. El lenguaje utilizado por los personajes de las obras fue el habla común y variaba de acuerdo con el estrato social al que pertenecían, es decir, no se buscaba un lenguaje enigmático como en el *Romantik*. Debido a que la literatura buscaba ser un testimonio de la situación de la época, había una relación estrecha entre los actantes y su entorno socioeconómico, por lo que fueron comunes las descripciones testimoniales de los problemas sociales que aquejaban en ese tiempo. Hubo un ascenso al discurso femenino ya que muchos autores se centraron en historias de mujeres, ellas debían casarse o tener amantes para mantener o alcanzar una buena posición social aunque fueran infelices. Al final dichas mujeres eran castigadas por su pasado; algunos ejemplos fueron *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, *Effie Briest* (1895) de Theodor Fontane y *Anna Karenina* (1877) de León Tolstói.

En los Estados germanos, el Realismo tuvo su influencia a partir de 1848 y algunos autores sobresalientes de este movimiento literario fueron Theodor Storm, Theodor Fontane y Gottfried Keller.

A partir de las últimas dos décadas del siglo XIX las propuestas del Realismo se radicalizaron y surgió el Naturalismo, un estilo artístico, especialmente literario,

que al igual que el primero, buscaba documentar la vida de aquellos años, pero de las clases bajas. Este movimiento comenzó en París y su máximo representante fue Emile Zolá. A través de la narrativa naturalista se buscaba hacer una crítica dura y profunda de problemas sociales como el alcoholismo, la prostitución, la pobreza, la violencia etc. Según los naturalistas, la condición humana estaba determinada por la herencia genética y por el entorno social en el que crecía el individuo y del cual no podía escapar.⁷

En Alemania, al igual que en otros países, el Naturalismo literario mostró un determinismo artístico que reflejó un mundo desolado, cuyos individuos estaban destinados a fracasar por las condiciones de su entorno. El representante más importante en el ámbito alemán fue el escritor Gerhard Hauptmann con sus obras *Vor Sonnenaufgang* escrita en 1889 y *Die Weber* en 1892. Otros autores que también destacaron fueron Arno Holz y Johannes Schlaf con *Papa Hamlet*. En los últimos escritos de G. Hauptmann hay una transición del Naturalismo al Impresionismo, un movimiento primordialmente visual, que en vez de retratar la realidad tal cual, se ocupó de las inferencias que los objetos le causaban al artista. Otros movimientos literarios que sobresalieron en los primeros años del siglo XX fueron el *Neuklassik*⁸ en el cual se trató de rescatar la forma estilística clásica y los conceptos de arte, religión y moral de aquella época; el simbolismo, las vanguardias y el *Neuromantik*, momento literario en el que se centra este análisis y que a continuación se explica de mejor manera.

⁷ *Literatura Naturalista: El Naturalismo y la literatura de la época* en <http://literatura-naturalista.blogspot.mx/2011/10/el-naturalismo-y-la-literatura-de-la.html>. Consultado el 5 de junio.

⁸ Algunos autores que destacaron en este movimiento literario fueron Paul Ernst con *Der Weg zur Form* (1906) y Wilhelm von Scholz con *Gedanken zum Drama* (1905).

1.5. Postulados del *Neuromantik*

En 1900 se formó *Die neue Gesellschaft*, un círculo artístico fundado por Gustav Landauer y los hermanos Julius y Heinrich Hart. Ellos quisieron retomar los exponentes del *Romantik* por medio del discurso de Fichte y de Novalis:

Primero había que entrar en sí mismo y encontrar su centro mítico, su verdadero yo; y eso se consideraba el camino a Fichte. Luego, a partir del yo aprehendido de nuevo, había que crear una comunidad en un sentimiento de simpatía y unidad, según el espíritu de Novalis (Safranski: 276).

Para arribar a este camino, el individuo debía alejarse de la sociedad consumista, encontrarse a sí mismo por medio de la introspección y hallar en su esencia interior la conexión del ser humano con el Universo. Al mismo tiempo se dio la “irrupción de una mística”, en la cual, hombres que se hacían llamar cósmicos abordaron el desencanto del mundo moderno a través de la perspectiva artístico-literaria y de especulaciones filosóficas. Estos modernos *Außenseiter* añoraban el retorno del misterio romántico y buscaron ahondar en las zonas oscuras del inconsciente, tal como ya lo venía señalando Sigmund Freud.

En octubre de 1902, se publicó en el periódico berlinés *Der Tag, Ein Brief* de Hugo von Hofmannsthal. En este texto escrito de manera epistolar se alude al escepticismo de Hofmannsthal en torno al lenguaje. La carta denuncia la decadencia del mismo tanto en las concepciones religiosas (lo Universal, Dios), como en los conceptos abstractos, pues las palabras nombran objetos de una manera general sin tomar en cuenta la individualidad de los mismos. Otro escritor escéptico fue Rainer María Rilke, quien pensaba que las palabras no expresaban la esencia de las cosas y que hasta cierto punto era peligroso el significado que se les pudiera atribuir a los objetos:

Hay que tener precaución al hacer las palabras, pues ellas pueden vaciar el mundo, o provocar que se quede estrecho hasta convertirse en una prisión; no sólo designan, sino que también interpretan...no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa en el mundo interpretado (Safranski: 283).

Hofmannsthal, Rilke y Stefan George fueron los representantes de la autoconciencia poética, a la que arribaron en sus obras haciendo suyas algunas premisas del *Romantik*: “Sie setzen eine Wendung nach innen dagegen, betonen das Individuelle, seine Erfahrungen in Seele und Traum, die Welt des Irrationalen”⁹ (Leiß: 62). Los autores que retomaron temas como lo irracional no buscaron una forma de embellecer la historia o la realidad, sino volver a las propuestas que fueron desarrolladas cien años atrás. Estos artistas recibieron la influencia de Friedrich Nietzsche y Richard Wagner: „Die Universalität aber war schon eine Forderung Nietzsches. Er und Richard Wagner, dessen schärfster Kritiker er gleichzeitig war, schufen für die Neuromantiker gedankliche und formale Voraussetzungen, die – wie z.B. Nietzsches Anruf zu einer neuen Kultur oder Wagners Tendenz zum Mythos und zu dessen Psychologisierung-„¹⁰ (63).

A los autores que retomaron motivos de la narrativa romántica para desarrollarlos en su *corpus* literario se les llamó *Neuromantiker*. En la creación literaria del *Neuromantik* destacaron las baladas, los dramas y las óperas. En el teatro fueron importantes algunos textos tardíos de Gerhard Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal y otros autores en desacuerdo con las temáticas ciudadanas y agrestes que proponía el Naturalismo. Los *Neuromantiker* “volvieron a cultivar la belleza idiomática, la forma cuidada, el verso y la Edad Media, lo exótico y lo precioso, la fantasía y la melancolía, el disfraz y la leyenda remota” (Modern: 34).

Si bien no hay una definición precisa que aclare el término *Neuromantik*, pues sólo un grupo reducido de escritores retomaron temas y motivos del *Romantik* para plasmarlos en algunos de sus textos, esta investigación ahonda en las particularidades literarias del *Neuromantik*, así como en los temas retomados y cómo fueron abordados de acuerdo con el contexto social y literario de principios de siglo XX. La difusión del *Neuromantik* fue limitada, debido al advenimiento de las Vanguardias y posteriormente de la Primera Guerra Mundial. A causa de los temas

⁹“Ellos objetaron un giro hacia el interior, enfatizaron lo individual, sus experiencias en el alma y en el sueño, el mundo de lo irracional”. (Todas las traducciones que aparecen en ese trabajo son de mi autoría)

¹⁰ “La universalidad fue una exigencia de Nietzsche. Él y Richard Wagner, cuyo crítico más mordaz fue él mismo, crearon requisitos formales y mentales para los neorrománticos, por ejemplo, la llamada de Nietzsche hacia una nueva cultura o la tendencia wagneriana hacia el mito y su psicologización”.

que se retomaron como el mundo irracional, el sueño y la fantasía, se le relacionó con el Simbolismo, un movimiento literario vanguardista anti naturalista y anti realista que inició en Francia a finales del siglo XIX, el cual también colocó la espiritualidad, los sueños y la imaginación por encima de la realidad. Para los simbolistas el mundo era visto como un gran misterio por descifrar y, por ende, el escritor debía encontrar las relaciones ocultas entre los objetos. Por dicho motivo la literatura estuvo llena de símbolos y temas metafísicos; no obstante, a comparación del Simbolismo, los *Neuromantiker* también retomaron motivos del pasado germano como las hadas, los duendes y demás entes fantásticos.

2. Adelbert von Chamisso

Adelbert von Chamisso fue un botánico, escritor, zoólogo y autor de origen francés que destacó en el *Romantik* por su aportación literaria; y, debido a que la mayoría de sus textos fueron escritos en alemán, se le reconoció como un autor propio de la literatura alemana. Nació en Champagne, Francia el 30 de enero de 1781 y su nombre de pila fue Louis Charles Adelaïde de Chamissot.

A causa de las continuas revueltas políticas en Francia emigró junto con su familia a Prusia en 1792, y cuatro años después obtuvo el puesto de paje de la esposa de Guillermo II. En 1798, comenzó su carrera militar y en 1801 ascendió a teniente. En 1803, fundó junto con Karl August Varnhagen von Ense el *Berliner Musenalmanach* en donde dio a conocer sus primeros escritos literarios. No obstante, sus publicaciones se vieron interrumpidas en 1806 debido al estallido de la guerra. En este mismo año fue liberado del ejército bajo palabra y volvió a Francia a buscar a sus padres, quienes entonces ya habían fallecido y por ende regresó a Berlín. En 1810 retornó de nuevo a su país natal y fue profesor en el *Liceo de La Roche sur Yon*.

Chamisso frecuentó el círculo literario de Madame de Staël a la cual siguió en su exilio a Suiza, en donde se desempeñó como botánico. En 1813 escribió su texto más célebre *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, el cual redactó con el fin de entretener a los hijos de su amigo Eduard Hitzig, un hombre que estuvo al servicio de Prusia y quien compartió sus intereses literarios con otros dos grandes narradores de la época: E. T. A. Hoffman y Friedrich de la Motte Fouqué.

En 1815 partió junto con Otto von Kotzebue, un explorador y oficial naval de la Armada Imperial Rusa, como investigador botánico en una expedición alrededor del mundo en el buque ruso *Rurik*. Dicho viaje duró hasta 1818 y durante el recorrido

escribió *Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition*, un diario sobre su travesía por el Océano Pacífico y el Mar de Bering.¹¹

Más adelante, formó parte del círculo literario *Die Serapionsbrüder* fundado en 1818 y conformado por E. T. A. Hoffmann, Friedrich de la Motté Fouqué y Eduard Hitzig. Este grupo adquirió este nombre por el *Serapionsprinzip*, según el cual el mundo no debía ser descrito a partir de la mera contemplación externa, sino a través de la subjetividad del artista y de su espíritu creador. En los relatos escritos por dichos autores se hizo evidente un mundo que mezclaba la realidad con la fantasía.

El 21 de agosto de 1838 Chamisso murió en Berlín, justo cuando había alcanzado cierto reconocimiento literario.

A continuación se describen los orígenes de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* para entender qué factores influyeron en la redacción del mismo.

¹¹ Adelbert von Chamisso en <http://www.lecturalia.com/autor/3966/adelbert-von-chamisso>.

2.1. Sobre los orígenes de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*

Existen varias interpretaciones sobre el origen del texto de Chamisso, una es que fue escrito para entretener a los hijos de su amigo Eduard Hitzig, H. G. Roetzer y M. Siguan en su *Historia de la Literatura Alemana 1* afirman que “Al protagonista de esta historia que tuvo un gran éxito, semejante integración social le había sido imposible. En el destino de Schlemihl se refleja con seguridad también la situación de su autor antes del fin de las guerras de liberación, aunque esto no sea el tema único de la narración sino sólo un aspecto importante” (180). Esto se refiere al momento en que Chamisso y su familia huyeron de su país debido a la Revolución Francesa y se instalaron en Berlín, pero la victoria francesa sobre los prusianos en 1792, provocó el rechazo hacia los emigrantes franceses y por dicha razón, vivió como un extraño sin patria y como un hombre sin sombra.

Otra versión sobre el origen de la misma son las anotaciones en el texto original que el mismo autor hizo sobre su vida: como por ejemplo, cuando perdió su abrigo y otras pertenencias en un viaje y su amigo Fouqué le preguntó si no había perdido también su sombra; dicho comentario quedó grabado en la mente de Chamisso y lo hizo imaginar y cuestionarse sobre una posible y repentina pérdida de la misma. Otra anécdota importante a mencionar fue cuando Chamisso preguntó a Fouqué: “¿y si yo arrollara tu sombra y tú tuvieras que ir a mi lado sin sombra?” (Olvera: 5). A partir de este planteamiento fantástico, ambos hicieron conjeturas sobre cómo un individuo sin sombra se podría conducir por el mundo. Dicha problemática fue elaborada más tarde en *Peter Schlemihls...* y retomada años más tarde por otros autores como Hugo von Hoffmansthal en *Die Frau ohne Schatten*.

2.2. Resumen de *Peter Schlehmihs wundersame Geschichte*

Es la historia de un hombre que después de un largo viaje en barco se dirige a la casa de un comerciante para entregar una carta. En el jardín hay una reunión de gente pudiente que no percibe su llegada, aún después de entregar la misiva. Schlemihl se da cuenta de que hay un hombre de apariencia inusual que provee a los invitados con grandes objetos de la pequeña bolsa de su capa, lo más raro es que para los demás no parece ser algo extraordinario. Cuando Peter está por salir, aquel extraño se le acerca para proponerle un negocio: el intercambio de su sombra por el *Fortunati Glückssäckel*, un saquito que siempre provee monedas de oro. Schlemihl acepta el trato, se vuelve un hombre rico y es aceptado socialmente, pero la falta de sombra provoca más tarde que las personas se alejen de él. Por este motivo manda a Bendel, su sirviente, a buscar a *der Mann im grauen Rocke*, el extraño de la fiesta que ahora tiene su sombra. El fiel siervo no lo encuentra, pero recuerda que durante la búsqueda, un hombre le encargó decir a Peter que después de su viaje en barco se encontraría con él para hacer un nuevo negocio. Schlemihl le dice a Bendel que sin duda aquél era el hombre que le había pedido encontrar. Afligido por haberlo tenido tan cerca y no reconocerlo, el sirviente llora por su descuido. Posteriormente, Peter manda traer un pintor para que le dibuje una sombra a lo cual el artista se niega. Entretanto, Bendel ingresa a la habitación y Peter le confiesa que carece de sombra. A partir de este momento, Bendel le “presta” su sombra al protagonista, ya que el sirviente es más alto que él y su sombra puede cubrir a ambos. Con la seguridad que vuelve a sentir Peter, decide regresar a la casa del comerciante; sin embargo, la señora de la casa se da cuenta de que no tiene sombra y éste sale huyendo con Rascal, su otro sirviente. Al día siguiente parten Bendel, Schlemihl y sus criados a otro lugar y en el camino encuentran un coro de hermosísimas mujeres vestidas de blanco y una de ellas se acerca para entregarle una corona de flores a Peter. Al momento, Bendel sale en su apoyo para evitar que aquella bella dama se percate a plena luz del día de la evidente carencia de sombra de su señor. Más tarde, Schlemihl manda a Rascal a

investigar la razón de tan majestuoso recibimiento y se entera de que el pueblo lo confundió con un soberano prusiano que en ese instante estaba de viaje y que ocultando su verdadera identidad se hacía pasar frente a los demás por un conde. A partir de este hecho, Peter se hace llamar *Graf Peter* y conoce a la familia Fostermeier y a Mina, la mujer de blanco que le había dado la corona. En ese instante se enamoran y poco después se comprometen, pero debido a la carencia de Peter, el padre le niega la mano de su hija y le pone un plazo de tres días para que se haga de una sombra o de lo contrario a su hija la desposará aquel que cumpla con los requisitos exigidos por él. *Der Mann im grauen Rocke* reaparece frente a Peter para ofrecerle un nuevo trato: su sombra a cambio de su alma. Él se niega rotundamente y Mina es obligada por su padre a contraer matrimonio con Rascal, el otrora sirviente de Peter. A pesar de no aceptar el segundo trato, *der Mann im grauen Rocke* lo sigue hostigando. Al final, el protagonista se deshace del origen de su desgracia y arroja a tierra de nadie el *Glückssäckel*, dando por terminado así cualquier acercamiento posible con su hostigador.

Intentando dejar en el olvido todas las penurias que aquel intercambio le había provocado, Peter asume que la mejor opción es trabajar en la oscuridad de las minas en donde nadie percibirá su falta de sombra. Con el poco dinero que le queda compra un par de zapatos que resultan ser las maravillosas *Siebenmeilenstiefel*, con las que dando un solo paso puede ir de un continente a otro. Sumamente feliz por el acontecimiento, siente que la Naturaleza lo ha recompensado y se desplaza de un lado a otro. Tras incontables viajes y experiencias a lo largo y ancho del mundo, en una ocasión pierde el sentido en la mitad del desierto y al volver en sí se encuentra en la cama de un hospital y muy cerca de él están Mina y Bendel, quienes en ese preciso momento, y sin percatarse de la personalidad real del enfermo que tienen a su cuidado, lo recuerdan con nostalgia. No obstante, éste no está seguro de si realmente aquellos saben quién es él y cuando ya se siente mejor, les deja una sentida nota agradeciendo sus atenciones y recordándoles que siguen muy presentes en su memoria. Toma sus botas y se aparta definitivamente de los hombres para dedicarse con ahínco y

pasión al estudio del mundo y de la Naturaleza. Al finalizar la historia se presentan tres cartas, las cuales son un complemento de la historia.

La primera epístola es escrita por Chamisso a Eduard Hitzig. Aquí, el primero se presenta como un personaje ficticio y amigo del protagonista. Chamisso le recuerda a Hitzig sobre su amigo Peter Schlemihl, alguien a quien tiene en gran estima y el cuál es visto como un tonto y perezoso por Eduard, el cual menciona que la vieja kurtka negra de Schlemihl vale más que su alma. Adelbert cuenta que no ha visto a su amigo desde hace mucho tiempo y que el día anterior, un manuscrito con la maravillosa historia de Peter le fue dejado y confiado por un extraño hombre con kurtka negra. La segunda misiva es escrita por Fouqué a Hitzig en Neunhausen, a finales de mayo de 1814. Aquí, el primero menciona que la historia de Schlemihl fue impresa y que muchas personas en Alemania podrán identificarse con él. La tercera carta fue escrita de Hitzig a Fouqué en Berlin, en enero de 1827. El primero felicita al segundo por la edición del libro y le desea lo mejor para la siguiente. También, le informa sobre el viaje que Chamisso hizo de 1815 a 1818 a Chile y a otros lugares. Por último, se comenta que E. T. A. Hoffmann leyó el texto y que tomó el personaje de Peter Schlemihl y el motivo de la pérdida de la sombra como la imagen perdida en el espejo de Erasmus Spikher en su obra *Die Abendteuer der Silvesternacht* de 1815.¹²

¹² En dicha narración, Peter Schlemihl y un hombre pequeño se le aparecen al protagonista para advertirle que no beba del copón que le da Julie, una mujer hermosa y malvada que más tarde aparece en otro relato con el nombre de Giulette y que provoca que un admirador suyo cometa una serie de asesinatos con tal de estar con ella.

3. Hugo von Hofmannsthal

Nació el 1 de febrero de 1874 en Viena, fue un poeta, dramaturgo y ensayista. Su padre era doctor en derecho y por consiguiente, deseaba que su hijo estudiara lo mismo, no obstante, su vástago se inclinó por la literatura. En los últimos años de 1800 y comienzos de 1900 destacaron varios autores en la lírica y en la novela, como Hugo von Hofmannsthal, Rainer María Rilke, Stefan George, Franz Kafka, Robert Musil y Georg Trakl. La mayor influencia en los años de juventud del austriaco fue Stefan George. Él valoró tanto el genio creador de Hofmannsthal que lo invitó a participar en las exclusivas *Blätter für die Kunst* en donde publicó sus primeros poemas junto con otros textos como *Der Tod des Tizians* en 1892. Esta amistad basada sobre todo en proyectos literarios terminó 15 años después debido a circunstancias personales. En 1902, Hofmannsthal escribió su célebre texto *Ein Brief*, donde confiesa la imposibilidad a la que se enfrenta cada vez que intenta plasmar en un papel alguna idea apartada de la realidad fáctica. En dicha carta expone su escepticismo en torno a la comunicación y ahonda en el discurso referente a la crisis del lenguaje¹³ al referirse a las palabras como meros conceptos abstractos con los que resulta imposible arribar a la descripción esencial de las cosas. Un año después, Hofmannsthal se alejó de la crisis del lenguaje para ocuparse de la relaboración de tragedias de la antigüedad clásica, como por ejemplo, *Elektra* y *Ariadne auf Naxos*; así como de una renovación del mundo simbólico del auto sacramental medieval y barroco, pues el escritor “veía en el mundo de símbolos medieval cristiano una interpretación del mundo que le concedía un sentido y volvía a unificar la totalidad fragmentada, la realidad fragmentaria tal como era percibida y expuesta en la *Carta a Lord Chandos*” (Roetzer: 352). La alusión al auto sacramental se vio reflejada en su obra *Jedermann* (1911), en donde

¹³ El discurso en torno a la crisis del lenguaje también fue abordado en el *Romantik*. Un autor que se ocupó de dicha crítica fue Heinrich von Kleist en *Über das Marionettentheater* de 1810, así como en el *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!* de 1799.

el señor Jedermann es exhortado por la muerte para rendirle cuentas a Dios y gracias a su arrepentimiento logra salvarse.

A partir de 1906, Hofmannsthal y Richard Strauss trabajaron juntos, Hugo como libretista y Strauss como compositor. Las óperas que hicieron juntos fueron *Elektra* (1908), *Der Rosenkavalier* (1910), *Ariadne auf Naxos* (1912), cuya trama alude a un poema de Karoline von Günderrode, *Die Frau ohne Schatten* (1919) y *Die ägyptische Helena* (1927).

Los estragos de la Primera Guerra Mundial fueron determinantes para el escritor: el Imperio Austrohúngaro se había desmoronado al igual que la dinastía de los Habsburgo y Viena, la ciudad que por muchos años fue vista como la cuna cultural de Europa central, se convirtió en un lugar sin futuro.

Una influencia determinante en la vida del autor fue la personalidad propia de Goethe y su maestría narrativa, dramática y lírica. A partir de su renuncia a la lírica, a la que se consagró en su juventud, el austriaco retornó frecuentemente a Goethe en sus reflexiones, pues en medio de todo el caos que se precipitaba en las primeras décadas del siglo XX, Hofmannsthal mantenía su preocupación por el destino del hombre y por el papel del arte en aquella época de confrontación y desesperanza. El texto de Goethe al que más recurrió fue el *Wilhelm Meister Lehrjahre*, ya que el personaje principal de aquellos años de aprendizaje había sido un maestro que para llegar a serlo, debió aprender y ser consciente de sus habilidades y las del mundo que lo rodeaba para poder hacer uso de éstas durante su formación. Hofmannsthal reflejó este mismo carácter pedagógico en su fragmento *Andreas oder die Vereinigten* (1912), en donde el protagonista principal intenta arribar a un equilibrio sano entre sus intereses formativos personales y el papel que debe desempeñar en la sociedad.

Hugo von Hofmannsthal murió el 15 de julio de 1929, dejando tras de sí un legado que no sólo fue representativo en la literatura de lengua alemana sino también en la música.

3.1. Sobre los orígenes de *Die Frau ohne Schatten*

El texto fue escrito en 1919. Si bien en un principio fue concebido como un cuento de hadas adaptado para ser dramatizado, el discurso que el vienés afinó durante 8 años se vio influido por las consecuencias de la guerra y del caos provocado, pues de una sencilla narración pasó a ser una alusión literaria a la relación del hombre con el mundo. En dicho texto es evidente la búsqueda de la individualidad, el desarrollo del espíritu a través del amor y la defensa de los valores individuales y sociales en los que descansa la normatividad general, como el matrimonio. En la narración se describen dos mundos: el de la realidad humana que se plasma en la pareja de teñidores y el de lo fantástico, cuya representación reside en la *Fee* y el *Kaiser*. Los dos matrimonios se ven obligados a confrontar problemas centrados en hechos maravillosos y la salvación de ambas uniones reside en el hijo que no ha sido procreado, pues para Hofmannsthal “la unión del hombre y la mujer, en un sentido de salvación e integración de la propia persona, sólo puede operarse a través del hijo, y no por la mera satisfacción del instinto” (Modern: 91). En un principio, las dos parejas tienen situaciones que solucionar: en el matrimonio de los emperadores, la *Kaiserin* es un hada, un espíritu que no posee sombra y eso es justamente lo que necesita para salvar a su marido. Por otro lado, la pareja humana de los *Färber* tiene continuos problemas porque Barak desea ser padre y su esposa lo desdeña rechazando sus insinuaciones sexuales. Las dos parejas deben pasar por varias situaciones que al final son superadas gracias al sentimiento que aún los mantiene juntos.

Al ser *Die Frau...* un texto adaptado para su musicalización y dramatización, el autor remarcó los cambios de ánimo de los personajes y ambientación espacial a través de los colores. Al leer la obra, se puede notar el énfasis de éstos a través de la capa de un niño que va cambiando de tonalidades cuando él le proporciona información a la *Kaiserin*, la descripción de la casa de los tintoreros y en el oficio propio de la pareja.

3.2. Resumen de *Die Frau ohne Schatten*

Una emperatriz hada, *Kaiserin/Fee*, unida en matrimonio con el *Kaiser*, un emperador humano que suele ir de caza, recibe en su palacio a un halcón con el talismán que perdió el día en que conoció a su esposo. En dicho objeto está inscrita una maldición que anuncia que el emperador se convertirá en piedra si ella no consigue una sombra en tres días. Por esta razón, la emperatriz y su nodriza, *Amme*, emprenden un viaje a una ciudad cercana poblada de humanos, en donde conocen a una pareja disfuncional de teñidores. Cuando el marido sale de la casa, la *Amme* y la *Kaiserin* se presentan ante la tintorera, la *Färberin*, la *Amme* argumenta que fueron mandadas por un admirador secreto para ser sus sirvientas. Su plan consiste en engañar a la mujer para hacerse de su sombra. Aprovechándose de la pobreza en la que vive, le promete a la *Färberin* una vida en la magnificencia si a cambio lava su espalda en el río, arroja al agua siete pececitos y repite tres veces el hechizo mágico: “Weichet von mir, ihr Verfluchten, und wohnt bei meinem Schatten”¹⁴ (Hofmannstahl: 14). Posteriormente, aparece el supuesto admirador de la *Färberin*, un *Efrit*, una criatura sobrenatural astuta, con malas intenciones y de gran belleza. A pesar de que todos los esfuerzos de la *Amme* están empeñados en la obtención de una sombra para su señora, la *Kaiserin* no está de acuerdo con la manera en la que se quieren hacer de ella.

El *Kaiser*, entre tanto, está en busca de su halcón y repentinamente, escucha unas voces encantadoras que provienen de una cueva y atraído por ellas descende la montaña. Dentro de la cueva hay una gran mesa y cuando se sienta, unos niños junto con una hermosa muchacha lo llenan de manjares y le hablan en alegorías. Maravillado por la comida y las gracias de los niños, ve de pronto en el otro extremo de la mesa a alguien que es atendido de la misma forma que él, mas no alcanza a distinguir quién es. En realidad se trata del hermano mayor de la joven, el cual confiesa ser el halcón extraviado que, por ayudar al *Kaiser* a conquistar a su esposa, salió malherido. A partir de este instante, los infantes comienzan a reclamar

¹⁴“Aléjense de mí, malditos y vivan con mi sombra”.

al visitante el que no atiende las necesidades del hada, la cual no se ha hecho de una sombra desde hace un año y que por dicha razón se ha ido al mundo de los hombres para conseguir una. Los niños mencionan que la *Fee* no debería estar con el *Kaiser* sino con alguien que la entienda como Barak, un teñidor humilde de gran corazón, el cual sería un buen padre y un verdadero amigo para los niños. Mientras todo esto ocurre, poco a poco el *Kaiser* se va convirtiendo en una estatua de piedra.

Entretanto, en la casa de los tintoreros, la *Färberin* va a visitar la tumba de su madre. Más tarde, regresa a su casa decidida a dejar a su marido y cuando llega, sus cuñados le dicen que Barak ha enloquecido, que ahora está con unos niños enseñándoles cómo teñir, no obstante los niños son producto de su imaginación. La mujer se dirige a él para decirle que ha hecho un trato, en donde intercambiará su sombra por el favor de mantenerse hermosa y de poseer una vida de lujos y sin sobresaltos. En ese instante, la *Amme* agita su varita, la *Färberin* arroja los peces y repite el hechizo sin estar consciente de sí misma. Minutos más tarde hay una tormenta y la *Färberin* huye. La *Amme* ve a lo lejos una mujer tirada junto a Barak y cree que es la *Färberin*, pero cuando hay un poco más de luz, se da cuenta que los esposos han desaparecido y que la mujer en el suelo es el hada con un rostro humano. Aterrada por lo que acaba de ver, se dirige junto con ella a las montañas en una canoa, la vieja nodriza está contenta porque el hechizo se llevó a cabo; sin embargo, su señora dice que ni con la mitad de su sangre podrán reparar el daño que hicieron a los teñidores. Minutos más tarde se separan y el hada se dirige a la cueva en donde está la estatua de su marido. Ahí debe decidir si tomar el agua de la vida y salvar a su esposo o derramarla y renunciar a la sombra, ante lo cual opta por la segunda. Al final, ambas parejas se encuentran despiertas en el reino de los espíritus elementales. Barak y su esposa se reconcilian, la *Kaiserin* posee una sombra, su esposo vuelve a su forma original y la maldición del talismán desaparece para ser sustituida por palabras que anuncian dicha.

4. Análisis del género literario

Los orígenes del *Märchen* se remontan al siglo XVI con el rescate de los cuentos populares de tradición oral en Europa, los cuales, más tarde se plasmaron en papel como documentos literarios y recibieron el nombre de *Märchen*.

Dicha palabra es traducida al español como “cuento de hadas”¹⁵ y proviene del vocablo alemán *Märe*, este sustantivo se refiere a un relato cuya historia y reglas estilísticas permanecerán a pesar de las ulteriores réplicas que puedan existir. Mónica Steenbok apunta al respecto:

El vocablo [*Märchen*] implica un diminutivo *-chen* (*Stock-Stöckchen*) que automáticamente nos remite a una condición de rango, que no se refiere a su extensión o duración, sino a su importancia. *Märe* es un relato mayor que dentro del ámbito mítico se concibe como un vehículo para garantizar la veracidad de la memoria. Cito aquí al *Cantar de los Nibelungos* que en su primer verso habla de *alte Mären* (cuentos antiguos), al cual, a pesar de la presencia de elementos mágicos como dragones, ondinas y enanos nadie calificaría como *Märchen*. (...) los *Märchen* (cuentitos) son relatados por aquellos grupos sociales que no cuentan con una educación formal y cuya sapiencia no es reconocida como digna de ser registrada por escrito (25).

El *Märe* es una historia con reglas estilísticas propias, apegada al canon y que se consideraba un medio para acceder a la Verdad y a los orígenes de la cosmovisión mítica de un pueblo. Al contrario de esto, el *Märchen* es una historia de menor importancia.

Durante el siglo XVIII los cuentos populares (*Volksmärchen*) cobraron una gran importancia en Alemania ya que eran considerados un vehículo para acceder a la sabiduría de los pueblos. Además, fueron vistos como una fuente de las raíces primigenias del lenguaje.

Los románticos alemanes tomaron el *Märchen* como la piedra angular de sus creaciones literarias, bien lo dice Novalis “El canon de lo poético está sustentado en el *Märchen*; todo lo poético tiene que semejarse forzosamente a este género” (25).

¹⁵ Aunque *Märchen* sea traducido al español como “cuento de hadas” no es menester que aparezcan hadas en el relato, dicha traducción se refiere al suceso basado en hechos fantásticos.

Algo que cabe destacar sobre la conciencia del rescate de lo popular es la aportación de los hermanos Grimm con su obra *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Dicha recopilación de cuentos tradicionales fue especialmente dedicada a los niños ya que cada uno aportaba una moraleja. Por otro lado, esta antología también fue vista como ejemplo para narrar un cuento popular de la forma más original posible. Sin embargo, con las varias reediciones que hicieron Jakob y Wilhelm Grimm a su antología, se fue dando un refinamiento estilístico en los textos, así como un mayor apego a la mentalidad colectiva de aquella época. En las últimas reediciones de los Grimm, los *Märchen* mantuvieron muy poco de la originalidad de los *Volksmärchen*, ya que se volvieron un proyecto literario con influencia de los *Contes de Feés* franceses escritos en los primeros años del siglo XVIII. Apunta Steenbock al respecto:

Se ha demostrado que las fuentes en las que bebieron los hermanos Grimm no son sólo la tradición oral, sino también obras literarias, en especial los cuentos de hadas que se escribieron en la corte francesa a principios del siglo XVIII (...). Esto indica que la ambición de estos autores de rescatar a los *Märchen* en su condición original es un tanto ficticia y producto del deseo por vincularse a una forma narrativa primigenia que se pensaba había pervivido en lo "popular" (26).

Tomando al *Volksmärchen* como una referencia importante, nacieron los *Kunstmärchen* o cuentos artísticos, los cuales son un tipo de texto que retoma el relato popular como base para reelaborarlo de una forma más estética. A diferencia del *Volksmärchen*, el *Kunstmärchen* cuenta con la autoría de uno o más escritores conocidos¹⁶ y no es una historia armada con lo que dicen las voces del pueblo, pues contiene personajes psicológicamente más complejos y elaborados en comparación con los del *Volksmärchen*. Además, "La diferencia entre estas propuestas radica en que los autores de los cuentos artísticos no aspiran a la Verdad a través de la fidelidad literal de las narraciones o a través de una cercanía con lo popular, sino mediante el Arte que los conduciría a la Belleza que, para ellos, era sinónimo de Verdad" (Wührl ctd. en Steenbock: 26).

El elemento más importante que da pie a las peripecias del *Kunstmärchen*, es lo maravilloso, *das Wunderbare*. Cabe decir que, aunque el discurso de dicha

¹⁶ Un mismo texto podía ser reelaborado de diversas formas por distintos autores. Un ejemplo es *Die Bergwerke zu Falun* de 1819 escrito por E. T. A. Hoffmann y *Das Bergwerk zu Falun* escrito por Hugo von Hofmannsthal en 1899.

narración esta cimentado en lo fantástico-maravilloso, no existen lineamientos que precisen sus características genéricas debido a que es un género experimental y llegó a confundirse con las novelas y cuentos cortos de tipo fantástico. Existen varias definiciones sobre lo que es un *Kunstmärchen*, entre las cuales citaré dos que menciona la doctora Steenbock en *...de Mitos y cuentos de hadas* debido a que, desde mi punto de vista son las más acertadas en cuanto al análisis narrativo de los *Märchen* aquí estudiados. La primera pertenece a Knud Willenberg y lo define como “un tipo de pensamiento filosófico burgués que trata de restaurar la unidad rota entre el héroe y la condición de lo milagroso (*das Wunderbare*)” (27). La segunda es dada por Hans Schumacher y lo concibe como “una encrucijada de todas las experiencias estéticas, filosóficas, históricas y existenciales de una época (...) una reflexión acerca de su propia forma” (27). El discurso literario del *Kunstmärchen* se construye con base en “lo maravilloso”, que se suscita a través de hechos sobrenaturales, los cuales interrumpen y desbalancean la línea de la realidad cotidiana. Por otro lado, también se reflejan desde la pluma del autor la ideología y el contexto histórico-social de una época.

Tomando como ejemplo las dos definiciones, en el consecutivo apartado son estudiadas las características aquí descritas del *Kunstmärchen* que se encuentran en el texto *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* debido a que la narración pertenece a este género.

4.1. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*: un *Kunstmärchen*

De acuerdo con las características ya mencionadas del *Kunstmärchen*, en *Peter Schlemihls...* se hace evidente la existencia de lo sobrenatural en la realidad humana, pues la historia relata la vida de un individuo común y torpe, que por sus malas decisiones no tendrá suerte. Por otro lado, el autor nos muestra desde su perspectiva una imagen de la sociedad decimonónica en cuanto a su forma de pensar y sus costumbres.

En referencia al título, la traducción al español es “La maravillosa historia de Peter Schlemihl,” de entrada el autor nos menciona que algo inusual le pasará a este hombre, algo que no está en el plano de la realidad cotidiana. La narración comienza con un hombre común y corriente llega a una fiesta de abolengo para entregar una carta, él no tiene cabida en la reunión debido a su humilde posición. Todos los presentes lo ignoran, hasta que de repente se le presenta el Maligno en su apariencia humana para proponerle el intercambio de su sombra por el *Fortunati Glückssackel*:

Ei, ei! Guter Freund, habt Ihr denn nicht an Eurem eignen Schatten genug? Das heiß ich mir einen Handel von einer ganz absonderlichen Sorte. (...)“Ich hab in meiner Tasche manches, was dem Herrn nicht ganz unwert scheinen möchte; für diesen unschätzbaren Schatten halt ich den höchsten Preis (...)“Belieben gnädigst der Herr, diesen Säckel zu besichtigen und zu erproben (...) [Peter] Ich griff hinein und zog zehn Goldstücke daraus, und wieder zehn, und wieder zehn(...) „Topp! Der Handel gilt, für den Beutel haben Sie meinen Schatten”¹⁷ (160-161).

Peter acepta de inmediato el saquito y pierde su sombra. Esta carencia le provoca el desprecio de su entorno. Más tarde se presenta la propuesta de un segundo intercambio: la sombra por el alma del protagonista:

“es schein mir doch gewissermaßen bedenklich, meine Seele an meinen Schatten zu setzen“ (...) [Der Mann...] Und wenn ich fragen darf, was ist denn das für ein Ding, Ihre Seele? Haben Sie es je gesehen, und was denken Sie damit anzufangen, wenn Sie einst tot sind (...)

¹⁷ “¡Hey, hey, buen amigo! ¿No tiene suficiente con su propia sombra? Esto me manda a un negocio de la más extraña naturaleza (...) Tengo en mi bolsa algo que al señor no le parecerá sin valor, tengo el precio más alto para esa invaluable sombra (...) Tenga a bien, buen Señor, en observar y probar este saquito (...) [Peter] Lo tomé y desde el fondo saqué diez piezas de oro, y diez más y diez más (...) ¡Alto! ¡El negocio está hecho! ¡Por la bolsa tenga mi sombra!”

nämlich mit Ihrem leibhaftigen Schatten, durch den Sie zu der Hand Ihrer Geliebten und zu der Erfüllung aller Ihrer Wünsche gelangen können. Wollen Sie lieber selbst das arme junge Blut dem niederträchtigen Schurken, dem Rascal, zustoßen und ausliefern?¹⁸ (186).

Sin embargo, se niega a dicho ofrecimiento porque se da cuenta de que se está hundiendo aún más en los problemas, se deshace del *Glückssäckel* y el círculo se cierra. Aún sin recuperar su sombra, retorna a la vida simple y sencilla que llevaba hasta antes del aquel fortuito encuentro. Posteriormente, sucede otro hecho sobrenatural; sin darse cuenta, Schlemihl compra las *Siebenmeilenstiefel* con las que puede viajar por todo el mundo dando unos pocos pasos. El autor alude desde el principio a un hecho de la vida cotidiana en donde irrumpe el elemento fantástico, un extraño hombre con capa gris que da riquezas a cambio de un alma más y quien sólo es percibido por el protagonista. A partir de tal suceso, el umbral de la realidad común es traspasado por un evento sobrenatural que simplemente no tiene cabida en la cotidianidad.

En lo que concierne al perfil de los personajes, tanto el protagonista como su antagonista tienen implicaciones psicológicas más elaboradas en comparación con los cuentos populares. Al inicio de la narración, Schlemihl se muestra como un individuo ingenuo que se deslumbra con el oro. Después está en la constante disyuntiva entre lo que quiere y lo que debe hacer obligado por las circunstancias. En el devenir de la historia se da cuenta que el dinero no lo es todo y que desde un principio debió haber valorado su sombra: “Es mußte schon die Ahnung in mir aufsteigen, daß, um so viel das Gold auf Erden Verdienst und Tugend überwiegt, um so viel der Schatten höher als selbst das Gold geschätzt werde...”¹⁹ (162). Con esto se enfatiza el crecimiento espiritual del protagonista, quien sufre un cambio trascendental en su persona y frente a los demás a partir de los errores cometidos. Su antagonista se presenta como un ser que conoce las debilidades de quienes aspiran a la riqueza sin reparar en la manera en la que pueden arribar a ella. No

¹⁸ „Me parece en cierto modo dudoso dar mi alma por mi sombra” (...) [*El hombre...*] Y si puedo preguntar, ¿qué cosa es su alma? Jamás la ha visto, y ¿qué piensa comenzar a hacer con ella cuando ya esté muerto? (...) De hecho, a través de su sombra misma puede conseguir la mano de su amada y cumplir todos sus deseos. ¿O prefiere usted mismo empujar y entregar la pobre y joven sangre al infame canalla de Rascal?

¹⁹ „ Debí pensar antes que, así como el oro da servicio y virtud en la Tierra, así tanto debe ser más valorada la sombra misma que el oro”.

engaña ni abusa del otro, simplemente, y aludiendo a la libertad de elección de Schlemihl, le propone la fortuna y el reconocimiento a cambio de su sombra.

El otro aspecto notable del *Kunstmärchen* es la descripción de la sociedad de aquella época. En la narración se alude a un mundo gobernado por roles masculinos, en donde la mujer funge como un medio para que la historia tenga continuidad. En la sociedad del siglo XIX la fémina no tenía un papel activo, siempre estaba sujeta a lo que una instancia masculina decidiera sobre ella, era su subordinada y aprendiz: “Du hast mich unendlich glücklich gemacht, Du hast mich Dich lieben gelehrt”²⁰ (179). Para los escritores románticos, la mujer era el ser deseado y de inspiración; sin embargo, ella debía ser dedicarse al entorno doméstico, encargarse de la limpieza del hogar, de educar a los hijos y de velar por la salud y bienestar de la familia. Un ejemplo de esto se lee en una carta que Mina escribió a Peter donde dice “Weiß doch mein Schicksal, Graf Peter gehört nicht mir, gehört der Welt an”²¹ (179).

En cuanto a la construcción narrativa del *Kunstmärchen*, el texto está escrito en prosa y dividido en 11 capítulos. Al finalizar la historia de Schlemihl, se nos presentan tres cartas, recurso que el escritor utiliza como apoyo al relato. El uso de misivas en una obra literaria nos recuerda la novela epistolar *Die Leiden des jungen Werthers* de J. W. von Goethe, la cual tuvo gran aceptación en los círculos lectores debido a que:

Uno de los hábiles trucos goethianos para provocar tamaña empatía, fue el de adoptar el recurso narrativo de la novela epistolar, ya anticipado por Richardson, Rousseau y Gellert, si bien ¡eliminando las respuestas! (...) Así, el lector se siente receptor imaginario de las epístolas de Werther; al tiempo que se identifica con el monólogo que éste desarrolla en ellas (Salas: 178-179).

El intercambio de cartas es un proceso interactivo entre dos o más personas que se asemeja a la oralidad. De acuerdo con las características de las cartas del *Kunstmärchen*, la comunicación epistolar es polilógica al ser Chamisso, Hitzig y Fouqué los carteantes y personajes intratextuales que comentan sobre el

²⁰ „Me has hecho infinitamente feliz y me has enseñado a amarte”

²¹ “Conde Peter, sabes que mi destino no me pertenece, sino que le pertenece al mundo”.

manuscrito y su destino. Gracias a dichos comentarios, el lector puede conocer o remarcar rasgos más específicos del protagonista como su apariencia física. Dos ejemplos notables aparecen en la primera carta donde Chamisso describe a Peter como “ein langbeiniger Bursch, den man ungeschickt glaubte, weil er linkisch war, und der wegen seiner Trägheit für faul galt”²² (217) o también en la alusión del individuo que fue a dejar el manuscrito, el cual era “ein wunderlicher Mann, der einen langen grauen Bart trug, eine ganz abgenützte schwarze Kurtka anhatte und (...) Pantoffeln über seine Stiefel”²³ (218). Indumentarias como la kurtka y las pantuflas cubriendo las botas nos recuerdan la última descripción de Schlemihl antes de partir sin retorno para dedicarse a la investigación: “Ich legte meine Kleider an, hing meine botanische Kapsel, worin ich mit Freuden meine nordischen Flechten wiederfand, über meine schwarze Kurtka um, zog meine Stiefel, legte den geschriebenen Zettel auf mein Bett, und sowie die Tür aufging, war ich schon weit auf dem Wege nach der Thebais”²⁴ (215). El viaje que emprende Peter también alude a un recorrido de investigación por el mundo que hizo Chamisso durante tres años.

Asimismo, la segunda y tercera carta señalan lo que pasó después con la historia de Peter: “[Fouqué] Ich lasse die ganze Geschichte drucken (...) in unserm lieben Deutschlande schlagen der Herzen viel, die den armen Schlemihl zu verstehen fähig sind und auch wert”²⁵ (219). La cita mencionada se encuentra en la segunda carta y muestra a Fouqué como el editor ansioso que ve la aventura de Schlemihl como algo digno de ser del conocimiento público. El impreso tiene tanto éxito que Hitzig lo reconoce y le desea suerte para la segunda edición del mismo: „Darum, lieber Fouqué, sei Dir am Ende denn doch noch herzlich gedankt für die Veranstaltung der ersten Ausgabe, und empfang mit unsern Freunden meinen Glückwunsch zu dieser zweiten”²⁶ (221).

²² “un hombre de piernas largas, el cual se tomaría por torpe debido a su imagen siniestra y a su pereza.”

²³ “Un hombre extraño con una barba larga y encanecida, que llevaba una kurtka negra andrajosa y (...) pantuflas cubriendo sus botas”.

²⁴ „Me puse mi ropa, colgué mi cápsula botánica en donde con alegría volví a encontrar los líquenes del norte, me puse mi kurtka negra y mis botas, dejé el recado escrito sobre la cama y así como abrí la puerta, ya me encontraba lejos, en camino hacia el Tebas”.

²⁵ “[Fouqué] dejó imprimir toda la historia (...) en nuestra Alemania laten muchos de los corazones que serían capaces de entender y valorar al pobre Schlemihl”.

²⁶ “Por eso, querido Fouqué, se te agradece de todo corazón la organización de la primera edición y te mando con mis amigos mi felicitación para la segunda”.

Por otro lado, la temporalidad también es una característica importante en el texto literario y en las cartas:

Toda comunicación escrita, por tanto, también la literaria y con más fundamento todavía la epistolar es, en términos de la retórica antigua, un *sermo absentis ad absentem*, es decir, una comunicación diferida tanto en el tiempo como en el espacio. El emisor/ autor escribe en un lugar y tiempo distintos de aquellos en los que se realizará la recepción/lectura (...) el carácter diferido se manifiesta en un doble nivel, es decir, por un lado el normal de toda comunicación literaria, y por otro, en el nivel originado por el distanciamiento espacio-temporal entre el remitente y el destinatario de las cartas (Spang: 643).

En la narración sobre lo ocurrido a Schlemihl sucede en un poco más de un año, esto se lee cuando *Der Mann...* le encarga a Bendel que avise a Peter “Aber über Jahr und Tag werde ich die Ehre haben, ihn selber aufzusuchen und ein anderes, ihm dann vielleicht annehmlisches Geschäft vorzuschlagen”²⁷ (Chamisso: 167). En el texto aparecen más marcas temporales que se refieren a periodos cortos como por ejemplo: “ So verging der Tag, der Abend, ich schloß meine Tür nicht auf, die Nacht fand mich liegend auf dem Golde, und darauf übermannte mich den Schlaf”²⁸ (163).

El lapso entre la recepción y escritura de las epístolas es mucho más extenso, pues la primera data de 1813, la segunda de 1814 y la tercera de 1827. En cuanto al espacio temporal, no hay datos específicos del lugar donde llega Peter a entregar la carta, sólo se sabe que es una ciudad cerrada por el mar; no obstante, cuando el protagonista emprende el viaje con las *Siebenmeilenstiefel*, señala detalladamente su recorrido, como por ejemplo:

Ich stand auf den Höhen des Tibet, und die Sonne, die mir vor wenigen Stunden aufgegangen war, neigte sich hier schon am Abendhimmel; ich durchwanderte Asien von Osten gegen Westen, (...) und trat in Afrik ein. Ich sah mich neugierig darin um, indem ich es wiederholt in allen Richtungen durchmaß. Wie ich durch Ägypten die alten Pyramiden und Tempel angaffte, enblickte ich in der Wüste, unfern des hunderttorigen Theben, die Höhlen, wo christliche Einsiedler sonst wohnten²⁹ (209).

²⁷ “Pero pasados un año y un día tendré el honor de visitarlo a él mismo, para proponerle quizás otro negocio conveniente.”

²⁸ „ Así transcurrió el día y la tarde, no abrí mi puerta. La noche me encontró acostado en el oro y sobre éste me venció el sueño.”

²⁹ “Estaba sobre la cima del Tíbet y el sol, que hacía pocas horas había salido frente a mí, descendió en el cielo de la tarde; atravesé Asia desde el Oeste pasando por alrededor del Este y llegué a África. Miré curioso a mis alrededor mientras repetidamente medía en todas las direcciones. Observé boquiabierto las viejas pirámides y templos a través de Egipto, también eché un vistazo al desierto, no lejos de la Tebas de cien puertas y a las cuevas donde habitaron los ermitaños cristianos.”

Las misivas que se envían Chamisso, Hitzig y Fouqué también dan un espacio geográfico definido, pues Berlín, Neunhausen y Kunersdorf, lugares en donde se escribieron las cartas, son ciudades alemanas.

Si bien las peripecias que Peter vivió se presentan como texto literario ajeno a las intervenciones de Hitzig y Fouqué, pues Chamisso es descrito como un amigo al que el protagonista recuerda en sus reflexiones y el cual no tiene una intervención directa en la historia, las misivas de estos tres escritores que se incluyen posteriormente son un complemento del *Kunstmärchen*. La mención de estos autores como los carteantes y lectores del manuscrito, al ser personas que existieron y literatos reconocidos de aquella época, realzan la veracidad de la historia de Schlemihl.

En resumen, este texto es un *Kunstmärchen* debido a que “lo fantástico” el nudo que desata las aventuras en una realidad literaria que se desarrolla en la vida humana. También, es un reflejo histórico en cuanto a la sociedad de la época, los personajes son psicológicamente más elaborados y, al ser un género experimental, debido a que los románticos fusionaron los géneros literarios para dar pie a creaciones nuevas y originales, el autor anexó tres cartas que le propiciaron una mayor veracidad a sus testimonios.

De la misma forma en que se analizó el texto de Chamisso de acuerdo con las características genéricas del *Kunstmärchen*, presento *Die Frau ohne Schatten*, apoyándome en las particularidades del *Fee-Märchen*.

4.2. *Die Frau ohne Schatten*: un *Fee-Märchen* dramatizado

La narración es un *Fee-Märchen*, un subgénero del *Märchen*. Como en los *Contes de Feés* franceses, en la redacción aquí aludida, las hadas tienen una participación en el desarrollo de la historia. Ellas provienen del imaginario mítico europeo y son pequeños seres sobrenaturales similares a los duendes o elfos; existen hadas buenas, las cuales encarnan la razón, la reflexión y el buen juicio; regularmente son vistas como pequeños guardianes que velan por el bienestar de los humanos y tienen la facultad de cumplir deseos. Asimismo, las hadas malas son entes irracionales que encarnan un comportamiento mundano y que provocan que los humanos caigan en tentaciones o cometan errores.

En el *Fee-Märchen* se nos presenta una combinación entre el mundo terrenal con la pareja de teñidores y el *Kaiser*; y el sobrenatural con la *Fee*, la *Amme* y el *Efrit*. La *Kaiserin* es la representación del hada buena, ya que a pesar de necesitar una sombra, pretende obtenerla a través de un servicio justo y sin causar daños. En contraparte, la *Amme* es la acompañante incondicional de la *Kaiserin*, quien vela por su bienestar a cualquier costo, sin importarle el daño que pueda causarle a terceros. Otro personaje sobrenatural es el *Efrit*, un ser que proviene de la literatura oriental y que aparece también en *Las mil y una noches* como un ente fantástico, gigante y monstruoso. En el cuento del austriaco es modificado y se muestra como un ser físicamente hermoso para los humanos, pero astuto, codicioso y malicioso ante sus pares, los espíritus:

“Die Kaiserin konnte es nicht ertragen, dies in ihrem Rücken zu haben (...) Sie erkannte, daß er einer von den Efrit war, welche beliebige Gestalten annehmen könne, um die Menschen anzulocken und zu überlisten. Sie sah, daß er schön war, aber die unbezähmbare Gier, die seine Züge durchsetzte, ließ ihr sein Gesicht abschleulicher erscheinen“³⁰ (20).

³⁰ „La emperatriz no pudo soportar tenerlo en su espalda (...) Reconoció que era uno de los efrits, cuya formas pudo confirmar que encantaban y engañaban a los humanos. Vio que él era hermoso, pero la indomable codicia que resaltaban sus rasgos hizo que su cara se viera horrible”.

Cabe mencionar que la narración fue escrita como un texto dramático. Un drama es un discurso redactado en prosa o en verso que desarrolla un conflicto humano en un espacio y tiempo determinados y cuyo fin específico es la representación teatral. Sus orígenes se remontan a antigua Grecia, en donde las primeras representaciones teatrales fueron dedicadas principalmente a Dionisio, dios del vino y la fertilidad, los Ditirambos fueron himnos corales con música y actuación. Más tarde, surgieron la tragedia y la comedia: en la tragedia se buscaba llevar al público a la catarsis a través del destino fatal del protagonista. Por el contrario, la comedia buscaba llevar a la reflexión sobre algún conflicto social por medio del humor, la ironía y la ridiculización.

El drama está construido a través de la acción, los diálogos de los personajes y cuenta con un texto principal y uno secundario: el texto principal reside en la información dada a través del diálogo, el monólogo y el aparte, en donde un personaje habla en voz alta sin que los demás “lo escuchen”, excepto el público, con lo cual crea complicidad entre ambos. El texto secundario se basa en las anotaciones, explicaciones e indicaciones de música, ambientación, vestuario y movimientos de los actores de la puesta en escena.

El *Fee-Märchen* está escrito en prosa, dividido en siete capítulos, se desarrolla a través de los diálogos y principalmente del discurso del narrador omnisciente. En cuanto al texto secundario, cabe resaltar que el *Fee-Märchen* también fue adaptado como un libreto para su posterior musicalización y recreación escénica, ya que además fue pensado para ser montado como una ópera de tres actos. Un recurso importante que utilizó el autor para acentuar la ambientación fue el énfasis en los colores. Ejemplos claros de esto se ven en el oficio de Barak, su casa con charcos de pintura y la vestidura de los niños que se le presentan a la *Kaiserin* antes de ir a la montaña en donde está su marido:

Sogleich war einer von den Kleinen vor ihr, sogleich der zweite neben ihm. Der erste, der so begierig war zu antworten, glich mit dem dünnen Mund und der hohen schmalen Stirn dem jüngsten Bruder des Färbers. Aber er glich ihm auch wieder nicht, denn er hatte gerade Glieder und einen glatten Rücken, und statt der armseligen Gewandung des Buckligen umgab ihn ein Kleid in herrlichen Farben, als wären sie von den Brustfedern eines

Paradiesvogels genommen. Der zweite (...). Unbeschreiblich waren die Farben, in die er gekleidet war er glich einem Blumenstrauß, geplückt am frühen Morgen³¹ (61-62).

En un drama los personajes no son seres superiores como en la tragedia, sino sujetos normales que son dueños de su destino y deben sobrellevar los problemas con sus imperfecciones y limitaciones. En la historia de Hofmannsthal se nos presentan seres fantásticos imperfectos como la *Kaiserin*, quien a pesar de sus poderes mágicos no puede hacerse de una sombra propia y por esto debe ir a buscar una.

En cuanto a la temporalidad, la historia se desarrolla en tres días, pues el mensajero que habla con la *Amme*, la *Kaiserin* y posteriormente la *Amme* lo enfatizan en el primer capítulo: “[Der Bote] Zwölf Monde sind hinab, drei Tage kommen nun! (...) [Die Kaiserin] “Er ist fort!” sagte sie, “und diesmal bleibt er drei Nächte aus“ (...) [Amme] wenn er jetzt nur noch drei Tage lang anhielte, eine fürchterliche Schicksalswendung geknüpft war“³² (2-4).

El *Fee-Märchen* se desarrolla en prospección, es una historia continua que por un lado cuenta las peripecias de la *Kaiserin* en la casa de los *Färber*, como también la búsqueda del *Kaiser* del halcón y el encuentro con los niños de la montaña. En el primer capítulo se retoma el pasado para contextualizar cómo se conocen los emperadores y el momento en que ella pierde el talismán, pues con base en estos hechos comienzan las aventuras de la *Fee*.

Con referencia a los lugares en donde empieza y se desarrolla el conflicto, en primer lugar se cita el castillo: “Der Kaiser war bei der Kaiserin, die des Sommers wegen ihr Gemach auf der obersten Terrasse des blauen Palastes bewohnte”³³ (1). Después, la ciudad a donde van la *Kaiserin* y la *Alte* para buscar una sombra y la casa de los *Färber*: “Die Alte war stehengeblieben vor einem niedrigen Haus unter

³¹ “Ahora mismo estaba uno de los pequeños frente a ella, así mismo estaba el segundo junto a él. El primero, que estaba tan ávido de responder, se parecía al hermano más joven del tintorero con su delgada boca y su larga y escasa frente. Pero, al mismo tiempo, no se parecía a él, pues tenía los miembros y la espalda lisa y, en vez de la miserable vestidura del jorobado, traía un vestido de colores majestuosos, como si éstos hubieran sido tomados de las plumas del pecho de un ave del paraíso. El segundo (...) indescriptiblemente los colores de su ropa eran como los de un ramo de flores recién recolectadas en la mañana”

³²[El mensajero] Han pasado doce lunas y ahora vienen tres días (...) [La emperatriz] “¡Él se ha ido!” dijo ella “y esta vez permanecerá tres noches afuera” (...) [La nodriza] Si él ahora continuara a lo largo de tres días, estaría unido un terrible cambio en el destino.

³³ “El emperador estaba con la emperatriz, cuya habitación, debido al verano, residía en la parte más alta de la terraza del palacio.”

den Häusern der Färber (...) Sie wies der Kaiserin einen andern Spalt, und beide blickten sie in das einzige Gemach des Hauses”³⁴ (9). De igual forma, también se describe la montaña en donde estaban los niños y el valle al que arribó el emperador para buscar a su halcón:

Am Abend des dritten Tages zog sich die Jagd oben am Hange eines tiefen Tales hin, das sich immer mehr zur Schlucht verengte. Die Schlucht wurde schroff und abgrundtief, unten schoß ein schäumendes Wasser. Über einer steinernen hohen Brücke, die den Abgrund übersprang, lag ein einsames Dorf, das schon von der Jägerei besetzt war³⁵ (24).

El texto también refleja algunos aspectos de la época como los diferentes estratos sociales en cuanto a su desarrollo económico, pues, si bien los inicios del siglo XX se caracterizaron por sus avances tecnológicos, científicos y un creciente desarrollo económico, también hubo crisis, pobreza, desempleo y exclusión social de algunos sectores. En *Die Frau...* es muy marcada la diferencia de clases, ya que mientras la *Fee* es una emperatriz que vive en un palacio, la pareja de *Färber* ejemplifica la clase obrera que lucha por subsistir con lo poco que tiene: “Hier gingen wenige Menschen vorbei, sie waren mit Ballen Tuches beladen, an den Häusern hingen hier und da große Streifen gefärbten Zeuges von Trockenstangen herab”³⁶ (8). En la cita se puede ver que el barrio está habitado por puras familias de tintoreros que viven en las mismas condiciones económicas.

En el siguiente capítulo se alude al tema, a los motivos principales y a las características del *Schwarze Romantik* en el *Kunstmärchen*. Asimismo, se abordan los roles de los personajes principales en cuanto a su retrato moral y a su papel en el desarrollo de la historia.

³⁴ “La anciana estaba parada frente a una humilde casa entre las casas de los teñidores (...) le señaló a la emperatriz otra rendija y ambas echaron un vistazo a la única habitación de la casa.”

³⁵ “En la tarde del tercer día, la cacería se desplazó a la cuesta de un profundo valle, el cual se hacía cada vez más estrecho hacia un desfiladero. Éste era escarpado y abismalmente profundo, abajo salpicaba agua espumosa. Sobre un alto puente de piedra, el cuál saltaba al abismo, había un pueblo solitario ya ocupado por la cacería.”

³⁶ “Aquí pasaban pocas personas que cargaban bolas de tela. A lado de las casas estaban colgadas aquí y allá cintas de coloridos objetos en palos para secar”.

5. Temas y motivos literarios en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*

En primer lugar, se debe definir lo que son un tema y un motivo en la literatura para comprender de mejor manera mi acercamiento literario. Luz Aurora Pimentel en su libro *Constelaciones 1*, los aclara de la siguiente forma:

El tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permite su desarrollo; el motivo, en cambio, se distingue del tema por ser una unidad casi autónoma y por su recursividad (257).

El tema es la materia prima o el concepto dominante que el autor reelabora en su relato y los motivos son los incidentes dentro del tema que se desarrolla en la historia. El tema central en la historia de Peter es la descentralización del espíritu del hombre a través de las riquezas, pues si se enfoca desde la perspectiva del pensamiento romántico, los bienes materiales son los corruptores del espíritu que alejan al hombre de la comunión primigenia que existía entre él y la Naturaleza. Dicha descentralización se maneja a través de la marginación social, la cual es consecuencia del *Tauschpakt* y se desarrolla por medio de la pérdida de la sombra. La marginación es la exclusión de una persona o de un grupo por parte de la sociedad y puede deberse a una desventaja económica, física, social o política. En todo el desarrollo de la narración, Schlemihl es discriminado: el primer factor es la falta de dinero. Él anhela ser tomado en cuenta por la gente rica que lo rodea y ya que por fin posee oro, es rechazado por las mujeres debido a que no tiene una sombra como los demás:

Ein schönes, holdes Mädchen, die, wie es schien, ihre Eltern begleitete, indem diese bedächtig nur vor ihre Füße sahen, wandte von ungefähr ihr leuchtendes Auge auf mich, sie erschrak sichtbarlich, da sie meine Schattenlosigkeit bemerkte, verhüllte ihr schönes Antlitz in ihren Schleier, ließ den Kopf sinken und ging lautlos vorüber³⁷ (165).

La sombra es parte esencial del ser humano y al ser cambiada por oro, el autor también refleja una forma de “deshumanización”, pues el individuo prefiere

³⁷ Una hermosa y encantadora jovencita que parecía acompañar a sus padres, quienes miraban prudentemente frente a sus pies, volteó su brillante mirada sobre mí. Evidentemente se asustó, porque se dio cuenta de mi ausencia de sombra. Entonces, ocultó su bello semblante bajo su velo, bajó la cabeza y pasó por delante sin decir palabra alguna.

ocuparse de su crecimiento económico, que del interior a través de la introspección y el equilibrio consigo mismo.

Un motivo que complementa el tema de la historia, es la importancia del dinero como vehículo de aceptación social, pues quien tiene una notable posición económica es bien recibido por la gente. La alusión a lo material como carta de presentación ante los demás se debe a dos interpretaciones: Al ser el texto un *Kunstmärchen* con una moraleja, el protagonista es tentado por *der Mann im grauen Rocke* para elegir algo que lo deslumbra y le da poder. Cada objeto da una ventaja a quien lo posee, no obstante, Peter se decide por el *Fortunati Glückssäckel* porque lo puede proveer en seguida del dinero que desea para sobresalir. Desde que el hombre tiene conciencia, las riquezas han sido vistas como el medio para alcanzar la mayoría de las cosas que le interesan; sin embargo, al intercambiar Peter parte de su esencia humana por aquellas, es rechazado por sus semejantes, debido a que la sombra tiene un valor simbólico y no material: "Ein verdammter buckeliger Schlingel, ich seh ihn noch, hatte es gleich weg, daß mir ein Schatten fehle. Er verriet mich mit großem Geschrei der sämtlichen literarischen Straßenjugend der Vorstadt, welche sofort mich zu rezensieren und mit Kot zu bewerfen anfing"³⁸ (162).

La otra interpretación de este motivo es la crítica a la sociedad de aquella época, cuyo interés principal era lo material. Al mejorar Peter su economía parece ser aceptado por la alta sociedad, pero cuando las personas se percatan de que no tiene sombra, lo rechazan aún con todo lo que posee, un claro ejemplo es cuando Rascal decide no trabajar más para Peter debido a su ausencia de sombra:

Er trat zwei Schritte zurück und antwortete ganz kalt: "Sie untertänigst bitten, Herr Graf, mich doch einmal Ihren Schatten sehen zu lassen – die Sonne scheint eben so schön auf dem Hofe" (...) "Ein Knecht kann ein sehr ehrlicher Mann seine und einem Schattenlosen nicht dienen wollen, ich fordre meine Entlassung" (...) ich nahm zu dem alles beschwichtigenden Golde meine Zuflucht – auch das hatte seine Macht verloren – er warf´s mir vor die Füße: „Von einem Schattenlosen nehme ich nichts an“³⁹ (182-183).

³⁸ „Un maldito pilluelo jorobado, a quien apenas vi, hizo evidente en seguida que me faltaba una sombra. Me delató con un gran grito ante todos los jóvenes de la calle de la periferia, quienes inmediatamente me examinaron y comenzaron a lanzarme lodo”

³⁹ Él dio dos pasos atrás y respondió muy fríamente: "Le pido humildemente, señor Conde, que me deje ver su sombra una vez. El sol brilla tan hermosamente en el patio" (...) "Un siervo puede ser un hombre muy honesto y no querer servir a alguien

Otro motivo importante a destacar en la obra es el discurso de género en cuanto al rol de la mujer en la sociedad, pues ella debe obedecer a lo que su tutor, una instancia masculina, decida sobre su vida. En *Peter Schlemihl...* Mina debe respetar las órdenes de su padre a pesar de que esto implique renunciar a su felicidad:

“Wohl, mein Herr, ganz wohl!” erwiderte der Fostermeister, „Sie werben um meine Tochter, das tun auch andere, ich habe als ein Vater für sie zu sorgen, ich gebe Ihnen drei Tage Frist, binnen welcher Sie sich nah einem Schatten umtun mögen; erscheinen Sie binnen drei Tagen vor mir mit einem wohlangepaßten Schatten, so sollen Sie mir willkommen sein; am vierten Tage aber - das sag ich Ihnen – ist meine Tochter die Frau eines andern.“ – Ich wollte noch versuchen, ein Wort an Mina zu richten, aber sie schloß sich, heftiger schluchzend, fester an ihre Mutter, und diese winkte mich stillschweigend, mich zu entfernen⁴⁰ (184-185).

En la narración de Chamisso es evidente el rol de Mina, una mujer sumisa de clase alta y que jamás desobedece a su papá. Con esta descripción el autor enfatiza la imagen social de la mujer de su época.

Otros motivos literarios importantes de este *Kunstmärchen* y que son típicos del *Schwarze Romantik*, son:

a) La Doppelgängerthematik: La sombra también representa el motivo del *Doppelgänger*, el cual se basa en el parecido físico entre dos personas por casualidad o consanguineidad, durante el *Romantik* tal motivo adquirió un tono sombrío. Más tarde, el *Doppelgänger* fue visto como el desdoblamiento del yo, manifestándose en una perturbación psíquica, la pérdida de la identidad o en una segunda existencia de la persona. Dicho motivo se representó a través de la sombra, en una imagen reflejada, en el sueño y en el retrato.

La sombra es el doble perdido de Peter, una parte de su humanidad que lo proyectaba al suelo y que cambió por dinero. Al no tenerla, Schlemihl

sin sombra. ¡Exijo mi despido!” (...) Recurrí a todo el oro apaciguador, pero también éste había perdido su poder, pues él me lo arrojó a los pies: “De un hombre sin sombra no recibo nada.”

⁴⁰ „Bien, mi señor, muy bien!” respondió el *Fostermeister*, “Usted pide a mi hija, eso también lo hacen otros hombres. Como su padre tengo que preocuparme por ella. Aparézcase en tres días frente mí con una sombra apropiada y así me será bienvenido nuevamente, pero al cuarto día – le digo a usted- será mi hija la mujer de otro.” Quise intentar dirigirle una palabra a Mina, pero ella se aferró más fuerte a su mamá, sollozando intensamente, y ella silenciosamente me hizo señas para que me alejara.

se vuelve un caminante errante que no pertenece a ningún lugar. La representación del protagonista como un títere se observa tanto en su humanidad como en su sombra, ya que ansía pertenecer a la alta sociedad sin importarle qué deba dar a cambio y su sombra maleable, como él mismo, ya obedece a *Der Mann...*:

Er zog sogleich meinen Schatten aus seiner Tasche, (...) breitete er ihn auf der Sonnenseite zu seinen Füßen aus, so, daß er zwischen den beiden ihm aufwartenden Schatten, dem meinen und dem seinen, daherging; denn meiner mußte ihm gleichfalls gehorchen und allen seinen Bewegungen sich richten und bequemen⁴¹ (187-188).

En el devenir de la historia, las personas ignoran a Peter y cuando por fin aquellos lo reconocen, lo toman por un conde rico, mas no por Peter Schlemihl.

b) El motivo de la *Sehnsucht*: A partir del trueque del *Glückssäcke* la sombra se cosifica y el autor lo resalta en la descripción de cómo el extraño la enrolla, la dobla y la mete a su bolsa como si fuera un papel o un pañuelo: “mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinen Füßen, leise von dem Grase lösen, aufheben, zusammenrollen und falten und zuletzt einstecken”⁴² (161). Al dar Peter su sombra comienza a perder su propia identidad y se aleja de su naturaleza humana.

Hay dos instantes importantes en los que es remarcada dicha pérdida. El primero es cuando Peter está desesperado por recuperar la sombra para casarse con Mina, *der Mann im grauen Rocke* le dice que siempre aprecia las cosas que compra y saca la sombra. Peter llora al ver cómo aquella obedece al malvado y se da cuenta de que ya no le pertenece. El extraño

⁴¹ Él sacó mi sombra de su bolsa (...) la extendió a sus pies del lado del sol y así se quedó entre las dos sombras que esperaban por él, la mía y la suya, pues la mía debía igualmente obedecerlo y ajustarse a todos sus movimientos.

⁴² “Con una impresionante habilidad lo vi como a mi sombra lentamente, desde mis pies hasta la cabeza la desprendía, la enrollaba, la doblaba y por último la guardaba”

dice que se la dará cuando él muestre ser un digno poseedor de ella: “er [der Schatten] würde erst an mir festhängen und bei mir bleiben wollen, wenn ich ihn wiederum als rechtmäßiges Eigentum besitzen würde”⁴³ (201). Al leer estas líneas se puede intuir que la sombra se ha convertido en una mercancía más. Por otro lado, en el párrafo también se alude a la *Sehnsucht*, uno de los motivos principalmente abordados por los *Romantiker*, en el cual se añora lo perdido, esto puede aludir al pasado mítico, al mundo místico y a la unión pretérita entre el hombre y la naturaleza, pues en el transcurso del tiempo, el él prefirió ocuparse de su crecimiento económico, industrial, político de la sociedad que de sí mismo.

El otro momento de la *Sehnsucht* es cuando el padre de Mina desenmascara al *Graf Peter* y le pregunta si no conoce a un tal Peter Schlemihl, quien extravió su sombra. A esto, Peter contesta que uno puede estar bien sin sombra y que lo que una vez se perdió se puede recuperar. A continuación, el padre le pregunta cómo sucedió esto y el *Graf* responde: “Es trat mir dereinst ein ungeschlachter Mann so flämisch in meinen Schatten, dass er ein großes Loch darein riß- ich habe ihn nur zum Ausbessern gegeben, denn Gold vermag viel; ich habe ihn schon gestern wiederbekommen sollen”⁴⁴ (184).

En dicha alusión el mismo Schlemihl justifica la ausencia de su sombra como algo pasajero, pues cree poder recuperarla pronto gracias al oro, pero también se resalta el anhelo por lo perdido y que quizá aún se pueda rescatar.

c) Común Hombre-Naturaleza: En el transcurso de *Peter Schlemihl...*, se describe la corrupción y pobreza de espíritu que las riquezas provocan en el humano; más tarde, el protagonista se da cuenta de que hay cosas

⁴³ “ella [la sombra] colgaría de mí y querría permanecer conmigo si pudiera poseerla de nuevo como una legítima propiedad.”

⁴⁴ “Se me acercó un hombre grosero, el cual desgarró e hizo un gran hoyo a mi sombra. Como el oro puede muchas cosas, la mandé reparar y debí recogerla ayer.”

que ni el oro puede compensar y por esta razón renuncia a éste, vive con lo elemental y alcanza la comunión con la Naturaleza a través de la soledad y el estudio. Aquí se cumple el ideal romántico de la búsqueda de uno mismo y la obtención del conocimiento superior a través de la Naturaleza y la introspección en la soledad.

- d) **Lo demoníaco:** Otro motivo importante de este *Kunstmärchen* es el *Tauschpakt*, un tópico que desde años anteriores ha sido desarrollado en la literatura alemana, como por ejemplo en el *Fausto* de Goethe. El *Tauschpakt* siempre tendrá una connotación negativa, pues se trata de hacer un pacto con el Maligno o un subordinado del mismo para conseguir algo que fácilmente, o a corto plazo, no se puede; sin embargo, cualquier pacto con el Maligno siempre terminará mal, esto es visible en *Peter Schlemihl...* y en *Die Frau...* ya que tanto Peter como la *Färberin* terminan padeciendo las consecuencias del trueque, un ejemplo es cuando la *Färberin* desea morir debido a su ausencia de sombra: “Lasset mich sterben” sagte sie “bevor die Sonne auf ist. Zündet keine Fackel an. Das Schwert blitzt ohnedies und der Teppich leuchtet von dem vielen Blut, das er getrunken hat, so wird niemand sehen, daß ich keinen Schatten werfe“⁴⁵ (58).
- e) **Fabelwesen y elementos fantásticos:** Debido a que el *Kunstmärchen* es una historia que se desarrolla en una realidad literaria apegada a la vida cotidiana, *der Mann im grauen Rocke* es el ser sobrenatural que desequilibra la vida de Schlemihl. Por otra parte, él también es el que ofrece objetos fantásticos al protagonista como la *Tarnknappe* y el *Fortunati Glückssäckel*. Las *Siebenmeilenstiefel* son el único objeto mágico que no es ofrecido por el Maligno.

⁴⁵ „¡Déjenme morir! - dijo ella- Antes de que el sol esté en lo alto no enciendan ninguna antorcha, pues la espada relampaguea sin áquella y la alfombra brilla por la tanta sangre que ha bebido. Así nadie verá que no tengo sombra”.

Ya que se ha escrito sobre el tema y los motivos del texto, se hará un análisis de los personajes en cuanto a su descripción física, retrato moral y papel en la historia, pues además de ser un reflejo de la época, sus acciones serán determinantes tanto en el desarrollo de las historias, como en los hechos fantásticos.

5.1. Personajes principales en *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*

El estudio de los personajes en el *Kunstmärchen* se basa en las imágenes literarias y en la dicotomía que ofrece Pimentel entre el tema-personaje y los temas-valor. Ella define el tema-personaje como un conjunto de temas-valor. A su vez, los temas-valor tienen la función de adjetivos (bueno, malo, valiente, cobarde etc.) los cuales perfilan la imagen literaria de cada individuo. Una imagen literaria se define como:

Una toma de conciencia (...) de un Yo con respecto al Otro (...) la imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan (...) [hay] una profunda bipolaridad: identidad versus alteridad (...) la alteridad como término opuesto y complementario con respecto a la identidad (Brunel y Chevrel: 103-104).

Una figura importante que se analiza en las imágenes literarias es el estereotipo, Daniel Henri-Pageau en *De la imaginería cultural al imaginario* lo describe como:

El estereotipo es el indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de bloqueo (...) es una especie de extracto, de resumen, una expresión emblemática de una cultura, de un sistema ideológico y cultural (...)” (107-108).

Cada personaje de la historia de Chamisso refleja parte de la situación y los roles sociales de aquella época, por ejemplo, Mina es el estereotipo de la mujer decimonónica y *Der Mann im grauen Rocke* es la representación del Maligno, un ser engañoso que se aprovecha de las flaquezas de los hombres para conseguir un esclavo más. El hecho de que el protagonista y toda la problemática se dé entre hombres demuestra el peso del rol masculino que impera sobre las decisiones familiares y de la sociedad. En seguida se estudiarán los cuatro personajes más importantes del texto: Peter Schlemihl, *der graue Mann*, Mina y Bendel.

Peter Schlemihl

Peter es el protagonista y narrador de su propia historia, dado que el título del relato lleva su nombre, podemos intuir que en el mismo se encierra una síntesis de la historia. Cito a la doctora Pimentel quien en su libro *El relato en perspectiva* resalta la importancia de la onomástica en el análisis literario:

El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones (...) el nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de resumen (63,65).

Peter contiene en su propio apellido la mayoría del relato, pues “Schlemihl” denota a “Jemand, dem [durch eigene Dummheit] alles misslingt; Pechvogel”.⁴⁶ No obstante, el nombre Peter significa piedra. En un pasaje de la Biblia se alude a “la piedra que en un principio rechazaron los constructores ahora es la piedra angular” (Marcos: 12:10) La piedra angular, según la tradición cristiana es la que sostiene toda la construcción. Si lo vemos desde la historia de Peter Schlemihl, después de ser excluido por su entorno, sus investigaciones servirán para extender el conocimiento del mundo. Indirectamente; el sanatorio que Bendel mandó construir con el dinero de su señor, ayudará a los menos favorecidos. A partir del intercambio de la sombra por el *Fortunati Glückssäckel*, el apellido y el propio significado de Schlemihl parecen desaparecer ya que el personaje es confundido con un rey prusiano que se hizo pasar por conde. Schlemihl se aprovecha de la situación y se hace llamar *Graf Peter*. En este momento su vida prospera; sin embargo, su destino ya está marcado y el protagonista no puede ocultar su identidad para siempre, el retorno hacia su realidad sucede cuando el padre de Mina lo desenmascara: “Sollte Ihnen, Herr Graf, ein gewisser Peter Schlemihl wirklich nicht unbekannt sein? (...) “Dem“, fügte er heftig hinzu, “sein Schatten abhanden gekommen ist!”⁴⁷ (Chamisso: 183-184). A partir de aquí, su mala suerte y el rechazo social vuelven a él.

⁴⁶ “alguien al cual todo le sale mal por su propia estupidez: el que tiene mala suerte”. Visto en *Duden Online*. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Schlemihl>. Consultado el 10 de diciembre del 2014.

⁴⁷ “¿Debería a usted, señor conde, realmente no serle desconocido un tal Peter Schlemihl? (...) “¡A aquél - agregó violentamente - su sombra se le ha extraviado!””.

Otro aspecto importante en la conformación del protagonista es la apariencia que proyecta ante los demás. En la historia no se da una descripción física, el lector se entera de algunos de sus rasgos en la carta que Chamisso⁴⁸ le envía a Eduard Hitzig, misiva posterior a la historia. Se dice que es “ein langbeiniger Bursch, den man ungeschickt glaubte, weil er linkisch war, und der wegen seiner Trägheit für faul galt”⁴⁹ (217). Schlemihl no posee características socialmente aceptadas como lo serían la inteligencia y la belleza, sino que es descrito por los adjetivos negativos *linkisch* (siniestro), *ungeschickt* (torpe), *faul* (flojo) y el sustantivo *Trägheit* (pereza). Otro aspecto a notar en dicha carta sobre la valorización negativa del personaje, es la broma que Eduard hace sobre Peter:

Du hattest ihn (...) in einer alten schwarzen Kurtka gesehen, die er freihlich damals noch immer trug, und sagtest: Der ganze Kerl wäre glücklich zu schätzen, wenn seine Seele nur halb so unsterblich wäre als seine Kurtka. So wenig galt er bei Euch.⁵⁰ (217).

Para Eduard un viejo trapo vale mucho más que el alma del amigo de Chamisso. Aunque Adelbert resalte el cariño que le tiene a Schlemihl, a Hitzig le es totalmente indiferente.

Después de que Peter le entrega la carta al comerciante, éste le pregunta a su visitante por su hermano y, sin esperar su respuesta se aleja. Más tarde, el dueño de la casa vuelve a prestarle atención a su comensal porque le aplaude un comentario sobre la riqueza y el anfitrión le dice: “Bleiben Sie hier lieber Freund, nachher hab ich vielleicht Zeit, Ihnen zu sagen, was ich hiezu denke”⁵¹ (156). En la cita, el autor menciona la palabra *vielleicht* para enfatizar el poco valor que el dueño de la casa le da a Peter, el primero le habla de usted al segundo por cortesía, pero no porque su visita se importante para él. Después de renunciar a la suntuosidad y

⁴⁸ En *Peter Schlemihl...* Adelbert von Chamisso es un personaje ficticio que aparece en los recuerdos del protagonista como un amigo prudente. Después, es presentado como el receptor del manuscrito y emisor de la primera carta que alude a la existencia del mismo.

⁴⁹ “un hombre de piernas largas, el cual se tomaría por torpe por su imagen siniestra y su pereza.”

⁵⁰ “Lo viste (...) en una vieja kurtka negra que siempre traía y dijiste que el tipo valdría la pena si su alma fuera aunque sea la mitad de inmortal que su kurtka. Así de poco vale para ti”

⁵¹ “Quédese aquí querido amigo y después quizás tendré tiempo de decirle lo que pienso.”

de percatarse de que había comprado las *Siebenmeilenstiefel*, Peter siente que la Naturaleza lo recompensa:

durch frühe Schuld von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, Ward ich zum Ersatz an die Natur, die ich stets geliebt, gewiesen, die Erde mir zu einem reichen Garten gegeben, das Studium zur Richtung und Kraft meines Lebens, zu ihrem Ziel die Wissenschaft (...) und meine Selbstzufriedenheit hat von dem Zusammenfallen des Dargestellten mit dem Urbild abgehungen⁵² (209).

Una característica del *Romantik* era la búsqueda del yo a través de la introspección, la soledad y el contacto con la Naturaleza para ascender a un conocimiento superior. Las continuas peripecias dirigen a Peter hacia ese conocimiento. Él siempre será descrito como un viajero. Su anécdota empieza con el fin de un viaje en barco para entregar una carta, llega a una tierra en donde casi todos lo desprecian y la situación empeora con el trueque de la sombra. Después, desiste completamente de ella, porque no está dispuesto a dar su alma a cambio. Por azares del destino, compra las *Siebenmeilenstiefel* y comienza a viajar para investigar la Naturaleza. Este viaje también es un reflejo de la vida del autor, ya que él se embarca en un buque ruso para participar en una expedición científica. Este recorrido también es mencionado en la carta que Hitzig escribe a Fouqué: "daß unser Chamisso bei seiner Weltumsegelei, in den Jahren 1815 bis 1818, sich gewiß in Chili und Kamtschatka und wohl gar bei seinem Freunde, dem seligen Tameiameia auf O-Wahu"⁵³ (221).

Der graue Mann

Este hombre, que en el relato carece de nombre, es el antagonista del *Kunstmärchen* y a través de él irrumpe lo sobrenatural que le da el giro inesperado a la vida de Peter. La primera aparición de dicho personaje es bastante singular,

⁵² „Excluido de la sociedad por mi falta, he sido recompensado por la Naturaleza, pues la Tierra se me ha abierto como un gran jardín, el estudio será la meta, la fuerza de mi vida y la ciencia será mi único objetivo (...) el grado que me ha acercado a este ideal ha sido la medida de mi propia satisfacción“

⁵³ „Que nuestro amigo Chamisso en su navegar por el mundo, de los años 1815 a 1818, seguramente recorrió Chile y Kamtschatka y, junto con su amigo fue sobre el O-Wahu a la feliz Tameiameia.“

porque al igual que Peter tampoco es percibido por los invitados a pesar de que éste les dé regalos:

Es wäre göttlich, meinte wer aus der Gesellschaft, wenn man türkische Teppiche hätte, sie hier auszubreiten. Der Wunsch war nicht sobald ausgesprochen, als schon der Mann im grauen Rock die Hand in der Tasche hatte und mit bescheidener, ja demütiger Gebärde einen reichen, golddurchwirkten türkischen Teppich daraus zu ziehen (...). Bediente nahmen ihn in Empfang, als müsse es so sein⁵⁴ (157-158).

Todo esto le parece extraordinario a Schlemihl y hasta siniestro, pues en ese momento parecen existir sólo dos imágenes, una en donde los invitados reciben mecánicamente las cosas y la otra en donde sólo existen el desconocido y Peter, ya que sólo ellos dos se perciben, pues cuando Peter se va, el extraño lo sigue para proponerle un trato. En su primera aparición el desconocido es descrito de la siguiente manera: "Ein stiller, dünner, hager, länglichter, ällicher Mann, den neben mitging und den ich noch nicht bemerkt hatte, steckte sogleich die Hand in die knapp anliegende Schoßtasche seines altfränkischen grautaffentnen Rockes"⁵⁵ (156-157).

Der graue Mann es detallado como un hombre de características humildes: delgado, viejo, con apariencia de mendigo y con una capa vieja que sobresalta su pobreza. Estos distintivos lo muestran como alguien débil y enfermo; sin embargo, es engañoso y astuto. Otra característica notable en su apariencia es que regularmente se le relaciona con el color gris. Dicho color es la combinación del blanco, el cual por lo normal se empata con la luz, la pureza y la paz (Ortíz: 104) y el negro, que en la cultura occidental es el color de la maldad, del luto pero también es el color de la noche, de lo infinito (104). Si bien *Der graue Mann* es la representación del Maligno, no puede presentarse como un ser completamente negro desde el principio, sino en una tonalidad intermedia, un color que significa la decrepitud, lo triste o la ausencia de un color definitivo. Otro distintivo importante es la forma en que es llamado. Jamás se menciona un nombre y con frecuencia es

⁵⁴ "Sería glorioso - pensó alguien de la reunión - si uno tuviera una alfombra turca para extenderla aquí". El deseo apenas fue pronunciado, cuando el hombre de la capa gris tuvo la mano en la bolsa y con un ademán modesto y humilde sacó una alfombra turca, lujosa y dorada (...). Los sirvientes lo recibieron como si así debiera ser."

⁵⁵ "Un hombre viejo, callado, flaco, seco y larguirucho que estaba cerca y del cual aún no me había percatado, metió inmediatamente la mano en el bolsillo de su estrecha levita gris pasada de moda."

llamado *der graue Mann* (el hombre gris), *der Mann im grauen Rocke* (el hombre de la capa gris), *der Unbekannte* (el desconocido) y más tarde *der Falsche* (el falso) y *der Schleicher* (el hipócrita). A través de estos continuos apelativos *Der Mann...* es descrito como un ser ambiguo, de naturaleza desconocida y extraña. Más adelante, él mismo se descubre cuando se presenta a Peter para negociar la devolución de la sombra a cambio de su alma. El protagonista le pregunta al extraño quién es, a lo que él responde: „Ein armer Teufel, gleichsam so eine Art vom Gelehrten und Phisikus (...) und für sich selber auf Erden keinen andern Spaß hat als sein bisschen Experimentieren“⁵⁶ (186). Durante la Edad Media, las explicaciones de un suceso extraordinario regularmente se atribuían a lo Divino y a hombres como los alquimistas, los cuales tenían conocimientos ajenos a la mayoría y por ello se les relacionaba con el lado oscuro: “Especialmente sospechosos eran, en la concepción general los hombres que se dedicaban a las ciencias naturales y disponían de conocimientos inquietantes” (Frenzel: 8). Al describirse el mismo *Unbekannte* como un tipo de aprendiz y nigromante, se remarca la creencia de lo diabólico o lo fáustico. Otro motivo que nos remite a dicha atmósfera es la petición del alma. *Der Mann im grauen Rocke* propone a Peter firmar un pergamino en donde le debe dar su alma a cambio de la sombra. Dicha situación se nos presenta en diferentes cosmovisiones como en la religión cristiana. El Maligno siempre tentará al hombre con riquezas y poder a cambio de su alma y de un esclavo más. Primeramente, se comportará de forma amable y con palabras sutiles y/o seductoras hablará para enredar a su víctima para que acepte cualquier trato con él. *Der graue Mann* también se asemeja a Mefistófeles, un ser que representa a un subordinado de Satanás, quien tienta a los humanos para obtener su alma. Mefisto o Mefistófeles se hizo muy popular en la literatura alemana con la obra *Fausto*, del cual existen varias versiones,⁵⁷ como la de Wolfgang von Goethe que es la más conocida.

⁵⁶“Un pobre diablo, un tipo de aprendiz y nigromante (...) y quien no tiene otra diversión sobre la tierra que sus experimentos.”

⁵⁷ La primera alusión al mito fáustico se remite a 1587 con la publicación *Historia von D. Johann Fausten* de Johannes Spies, cuya narración no fue escrita por él sino por un autor anónimo. Años más tarde y tomando como referencia dicho texto, Christopher Marlowe escribió *The Tragical History of Dr. Faustus* (1592). Después, se redactaron otras versiones como las de Johann Wolfgang von Goethe *Faust I* (1808) y *Faust II* (1832), *Der Doktor Faust* (1846) de Heinrich Heine y la de Thomas Mann *Doktor Faustus* (1947).

Der graue Mann se llama a si mismo *ein armer Teufel*. El diablo es la representación del mal, un espíritu calumniador y mentiroso, más poderoso que los hombres. *Der Schleicher* desenvuelve su maldad gradualmente, en un comienzo se muestra como un ser insignificante y cortés que en compensación por la hermosa sombra da a Schlemihl el *Glückssäckel*. Luego se presenta como el Maligno y una especie de alquimista que no tiene mayor diversión que sus experimentos y más tarde se muestra como Satanás.

Cito a Angélica Olvera quien en *Los símbolos en la maravillosa historia de Peter Schlemihl de Adelbert von Chamisso* apunta que:

El hombre de gris no sólo era el diablo, sino también era Satanás. Aunque parezcan ser naturalezas emparentadas, cada una de ellas muestra diferente tópicos de maldad. En el caso de Satanás, su esencia es ser agresor, resistir, atacar, oponerse estar en contra de y ser adversario (24).

Esto lo vemos en su comportamiento posterior, el cual se muestra mucho más agresivo al ver la inmensa desesperación de su víctima que contempla cómo el padre de su ex prometida la convence para que acepte a otro: “Er lachte wieder “Merken Sie sich’s, Schlemihl, was man anfangs mit Gutem nicht will, das muß man am Ende doch gezwungen. Ich dachte noch, Sie kauften mir das Ding ab, nähmen die Braut zurück (denn noch ist es Zeit), und wir ließen den Rascal am Galgen baumeln“⁵⁸ (Chamisso:193).

Evidentemente, el demonio no es un ser humano, pero para ser creíble ante el Hombre debe presentarse como su igual; sin embargo, hay características que lo delatan como su capacidad de hacerse invisible: “Unsichtbar aber geleitete mich mein Plagegeist, mich mit scharfen Worten verfolgend.”⁵⁹ (196). En este momento, Schlemihl se da cuenta de lo sobrenatural de su instigador. A pesar de todos sus intentos para conseguir el alma de un humano, su víctima no accede y termina

⁵⁸ „Se rio de nuevo. “Dese cuenta Schlemihl, lo que uno no quiere dar desde el principio a la buena, le debe ser obligado hasta el final. Hubiera pensado que me vendería la cosa, tomaría a la prometida de vuelta, pues aún es tiempo, y dejaríamos a Rascal en la horca.”

⁵⁹“El espíritu maligno seguía invisible junto a mí, persiguiéndome con palabras mordaces”.

tirando el *Glückssäckel*, la tentación materializada que lo unía al Maligno. Con este hecho se separan y *der Unbekannte* se queda con la sombra de Peter.

En resumen, se puede decir que *Der Mann im grauen Rocke* es el espíritu malvado que pone a Peter frente a la dualidad propia de su ser más íntimo, el bien y el mal que alberga en cada persona, pero que al final cada quien decidirá cuál camino tomar.

Mina

Mina es la mujer incondicional, el amor no concretado de Peter y alguien con características piadosas. Desde su primera intervención aparece como un ser angelical y hermoso:

Vor dem Schlage des Wagens erschien in weißen Kleidern ein Chor Jungfrauen von ausnehmender Schönheit (...). Sie trat aus der Mitte der Schwestern hervor; die hohe, zarte Bildung kniete verschämt errötend vor mir nieder und hielt mir auf seidnem Kissen einen aus Lorbeer (...) Kranz entgegen, indem sie von Ehrfurcht und Liebe einige Wörter sprach, die ich nicht verstand, aber deren zauberischer Silberklang mein Ohr und Herz berauschetes war mir, als wäre schon einmal die himmlische Erscheinung an mir vorübergewallt ⁶⁰ (173).

El nombre Mina se refiere a una persona “de naturaleza condescendiente, dulce, sensible, pacífica, que asume las responsabilidades que le tocan y que a veces no expresa sus sentimientos”.⁶¹ Dichos adjetivos también se reflejan en el perfil narrativo del personaje, tanto en la representación física como en su proceder durante la historia.

Desde su primera aparición es descrita como una mujer vestida de blanco, color que se asocia a “lo bueno, lo puro, lo positivo, la honradez, lo divino (...) de la elegancia, de lo femenino, de la Luna, de la tranquilidad” (Ortiz: 104). Tanto por el color que ella viste como en su comportamiento, podemos ver que siempre será descrita como un ser superior a lo mundano, por eso también su amor será inalcanzable para Peter, pues cambió parte de su esencia humana por lo material.

⁶⁰ „Enfrente de la portezuela del coche apareció un coro de hermosas mujeres vestidas de blanco (...) ella salió del grupo de hermanas, la tierna imagen se hincó avergonzada y sonrojada ante mí y sobre su cojín de seda me presentó una corona de laurel, mientras decía algunas palabras de honor y amor las cuales no entendí; sin embargo, el mágico sonido de su voz conmovió mi corazón y fue como si una imagen celestial me hubiera atravesado”.

⁶¹ Mina. Visto en: <http://www.significado-nombres.com/nombre/nombre-MINA.html>

La imagen decimonónica de la mujer en la literatura fue la del ser deseado y de inspiración, un ser sumiso y sin decisión propia, pues el hombre era quien decidía su destino. No obstante, era algo inalcanzable que ayudaba a la búsqueda del conocimiento y a la trascendencia del individuo. Apunta Coral Herrera que:

Los hombres son los artistas que escriben, que piensan, que pintan, esculpen y aman, y las mujeres son las amadas, damas distantes que provocan dolor. Los románticos no se enamoraban de campesinas o de proletarias, sino de princesas, mujeres etéreas confinadas en espacios asfixiantes, féminas imposibles de alcanzar por diversos motivos (están casadas, comprometidas, están reservadas a hombres de mayor rango).⁶²

Mina es la hija de una familia de buena posición económica; sin embargo, su padre aspira a algo mejor y por dicha razón quiere casarla con alguien de gran riqueza. Cuando la familia Fostermeier y Peter se conocen, el padre acepta la relación entre su hija y el *Graf Peter*, pero al enterarse de que él no tiene sombra, le da un lapso de tres días para recuperarla. Sin embargo, Schlemihl no lo consigue y el padre determina casarla con Rascal. El padre habla con ella y le argumenta que será lo mejor. Mina manifiesta que ya no tiene voluntad sobre sí y que se haga lo que él quiere:

Du bist mein gutes, liebes Kind, du wirst auf vernünftig sein, wirst nicht deinen alten Vater betrüben wollen, der nur dein Glück will (...) Sie [Mina] antworten mit erstorbener Stimme: Ich habe keinen Willen, keinen Wunsch für den auf Erden. Geschehe mit mir, was mein Vater will⁶³ (Chamisso: 194).

En dicho párrafo se reafirma el papel de la mujer como un sujeto pasivo. Durante toda la historia, Mina será una persona devota y piadosa. A pesar de que posteriormente se queda viuda y pierde tanto a sus padres como sus bienes, no cambia este modo de ser y se dedica a la caridad: "Sie lebte hier als eine gottesfürchtige Witwe und übte Werke der Barmherzigkeit"⁶⁴(214). También cabe decir que tuvo un cambio trascendental en su persona, pues dejó de ser una mujer que sólo obedecía y despertó para vivir su propia vida:

⁶² *El romanticismo femenino*. En <http://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/32/87/43287.pdf>

⁶³ "Eres mi querida niña buena, serás razonable y no querrás engañar a tu viejo padre, el cual sólo quiere tu felicidad (...) ella [Mina] respondió con una moribunda voz: No tengo voluntad ni deseo sobre la tierra. Que suceda conmigo lo que mi padre quiera"

⁶⁴ "Ella vivió como una viuda temerosa de Dios y practicó obras de caridad".

[Bendel] "Warum, edle Frau, wollen Sie sich so oft der bösen Luft, die hier herrscht, aussetzen? Sollte denn das Schicksal mit Ihnen so hart sein, daß Sie zu sterben begehren?" – „Nein, Herr Bendel, seit ich meinen langen Traum ausgeträumt habe und in mir selber erwacht bin, geht es mir wohl; seitdem wünsche ich nicht mehr und fürchte nicht mehr den Tod. Seitdem denke ich heiter an Vergangenheit und Zukunft. Ist es nicht auch mit stillem innerlichen Glück; daß Sie jetzt auf so gottselige Weise Ihrem Herrn und Freunde dienen?“⁶⁵ (214).

Bendel

Bendel es el sirviente y amigo incondicional de Peter. Lo cuida como un padre a su hijo, lo protege con su sombra, busca con desesperación al hombre que hace sufrir a su amo y llora de felicidad cuando sabe que está bien. La presencia de los sirvientes en la literatura no es meramente ornamental y así lo explica Frenzel de la siguiente manera:

El criado es el interlocutor ideal en el diálogo, que ayuda dilucidar el carácter principal (...) da impulsos para hacer avanzar la acción cuando sus señores dudan o titubean, pero son presa de una ética servicial (...) que tiene presente la supervivencia y seguridad de sus señores (84).

Bendel aparece en un momento desesperado en la vida del protagonista, pues cuando confiesa su secreto y cree que el sirviente también lo abandonará, Bendel se queda a su servicio y lo impulsa a continuar. A partir de este instante, la vida de Schlemihl da un giro inesperado:

Seitdem änderten sich in etwas mein Schicksal und meine Lebensweise. Es ist unbeschreiblich, wie vorsorglich Bendel mein Gebrechen zu verhehlen wußte. Überall war er vor mir und mit mir, alles vorhersehend, Anstalten treffend und, wo Gefahr unversehens drohte, mich schnell mit seinem Schatten überdeckend, denn er war größer und stärker als ich⁶⁶ (Chamisso: 170).

⁶⁵ [Bendel] „ ¿Por qué, noble señora, quiere exponerse al mal viento que aquí tan frecuentemente reina? ¿Debió ser el destino tan duro con usted, que por eso deseó morir?“ – “No, señor Bendel, desde que desperté en mí misma de mi largo sueño me va bien. A partir de ese momento ya no deseo más y no temo más a la muerte. Desde ese entonces pienso alegremente en el pasado y en el futuro. ¿Acaso no es también con esa alegría silenciosa e interna que usted ahora sirve de esa manera tan bienaventurada a su señor y amigo?“

⁶⁶ “Desde ese entonces cambió en algo mi destino y mi forma de vida. Es indescriptible explicar cómo Bendel supo cubrir tan cuidadosamente mi fragilidad. Por todos lados estaba delante de mí y conmigo, previendo todo, encontrando establecimientos y, donde amenazaba el peligro de improviso, me cubría rápidamente con su sombra, pues él era más alto y fuerte que yo.”

Gracias al sirviente, Peter recupera la confianza en sí mismo y vuelve a participar en los círculos sociales.

Bendel es un hombre perspicaz que se da cuenta que Rascal no es un sirviente honrado; sin embargo, Peter le responde que todos merecen tener de su oro. Durante toda su participación son visibles la amistad, lealtad y servicio incondicional de dicho sirviente.

6. Temas y motivos literarios en *Die Frau ohne Schatten*

El tema principal de la historia es la exclusión del hada del mundo de los hombres. Esta marginación es ejemplificada por medio de la *Schattenlosigkeit* de la *Kaiserin*, la cual se debe a dos razones: El primer argumento es a que la sombra personifica al hijo que no ha sido procreado durante el primer año de matrimonio y que el padre de la *Kaiserin*, *der Geisterkönig Keikobad* requiere para consolidar su dinastía. Por dicho motivo, *Keikobad* manda cada mes un mensajero para saber si su hija ya arroja sombra:

„Wer bist du?“ fragte die Amme erschrocken, „dich habe ich nie gesehen.“ „Ich bin der Zwölfte, das mag dir genügen“, entgegnete der Bote. „Es ist an mir, zu fragen, an dir, zu antworten. Trägt sie diesmal ein Ungeborenes im Schoß? Ist das Verhaßte in diesem Monat geschehen? Dann wehe dir und mir und uns allen.“ Die Amme verneinte heftig. „Also wirft sie noch keinen Schatten?“ fragte der Bote weiter. „Keinen!“ rief die Amme⁶⁷ (1).

Desde épocas anteriores, los hijos fueron vistos como la base del matrimonio en la sociedad y el fruto de la unión de dos personas. En el *Fee-Märchen* dicha exigencia social se ve reflejada en la profecía del talismán, en donde se da a la *Fee* un lapso de tres días para conseguir una sombra o si no el *Kaiser* será petrificado. Esto significa que deberá quedar embarazada en ese periodo de tiempo o tendrá que atenerse a las consecuencias. No obstante, por su condición infrahumana esto no puede suceder y por dicha razón la *Amme* le ayuda a conseguir una sombra:

Ihr Plan ist es, einer Färbersfrau ihren Schatten abzukaufen, also gewissermaßen deren Mutterschaft zu entleihen-eine Art „Leihmutter“ Phänomen. Wobei es nicht um die Kinder, also nicht um Adoption geht, sondern um die mutterschaftliche Potenz. Und damit gerade um den sozialen Zustand als weibliches Individuum⁶⁸ (Eder: 9).

⁶⁷ „¿Quién eres?“ preguntó la nodriza aterrada, “A ti nunca te he visto.” “¡Soy el doceavo! Eso debe serte suficiente” respondió el mensajero. “Me corresponde a mí preguntar y a ti responder. ¿ Ya trae ella esta vez un nonato en las entrañas? ¿ Ha pasado lo odiado en este mes? Entonces, ¡ay de ti, de mí y de todos nosotros!” La nodriza negó con violencia. “¿Entonces aún no arroja sombra?” volvió a preguntar el mensajero. “¡Ninguna!” gritó la nodriza.

⁶⁸“Su plan es comprar la sombra a la esposa del teñidor, algo así como pedir prestada su maternidad, un tipo de madre sustituta. El asunto no gira en torno a los niños o a la adopción, sino a la capacidad de dar a luz con la cual se completa el rol social de la mujer”.

La mujer elegida por la *Alte* es ideal, ya que mientras la *Kaiserin* necesita la sombra para completar su transformación, poseer un alma y quedar embarazada, la *Färberin* no desea tener hijos. Por este motivo, la *Amme* le ofrece lujos, la juventud eterna y el dominio sobre los hombres a cambio de su sombra; las propuestas le son suficientes ya que está harta de la pobreza en la que vive y no soporta las insinuaciones sexuales de su marido. Sin embargo, no mide las consecuencias que implica el trato y después se arrepiente. A través del intercambio de la sombra, podemos observar cómo progresivamente la *Färberin* pierde parte de su esencia humana y cómo la *Kaiserin* se va transformando: “Die Kaiserin lag da wie eine Leiche (...) Unerträglich war es der Amme, das Gesicht zu sehen, das nun völlig dem Gesicht einer irdischen Frau glich”⁶⁹(54).

En segundo lugar, la carencia de sombra siempre se refiere a seres de naturaleza no humana. Durante el siglo XIX, el *Schattenmotiv* fue visto como la armonía perfecta del hombre entre el cuerpo y el alma. Friedrich Schiller dijo al respecto: “Erst, wenn die Hyle, der Körper als Wohnung der Seele seine volle Bedeutung und sein Recht erhält, kann ein Schatten stehen”⁷⁰ (Eder: 4). En esta cita se alude a la sombra como el reflejo de la unión perfecta y equilibrada del cuerpo y el alma. Al ser *Kaiserin* un hada, no posee alma y mucho menos una sombra, ella no pertenece al mundo de los mortales, aunque esté casada con uno: “[Die Kaiserin] als Gattin in die Hände eines sterblichen Mannes gegeben hatte (...) So wenig wirft sie den Schatten, als wenn ihr Leib von Bergkristall wäre. Ja, was sie hinter sich läßt, Steine, Rasen oder Wasser, leuchtet nachher stärker auf, so, als wären es Smaragden und Topas”⁷¹ (Hofmannsthal: 1).

Por lo que hace a los rasgos temáticos y descriptivos que se perciben del *Schwarze Romantik* cabría señalar los siguientes:

⁶⁹ „La emperatriz permanecía tirada como un cadáver (...) para la nodriza le fue insoportable ver su cara, la cual se asemejaba completamente al rostro de una mujer terrenal“.

⁷⁰ „ Cuando el cuerpo contenga en sí mismo su completo significado y su razón de ser, podrá fungir como el hogar del alma y producirá una sombra“.

⁷¹ „La emperatriz fue dada como esposa en las manos de un hombre mortal (...) tan poca sombra arroja, como si su cuerpo fuera de los cristales de la montaña. ¡En efecto! Los que ella deja tras de sí, piedras, pasto o agua brillan más fuerte, así como si fueran esmeraldas y topacios“

- a) **La descripción de la Naturaleza:** Los elementos de la Naturaleza son predominantes en el cuento y los podemos ver en el reino de los espíritus con las siete montañas de la luna, el agua dorada, el bosque y la montaña donde el emperador se queda petrificado. Un ejemplo se lee desde las primeras líneas que describen el recuerdo que tiene la *Amme* de la infancia de la *Kaiserin*: „In ihrer Einbildung verweilte sie, wie so oft, mit dem ihr anvertrauten Fee kinde noch auf der einsamen kleinen Insel, umflossen von dem ebenholzschwarzen Wasser des Bergsees, den die sieben Mondberge einschlossen, wo sie stille abgeschiedene Jahre verbracht hatten“⁷² (1).
- b) **Los Fabelwesen:** Las criaturas fantásticas son la *Kaiserin*, la *Amme*, el mensajero que va al castillo para ver si el hada ya arroja sombra y *Efrit*. Es evidente que en el texto aparezcan estos personajes dado que se trata de un *Fee-Märchen*, una narración en donde la aparición de seres fantásticos es normal durante la travesía, como por ejemplo, cuando la *Amme* está pensando sobre el destino de su señora y de repente ve a un mensajero: “Eine Erhellung über dem großen Teich fiel ihr bald auf. Das Leuchtende kam rasch näher, die Baumwipfel empfangen, wie es darüber hinging, einen Schein, An ihrem Bangen fühlte sie, daß es ein Wesen aus jener Welt war, der sie angehörte“⁷³ (1).
- c) **El sueño:** En el *Fee-märchen* el sueño tiene la función de una premonición. Durante años, se ha dicho que las personas poseedoras de este tipo de sueños tienen la sensibilidad mucho más desarrollada y al dormir atestiguan acontecimientos que les sucederán en el futuro. La *Kaiserin* y la *Färberin* se encuentran entre el sueño y la vigilia, la primera sueña con humanos y también en su sueño sabe que su esposo estará tres días fuera del palacio buscando a su halcón:

⁷² „En su imaginación permanecía ella, como tan frecuentemente había sido estar en la solitaria isla pequeña con el hada infante que se le había sido confiada. Pasaban por el agua negra como el ébano del río de la montaña que rodeaba las siete montañas de la luna, en donde ellas habían pasado los años retiradamente y en silencio”.

⁷³ „Un resplandor pronto le llamó la atención, lo luminoso se acercaba rápidamente y era como si el brillo fuera a las cimas de los árboles. En su temor sintió que eso era un ser de aquel mundo al que ella pertenecía”.

“Wovon träumst du, wenn du schläfst?” fragte sie hastig, “deine Träume sind schlimm.” “Er ist hinaus ins Gebirge seinen roten Falken suchen”, sagte die Kaiserin, „und er wird nicht ruhen, bis er ihn gefunden hat, und müßte er dreißig Tage und dreißig Nächte fortbleiben.“ „Wehe, daß wir unter Menschen gefallen sind“, sprach die Amme. (...) die Amme fragte nochmals: „Wovon hast du vor dem Erwachen geträumt?“ „Ich glaube, von Menschen“ antwortete die Kaiserin⁷⁴ (3-4).

La segunda asegura haber soñado algo parecido al momento en el que está con la nodriza frente a un espejo y con la cinta de perlas en el cabello: “Die Junge lag gekauert und sah unablässig in den Spiegel, die Alte sprang zwischen ihr und dem Herd hin und her. “Mir hat Ähnliches geträumt” sagten die Lippen der Färberin”⁷⁵ (14). La *Färberin* dice estar en un continuo sueño y “despierta” cuando va a visitar la tumba de su madre para dejar de ser una niña, esto significa tomar sus propias decisiones, dejar a su marido y romper con la promesa del matrimonio de estar con alguien hasta que la muerte los separe.

d) **El dualismo:** En el pensamiento religioso y filosófico, el dualismo es una doctrina que admite la existencia de dos principios supremos opuestos, independientes e irreductibles, por ejemplo el bien y el mal, la materia y el espíritu. La dualidad en una persona se refiere a la existencia de dos conductas distintas en sí misma. En el *Fee-Märchen* hay una evidente dualidad entre la *Kaiserin* y la *Färberin*, pues a pesar de ser descritas de forma similar en algunas cuestiones como en que los maridos no entienden sus necesidades, ambas no han sido madres y las dos al caminar se ven débiles, como gacelas sedientas. Por otro lado, son muy distintas en su forma de ser ya que la *Fee* es justa, buena y servil y la *Färberin* es mala, ambiciosa y no le importa serle infiel a su esposo con tal de obtener riquezas.

e) **Referencias bíblicas y lenguaje simbólico:** El lenguaje simbólico se encuentra en las alegorías enunciadas por los niños de la montaña, basta

⁷⁴ “¿En qué sueñas cuando duermes?” preguntó ella presurosamente “¡Tus sueños son malos!” “Él se ha ido a las montañas a buscar a su halcón rojo”, dijo la emperatriz. “Y no estará tranquilo hasta que lo haya encontrado, así debiera permanecer 30 días y 30 noches” “¡Qué horror que hemos caído entre los humanos!” dijo la nodriza. (...) la nodriza preguntó de nuevo: “¿En qué soñabas antes de despertar?” “Creo que con los humanos” respondió la emperatriz.”

⁷⁵ La joven permaneció en cuclillas mientras veía incesantemente el espejo, la vieja saltó entre ella y la estufa de un lado a otro. “¡He soñado algo parecido!” dijeron los labios de la tintorera.”

con citar el siguiente ejemplo: cuando el emperador le pregunta a la niña que teje, cómo hace para lograr tal perfección, ella le responde: “Ich scheide das Schöne vom Stoff, wenn ich webe, das was den Sinnen ein Köder ist und sie zur Torheit und zum Verderben kirrt, lasse ich weg”⁷⁶ (31). Algo muy característico de la literatura romántica es el manejo de símbolos. Según los románticos había un impulso infinito en el Universo, el cual siempre se trataba de explicar con los medios que se tuvieran al alcance, pero jamás se podría hacer del todo con las palabras; sin embargo, a través de los símbolos nos acercaríamos un poco más. En el lenguaje simbólico era muy común el uso de alegorías (representaciones en palabras o imágenes que tenían un significado propio y uno diferente al que se quería aludir). En la narración los niños son representados como sabios que tratan de decirle al *Kaiser* lo que debería hacer para ser un mejor hombre, elevar su espíritu y ver más allá de lo evidente. En cuanto a las referencias bíblicas, algunos ejemplos son los niños que se sientan a la derecha e izquierda del padre, el cordero desollado que posteriormente comerán los humanos (lo que nos recuerda al cuerpo de Cristo) y el perfil religioso de Barak, el cual reza cada noche antes de irse a dormir.

- f) **El descenso a lo desconocido:** El motivo del descenso en la literatura del *Romantik* generalmente alude a la búsqueda de uno mismo desde el interior. En el *Fee-Märchen* lo vemos cuando el emperador desciende los niveles de la montaña atraído por un canto a cuyo significado de las palabras no entiende:

Der Kaiser stieg die steilen glatten Stufen schnell hinab, er achtete nicht auf die Falltür in seinem Rücken; die singenden Stimmen, das Unerklärliche, die Umstände des Ortes bannten alle seine Sinne. Gerade hier drang alles tief in ihn, er war im Bereich seines ersten Abenteuers mit der geliebten Frau. Jene unvergeßliche erste Liebesstunde war ihm nahe, sein Blut war bewegt, daß er die seltsame Grabeskühle kaum fühlte, die aus den Wänden des Berges und von unten auf in eindrang (...) Er sprang die letzten Stufen schnell hinab und fand sich in einer Art Vorhalle⁷⁷ (28).

⁷⁶“Cuando tejo, divido lo hermoso de la tela y tiro lo que podría corromper los sentidos.”

⁷⁷ “El emperador descendió rápidamente los escarpados y resbaladizos niveles y no puso atención a la trampilla en su espalda. Las voces que cantaban, lo desconocido y las circunstancias del lugar encantaron todos sus sentidos. Ahora, todo penetraba profundamente en él: estaba en el lugar de su primera aventura con la mujer amada. Aquella primera hora de amor inolvidable le era cercana, su sangre se agitaba tanto que apenas sintió el frío sepulcral que subía de las paredes de la montaña. (...) Saltó velozmente los últimos niveles y se encontró en una especie de vestíbulo.”

En aquél lugar encuentra a unos bellos niños que le echan en cara su falta de perspicacia ante las necesidades de su esposa y en ese momento se convierte en una estatua de piedra. Más adelante, el hada va al lugar donde se encuentra el *Kaiser* para tomar una importante decisión con la cual ambos recibirán una nueva oportunidad de vida.

g) **Sehnsucht**: La añoranza por lo perdido y por lo no vivido se lee tanto en los recuerdos del *Kaiser* acerca de cuando conoció a su esposa, así como en el deseo de la *Färberin* de morir por su falta de sombra, misma que perdió por su ambición.

6.1. Personajes principales en *Die Frau ohne Schatten*

De la misma forma en que son trabajados los personajes en *Peter Schlemihl...* son analizados los personajes de *Die Frau ohne Schatten*.

Kaiserin

Ella es un espíritu elemental, un hada. Algunos escritores como Robert Kirk los consideraron “seres de naturaleza intermedia entre los hombres y el ángel” (Boix: 20). Los cabalistas también ahondaron en el tema y decían que las hadas no tenían una individualidad propia, eran seres amorales, energéticos, traslúcidos y luminosos que animaban toda la materia inerte, vivían por varios siglos y cuando morían era un hecho irreversible debido a que no poseían un alma inmortal como los humanos. Por esta razón intentan casarse, ya que al ser desposadas, adquieren sus características tanto físicas como morales y así pueden obtener un alma. Otra peculiaridad de las hadas es la capacidad de tomar la apariencia de un animal. El que éstas tengan el don de la metamorfosis se debe a varias razones, una de ellas es atraer a su amado a un lugar solitario para después tomar su forma original y declarar su amor; no obstante, en dicho periodo son indefensas y pueden perder la vida a manos de cazadores o depredadores. En la Edad Media, una actividad típica de los caballeros era la cacería y por dicha razón las hadas solían transformarse en ciervos para ser perseguidas por sus elegidos y alejarlos de los demás, en *Die Frau ohne Schatten* no es la excepción y la *Fee* se transforma en una gacela para atraer a *Kaiser* mientras está de cacería:

wie wollte ich jeden Tag in einer anderen Gestalt meinem Herrn in die Hände fallen! (...) „Verlangst du, daß er mich in dieser Gestalt hätte erkennen sollen?“ erwiderte die Kaiserin. „Aber er hat es mir seitdem oft geschworen, der Blick, der aus dem Auge der Gazelle brach, machte, daß sein Arm unsicher war und der Speer mich nur an der Seite des Halses ritzte wie ein Dorn, anstatt mir die Kehle zu durchbohren“ ⁷⁸ (7).

⁷⁸ “¿Cómo quisiera cada día caer en las manos de mi señor con otro aspecto! (...) ¿Dices que él debía reconocermé en esa forma? - respondió la emperatriz - Pero él me juró frecuentemente desde aquel entonces, que la mirada que salió del ojo de la gacela hizo que su brazo dudara y la lanza sólo me rozara a un lado del cuello, así como una espina, en lugar de atravesarme la garganta.”

En cuanto a su personalidad, la *Kaiserin* o *Fee* es un personaje que a pesar de necesitar una sombra no quiere perjudicar a los humanos. Al principio, los encuentra monstruosos e insoportables, pero conforme los va tratando se da cuenta que Barak es un buen hombre y cuando se lleva a cabo el hechizo para hacerse de la sombra, su actitud cambia y dice a la *Amme* que ni con la mitad de su sangre podrán reparar el daño que hicieron a los humanos. Ella es la hija del príncipe de los espíritus Keikobad y la *Amme* es la nodriza que la cuidó desde pequeña, por eso la ve como una hija adoptiva. Como ya se mencionó, la *Kaiserin* es un ser elemental que no tiene sombra ni alma, pero tiene las características del ser humano al dormir.

Otro hecho que señala esta semejanza es el momento posterior al hechizo, en donde la *Alte* ve a una mujer tirada a los pies de Barak y cree que es la *Färberin*, pero se percató de que es su señora y al levantarla le aterra ver que tiene la cara de una mujer: “Unerträglich war es der Amme, das Gesicht zu sehen, das nun völlig dem Gesicht einer irdischen Frau glich”⁷⁹ (54).

La *Amme* nunca entiende por qué la *Kaiserin* estaba a los pies del hombre; sin embargo, aquí se resalta la humildad, grandeza y servicio del hada. Con este hecho se cumple la frase que emite uno de los niños de la montaña: “Dienst ist ein Weg zur Herrschaft, es gibt keinen anderen”⁸⁰ (34). Más tarde, cuando la *Kaiserin* está en el bosque con los niños y pregunta sobre quién la dirigirá en el camino, ellos la llaman *Frau* (señora). A partir de esto, vemos más cercana la transformación humana del hada. No obstante, a pesar de que la sombra le es sustraída a la *Färberin*, la *Fee* no la posee completamente y renuncia a ella por Barak. Como premio a ese sacrificio, finalmente se hace de su propia sombra.

Färberin

Ella es pobre, caprichosa y frecuentemente humilla a su marido. Sus cuñados afirman que su esterilidad se debe a su maldad. Ansía tener dinero y por eso acepta de inmediato el intercambio de su sombra por una vida en la magnificencia. Su ambición para lo material es entendible por las condiciones deplorables en las que

⁷⁹ “Insoportable le fue a la nodriza ver el rostro que ahora se asemejaba completamente a la cara de una mujer terrenal.”

⁸⁰ “El servicio es un camino al señorío, no hay ningún otro.”

vive. Por otro lado, también es tentada a dejar a su marido por el *Efrit*, un ser aparentemente mucho más atractivo que Barak. Ambos factores deslumbran a la mujer y provocan que acepte el trueque sin pensarlo, pero después se arrepiente de su ambición y desea morir al darse cuenta de las consecuencias del intercambio, ya que el dejar su sombra implica una sustracción importante de su esencia humana.

Más tarde recibirá una segunda oportunidad, pues a razón de su arrepentimiento y a la renuncia de la sombra por parte del hada, puede recuperarla y vuelve a estar con su esposo.

Amme

La *Amme* es el personaje que ayuda a la *Fee* a conseguir una sombra en el mundo de los humanos. Desde el principio de la narración muestra una actitud misántropa: „Die Amme (...) überdachte zornig das Geschick, das ihre Herrin, eine Fee (...) als Gattin in die Hände eines sterblichen Mannes gegeben hatte, mochte er gleich der Kaiser der Südöstlichen Inseln sein“⁸¹ (1).

Si bien un misántropo desea vivir apartado de los hombres, no puede, ya que está inmerso en el mismo mundo, por dicha razón no emprende directamente una acción contra ellos, sino que los tolera, esta postura se ve marcada por vivencias decepcionantes y muchas veces una persona es así porque antes sufrió el maltrato de su entorno, rara vez es por voluntad propia. La razón por la que la nodriza desprecia a los humanos, no es porque alguno la haya maltratado antes, sino porque el primer encuentro que tuvo la *Fee* con el *Kaiser* casi le cuesta la vida, debido a que el *Kaiser* estaba de cacería y casi la mata al confundirla con una gacela, „die Geschichte jener Jagd und ersten Liebesstunde kannte sie genau genug: dies alles war wie mit einem glühenden Griffel ihrer Seele eingebrannt“⁸² (4).

La nodriza ve a la *Kaiserin* como su hija adoptiva y el hecho de que un humano le haya tirado una lanza para asesinarla se le hace inconcebible. No obstante, su señora justifica al *Kaiser* argumentando que en ese momento ella no

⁸¹ „La nodriza (...) reflexionaba furiosa sobre el destino que tenía su señora, un hada (...) al ser esposa de un mortal, aunque éste fuera el emperador de la isla del suroeste.”

⁸² „La nodriza conocía a la perfección a historia de aquella caza y la primera hora de amor. Todo esto le quemaba el alma como una garra ardiente.”

estaba en su forma original, sino en el cuerpo de un animal. Otro suceso que enfurece a la *Alte* es que gracias a tal encuentro el hada perdió el talismán que le daba el poder de la transformación:

“Unglückliches Kind, daß du ihn verlieren konntest! Habe ich dir nicht auf die Seele gebunden, daß du ihn bewahrest: an ihm hängt dein Schicksal.“ [Kaiserin] „Das wußte ich freilich nicht, daß er es war, der mir die Kraft gab, aus mir heraus und in den Leib eines Tieres hinüberzuschlüpfen. Nun weiß ich es und bin gestraft“⁸³ (3).

La *Alte* es un ser perverso y astuto y en el texto es comparada físicamente con una serpiente:

“Die Alte sprach diese Sätze mit lauter Stimme und mit einer Art von feierlichem Singsang, und die abscheuliche Fratze, die sie sich für die Menschenwelt angelegt hatte, glich wirklich dem Kopf einer aufgerichteten gesprenkelten Schlange. Die Färberfrau sah ihr auf den zahnlosen Mund, in dem die zauberisch beredte Zunge zwischen dünnen Lippen eilig herumfuhr“⁸⁴ (12).

También, su malicia y astucia son evidentes en sus acciones, porque le promete a la *Färberin* riquezas para que acepte el trato y le pone enfrente al *Efrit* para que abandone al *Färber*. Desde las Antiguas Escrituras, la serpiente es vista como un ser astuto que tienta al humano a cometer errores, esto se ve por ejemplo, cuando provoca que Eva coma de la manzana del Árbol de la Sabiduría para que sea expulsada del Edén. En el *Fee-Märchen* no es la excepción y a través de falsas promesas la *Alte* convence a la *Färberin* para que se lleve a cabo el intercambio. A pesar de obtener la sombra, la *Kaiserin* se molesta con ella por los medios que utilizó para llevar a cabo el plan y por dicha razón la abandona en el bosque.

Kaiser

Es un hombre que sólo piensa en sus intereses y está acostumbrado a obtener todo lo que desea, ama a su esposa y sin embargo no ha sabido entender sus necesidades. Su comportamiento es distinto cuando deja de ser una estatua de piedra en razón a la maldición del talismán, pues recibe una segunda oportunidad

⁸³ “¡Niña infeliz! ¿Cómo pudiste perderlo? ¿Acaso no te lo sujeté al alma para que lo conservaras? ¡De él pende tu destino!” [Emperatriz] “No sabía que el talismán era el que me daba la fuerza para salir de mi forma y resguardarme en el cuerpo de un animal. Ahora lo sé y soy castigada.”

⁸⁴ „La vieja decía estas frases en voz alta y con una especie de canto festivo. La horrible mueca que ponía por estar en el mundo de los Hombres realmente se asemejaba a la cabeza de una serpiente erguida y moteada. La esposa del tintorero observaba su boca sin dientes, cuya lengua parlante se movía rápidamente entre los delgados labios.”

gracias al amor de su esposa que lo regresa a la vida. La petrificación del hombre no sólo se debe tomar desde el sentido literal del texto, sino también metafórico ya que su actitud egoísta endureció su corazón y por consiguiente también todo su ser. A pesar de que el *Kaiser* aprecie la dulzura y hospitalidad de los infantes que posteriormente serán sus hijos, los pequeños aprecian mucho más a Barak por su sencillez y lo califican de la siguiente manera: “Heil dir, Barak!... du bist nur ein armer Färber, aber du bist großmütig und ein Freund derer, die da kommen sollen! Und wir neigen uns vor dir bis zur Erde”⁸⁵ (35-36). Para los niños, el *Kaiser* es un hombre cegado por su poder, mientras que por otro lado, Barak no posee riquezas ni duerme en un palacio, pero es más apreciado por los infantes.

Barak

El *Färber* o Barak es el único personaje del que sabemos su nombre, a los otros sólo se les refiere por apelativos, dichos sustantivos mencionan su jerarquía, oficio o alguna característica física. Al llamar a un personaje por un apelativo que no sea su nombre propio el autor indica que eso es más importante a resaltar, pues dicha característica es esencial en la personalidad o es pieza clave en la participación del individuo en el devenir de la historia.

El *Färber* es un hombre trabajador, de rasgos físicos no agraciados, trato tosco, fuerte, enorme, humilde, bueno, religioso y es mayor que su esposa por varios años. La primera impresión que en el texto se da, es „Die Kaiserin sah eine junge Frau, sehr ärmlich gekleidet, mit einem hübschen aber unzufrieden Gesicht... und sie sah einen großen, stämmigen Mann von etwa vierzig Jahren... Er erscheint der Kaiserin abschreckend häßlich, und die junge Frau dünkte sie böse und gemein”⁸⁶ (9). La imagen física que se maneja de esta pareja es contraria, mientras ella es joven y bella, posee mal carácter, es caprichosa y grosera, Barak tiene una imagen grotesca que a primera vista hace suponer que su aspecto físico es un reflejo de su forma de ser, mas no es así.

⁸⁵ Buena fortuna para ti Barak!... Eres tan solo un pobre teñidor, pero eres grandioso, un amigo de los que deberían venir y ante al cual nos postramos. “

⁸⁶ “La emperatriz vio a una mujer joven muy pobremente vestida, con un semblante hermoso pero infeliz... y a un hombre alto y fornido de aproximadamente 40 años... Él le pareció nada agraciado y la joven mujer una mala persona.”

Ya analizados los personajes principales en *Die Frau...*, se trabajará la fantasmagoría en el *Kunstmärchen* y *Fee-Märchen*, debido a que la presencia constante de lo fantástico en ambas narraciones es fundamental para que se desarrollen las historias de Peter Schlemihl y la *Kaiserin*.

7. La fantasticidad

Si bien, en ambos tipos de *Märchen* se puede ver el vínculo entre lo fantástico y la realidad humana, la fantasticidad no es un recurso o manera general de confrontar la irrealidad, ya que dependiendo de las características temáticas sobrenaturales del texto, existen distintos grados de ésta. La aparición de sucesos y personajes sobrenaturales en la literatura alemana de aquella época fue una característica fundamental, ya que ponía en tela de juicio cualquier explicación racional sobre lo cotidiano y lo factual.

La fantasticidad es la irrupción inesperada de lo aparentemente sobrenatural en una realidad cotidiana literaria, se presenta a través de sucesos extraordinarios, misteriosos o inconcebibles por el hombre, pues éste sólo conoce su realidad; de acuerdo con sus características existen diversos grados de fantasticidad. Tzvetan Todorov dio en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1980) una definición de lo fantástico y de acuerdo a sus particularidades podría ser entendida como lo fantástico-extraño, lo extraño puro, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro. A continuación una breve explicación sobre los términos:

Lo fantástico: En una realidad cotidiana literaria bien definida, se da un hecho sobrenatural que es difícil de explicar con las leyes de la naturaleza “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (19). Lo fantástico es el momento de incertidumbre que concluirá en lo extraño, lo maravilloso o en alguna variante de los mismos.

Lo fantástico-extraño: El acontecimiento que parecía sobrenatural es explicado lógicamente, el carácter insólito de lo sucedido es lo que recrea la continua creencia del lector y el protagonista de que lo que pasaba es sobrenatural (33).

Lo extraño puro: Aunque los límites de lo extraño no son muy precisos, el hecho sobrenatural debe definirse como una ilusión que es explicada racionalmente; no obstante, es algo singular e inquietante para el lector. El género de lo extraño se

ocupa principalmente de describir las reacciones y los sentimientos de los personajes más que las peripecias de la narración (35).

Lo fantástico-maravilloso: En los relatos pertenecientes a este subgénero se presenta desde el inicio un hecho fantástico, en el cual por falta de detalles o de una explicación lógica se acepta la presencia de lo sobrenatural (38).

Lo maravilloso puro: Lo maravilloso puro no tiene límites bien definidos, así como lo extraño puro, en lo maravilloso puro lo extraordinario no provoca una reacción de sorpresa en los personajes, pues lo importante reside en la naturaleza de los acontecimientos más que en las actitudes que los sujetos puedan tener ante lo sucedido. Es este subgénero es natural la aparición de seres extraordinarios como duendes, hadas, brujas, etc. (40).

A partir de estos conceptos se clasificará el grado de lo fantástico que poseen los textos de Chamisso y de Hofmannsthal, debido a que ambos textos se desarrollan con base en sucesos sobrenaturales.

7.1. La fantasicidad en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*.

Siguiendo a Todorov, la historia de Peter Schlemihl pertenece a lo **fantástico-maravilloso**. Aquí, los hechos sobrenaturales suceden, deben ser aceptados y no pueden explicarse racionalmente. La narración comienza con la llegada de Peter a una reunión de gente adinerada, en donde nadie hace por integrar al visitante a sus conversaciones. De repente, la señora de la casa se lastima la mano y entra en escena un hombre extraño que nadie parece percibir y que provee a los invitados de regalos como un telescopio y una alfombra turca. Peter observa el acontecimiento y apunta: "Die jungen Herren halfen es ausspannen, und es überhing die ganze Ausdehnung des Teppichs- und keiner fand noch etwas Außerordentliches darin. Mir war schon lang unheimlich, ja graulich zumute"⁸⁷ (Chamisso: 158-159). Extrañamente, aquel desconocido se dirige a Peter para pedirle signar un intercambio. Con la aparición del extraño comienza la vacilación de la realidad, lo fantástico. En un entorno común como una fiesta de abolengo, llega un hombre extraño con apariencia de mendigo, alguien que por su aspecto desenaja igual que Schlemihl en aquél círculo social.

En el *Kunstmärchen*, el hecho sobrenatural interactúa con el protagonista y el umbral entre la realidad y la fantasía es traspasado. El acontecimiento que creíamos increíble se presenta como real. En distintas ocasiones se le aparece el extraño a Peter y regularmente antes o después de su aparición el segundo pierde el sentido, con este hecho se remarca la posibilidad de que el ser sobrenatural pueda ser una mera ilusión, un sueño o un desvarío en la desesperación del protagonista. No obstante, más adelante el mismo Schlemihl se percatará que no es así.

Er stand auf, verbeugte sich noch einmal vor mir und zog sich dann nach dem Rosengebüsche zurück. Mich dunkt, ich hörte ihn da leise für sich lachen. Ich aber hielt den Beutel bei den Schnüren fest; rund um mich her war die Erde sonnenhell, und in mir war noch

⁸⁷ "Los jóvenes ayudaron a extender la alfombra que sobresalía por su extensión, no salía de mi asombro el por qué a nadie le pareciera este hecho algo extraordinario".

keine Besinnung. Ich kam endlich wieder zu Sinne und eilte, diesen Ort zu verlassen⁸⁸ (160-161).

Después de que Peter se deshace del *Glückssäckel* y se separa del *Mann im grauen Rocke*, da por perdida su sombra y sin darse cuenta compra las *Siebenmeilenstiefel* con las que puede estar en cualquier lugar en unos cuantos pasos:

Ich war noch keine zweihundert Schritte gegangen, als ich bemerkte, daß ich aus dem Wege gekommen war; ich sah mich danach um, ich befand mich in einem wüsten uralten Tannenwalde, woran die Axt nie gelegt worden zu sein schien. Ich drang noch einige Schritte vor; ich sah mich mitten unter öden Felsen, die nur mit Moos und Steinbrucharten bewachsen waren und zwischen welchen Schnee- und Eisfelder lagen. Die Luft war sehr kalt, ich sah mich um, der Wald war hinter mir verschwunden (...). Ich sah nach meiner Uhr, ich hatte vor nicht einer Viertelstunde den Marktflecken verlassen- ich glaubte zu träumen, ich biß mich in die Zunge, um mich zu erwecken; aber ich wachte wirklich (...) es war kein Zweifel, ich hatte Siebenmeilenstiefel an den Füßen⁸⁹ (207- 209).

En este párrafo se concluye que todo lo ocurrido está sucediendo a pesar de parecer increíble. El hecho acontece aunque no se pueda explicar racionalmente y es aceptado.

El punto clave con el que comienzan las aventuras de Peter es el *Tauschpakt*, algo bastante inusual, porque en la vida real no se puede intercambiar la sombra. En el *Kunstmärchen*, el mal encarnado en un viejo se le presentará a un hombre más joven para tentarlo a dar parte de su esencia humana por algo material. El Maligno cosifica los deseos humanos de poder, riquezas y magia a través de objetos como el *Fortunati Glückssäckel*, la *Tarnkappe*. La existencia de artefactos mágicos en la narración realza el grado de fantasticidad, pues se trata de la irrupción de un ser sobrenatural en la cotidianeidad del relato y de la presencia de elementos que el hombre no tiene la capacidad de fabricar y que por lo mismo son irreales. En el

⁸⁸ Se levantó, otra vez me hizo una reverencia y se regresó al rosal. Me pareció escuchar cómo se reía casi en silencio para sí mismo. Sujeté la bolsa con las cintas. Alrededor de mí, el suelo era brillante como el sol y perdí el conocimiento. Finalmente recobré la razón y me apresuré a abandonar ese lugar“.

⁸⁹ “Aún no había dado doscientos pasos cuando me di cuenta de que me había salido del camino. Vi a mi alrededor y me encontré en un antiguo y desierto bosque de abetos en donde ninguna hacha parecía haber sido puesta antes. Me apresuré todavía algunos pasos y me hallé entre peñas cubiertas con moho y un tipo de canteras se alzaba entre los campos de nieve y hielo. El aire era muy frío, vi en torno a mí y el bosque que estaba detrás había desaparecido (...). Vi mi reloj, no había pasado ni un cuarto de hora desde que me fui de aquella aldea, creí estar soñando y me mordí la lengua para despertarme, pero realmente estaba despierto (...)no había duda, portaba las botas de las Siete Leguas en los pies.”

siguiente párrafo me interesa explicar el origen literario de dichos objetos para entender de mejor manera, por qué Chamisso los eligió para su narración.

El origen del *Fortunati Glückssäckel* se remonta al libro popular alemán *Fortunatus* publicado en 1509, en el que se menciona que Fortunato y sus hijos poseían una bolsita con oro interminable que les fue dada por Fortuna, la señora de la suerte, y el *Fortunati Wunschhütlein* es un sombrero que posibilita ir a donde se desea con sólo pensarlo.

La *Tarnkappe* permite a su dueño no ser visible ante los ojos humanos, gracias a ella el hombre puede estar en un lugar y escuchar las conversaciones sin ser visto. Dicha capa tiene su origen en la *Nibelungenlied* (siglo XIII) y es lo más cercano al manto de invisibilidad del enano Alberich, mismo que sería robado por Sigfried. El motivo de la capa es usado en varias historias, como en el texto de Chamisso y actualmente en la saga de *Harry Potter* de J. Rowling.

Die Siebenmeilenstiefel (las Botas de las Siete Leguas) son un calzado viejo que Schlemihl compra con las últimas monedas que le quedan. La existencia de las mismas aparece en el cuento iniciático *Le Petit Poucet* (1697) de Charles Perrault. Pulgarcito roba estas botas a un ogro que quería devorarlo a él y a sus hermanos. Debido a que con ellas podía recorrer grandes distancias dando algunos pasos y a su pequeña estatura, va a la corte del rey para ofrecerse como mensajero y llevarle noticias de su ejército extraviado. Gracias a su eficiencia, el rey lo recompensa muy bien y con toda la riqueza que recibe saca a su familia de la pobreza. En el cuento las botas representan un premio, un objeto que le permite al protagonista llegar a lo más alto para alcanzar lo que desea. En el texto de Chamisso, el calzado alude al mismo significado ya que son el medio para que Schlemihl por fin alcance la comunión con la Naturaleza, además de ser un premio por el desconsuelo sufrido por la pérdida de la sombra y el continuo desprecio de sus semejantes.

Conocido el contexto de los objetos mágicos que aparecen en la narración, se puede concluir que *Peter Schlemihl...* es un *Kunstmärchen* que se afilia a lo **fantástico-maravilloso** debido a que la vida de un sujeto cualquiera es

desequilibrada al encontrarse frente al Maligno. Además de su aparición, son presentados objetos fantásticos que sólo serían posibles en la imaginación. Como aseveración de que todo lo sucedido no fue una ilusión, el protagonista no recupera su sombra y por ende debe aceptar que todo lo sucedido fue real, por más increíble que parezca. Ya previamente analizado el grado de fantasicidad y los objetos mágicos del texto decimonónico, se tratará de la misma forma al *Fee-Märchen* de Hugo von Hofmannsthal.

7.2. La fantasicidad en *Die Frau ohne Schatten*

El *Fee-Märchen* de Hofmannsthal pertenece a lo **maravilloso puro** ya que desde el principio el escritor nos narra un mundo con características fantásticas. Dice Todorov sobre este tipo de cuento que:

Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (...). Lo que distingue el cuento de hadas es una cierta escritura, no el estatus de lo sobrenatural (40).

En un cuento de hadas es más importante la naturaleza de los hechos fantásticos que la actitud que se toma ante ellos. Desde el primer párrafo, Hofmannsthal nos introduce en un mundo mágico ajeno al mundo fáctico:

Die Amme verharrte ihrer Gewohnheit nach wachend auf der Terrasse und überdachte zornig das Geschick, das ihre Herrin, eine Fee und eifersüchtig behütete Tochter des mächtigen Geisterfürsten, als Gattin in die Hände eines sterblichen Mannes gegeben hatte, (...) Mit einem unwillkürlichen Seufzer öffnete sie ganz die Augen und spähte in die schöne Finsternis hinaus. Eine Erhellung über dem großen Teich fiel ihr bald auf (...). An ihrem Bangen fühlte sie, daß es ein Wesen aus jener Welt war⁹⁰ (Hofmannsthal: 1).

El ser que llega en la noche a hablar con la nodriza es un mensajero mandado por Keikobad para saber si la *Herrin* ya arroja sombra. Instantes posteriores, se levanta *Kaiser* para ir de cacería, la emperatriz despierta y recibe al halcón que tiempo atrás abandonó a su amo. Esta vez, regresa para darle a la joven su talismán perdido, en el cual está escrito lo siguiente:

“Fluch und Tod dem Sterblichen, der diesen Gürtel löst, zu Stein wird die Hand, die es tat, wofern sie nicht der Erde mit dem Schatten ihr Geschick abkauft zu Stein der Leib, an den die Hand gehört, zu Stein das Auge, das dem Leib dabei geleuchtet – innen der Sinn bleibt

⁹⁰ “La nodriza permanecía velando en la terraza como era su costumbre mientras reflexionaba furiosamente sobre el destino de su señora, un hada, y la hija celosamente protegida del poderoso príncipe de los espíritus, la cual había sido dada como esposa en manos de un hombre mortal. (...) Con un suspiro involuntario abrió los ojos y espió en la hermosa oscuridad. Una iluminación sobre el gran estanque le llamó la atención (...). En su temor sintió que era un ser de su mundo.

lebendig, den ewigen Tod zu schmecken mit der Zunge des Lebens - die Frist ist gesetzt nach Gezeiten der Sterne⁹¹ (5).

La maldición del talismán enuncia que la *Herrin* debe obtener una sombra o perderá a su esposo.

Elementos como el talismán con la maldición, un hada que se transforma y peces que cantan ya no nos resultan hechos sorprendentes, debido al contrato de lectura que hay entre el autor y el lector al citar el texto desde un principio como un cuento de hadas

Otra característica de los *Fee-Märchen* son las representaciones de lugares suntuosos como los palacios. En la narración del austriaco se alude a que los emperadores viven en un palacio. Otro lugar elegante es el interior de la montaña en donde es recibido el *Kaiser*:

Er stand in einem geräumigen Saal, dessen Wände, wie ihm schien, aus nichts anderem als dem geglätteten Gestein des Berges bestanden. In der Mitte des Raumes war ein Tisch gedecktt, für je einen Gast an jedem Ende. Zu jeder Seite des Tisches brannten mit sanftem feierlichem Licht sechs hohe Lampen. Nirgend war an den Wänden ein Gerät; trotzdem atmete das Ganze eine seltsame Pracht⁹² (28).

De los elementos fantásticos se puede decir que el talismán es un objeto mágico que se le considera de buena suerte o bien un objeto que enuncia una profecía. En el *Fee-Märchen*, el talismán es el objeto que le da el poder de la metamorfosis a la *Fee* y que pierde cuando conoce al *Kaiser* “[*Kaiserin*]Das wußte ich freilich nicht, daß er es war, der mir die Kraft gab, aus mir heraus und in den Leib eines Tieres hinüberzuschlüpfen.”⁹³ (3). Gracias al talismán, ella toma la forma de una serpiente, de una gacela, de un pez y de un pájaro. La continua transformación del hada será

⁹¹“Maldición y muerte al mortal que desató este cinturón, en piedra se convertirá la mano que lo hizo. A menos que ella no compre a la tierra su destino con su sombra. Adentro, el sentido permanece vivo, pero prueba la muerte eterna con la lengua de la vida. El lapso de tiempo ya está dado según la marea de las estrellas.”

⁹² „Él estaba en una espaciosa sala y le pareció que las paredes se componían de la lisa piedra de la montaña. En medio de la habitación estaba una mesa puesta respectivamente para un invitado en cada extremo de la misma. En cada lado de la mesa, ardían seis lámparas altas con una luz tenue y festiva. Por ninguna parte había aparato alguno, no obstante, en todo el lugar se respiraba una extraña magnificencia.”

⁹³ „[Emperatriz]. Ciertamente no sabía que era él quien me daba la fuerza para salir de mi forma y entrar en el cuerpo de un animal.”

enfaticada durante toda la obra ya que en el desarrollo de la misma, la *Kaiserin* también pasará de ser un espíritu elemental a un ser humano.

Otro suceso extraordinario que vincula el *Fee-Märchen* con el *Kunstmärchen* es el *Tauschpakt*: el intercambio de la sombra por riquezas es un suceso sobrenatural porque la sombra siempre estará adelante o atrás de su dueño y jamás podrá separarse de él. Este intercambio no tiene el mismo significado en las dos narraciones. Aunque en ambos casos el trueque es motivado por la ambición, Schlemihl disfruta de la riqueza que le es concedida y pierde su sombra para siempre. Por el contrario, en el texto de Hofmannsthal, la *Färberin* jamás goza de la magnificencia prometida, pero sí recupera su sombra.

Podemos concluir que en el *Fee-Märchen* predomina una atmósfera fantástica, con personajes extraordinarios que se insertan en el mundo de los humanos para hacerse de una sombra, algo que por su propia naturaleza infrahumana no poseen. Dicha narración pertenece a lo **maravilloso puro** porque lo más importante es la naturaleza de los hechos fantásticos. En ningún momento del texto se lee o infiere el sentimiento de miedo, temor o incomodidad de los humanos por convivir con entes sobrenaturales, pues los primeros perciben a los segundos como sus iguales. También, cabe decir que las descripciones de lugares palaciegos y la inserción de elementos fantásticos son propios de este género.

En el siguiente capítulo se elabora una comparación temática entre los dos *Märchen* analizados, en lo que se asemejan y divergen. Con dicho acercamiento se busca ejemplificar la forma en que Hugo von Hofmannsthal, autor del siglo XX, retomó y abordó temas y motivos de la literatura romántica, específicamente del texto de Adelbert von Chamisso.

8. Acercamientos y divergencias temáticas en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* y *Die Frau ohne Schatten*.

Después de analizar el *Kunstmärchen* de Adelbert von Chamisso y el *Fee-Märchen* dramatizado de Hugo von Hofmannsthal a partir del análisis genérico, los temas, los motivos, los personajes principales y la fantasmaticidad, se hará una comparación entre las características en común y en las que difieren, dado que, aunque se aborden los mismos motivos literarios como la *Schattenlosigkeit* y el *Tauschpakt*; la manera en que son abordados difiere en ambas narraciones.

Contexto histórico: En cuanto al panorama de las épocas, Chamisso y Hofmannsthal vivieron situaciones similares, pues los últimos años del siglo XVIII y los consecutivos siglos XIX y XX fueron décadas de guerras y cambios políticos, sociales y territoriales que influyeron en el pensamiento colectivo de aquel entonces. Si bien la sociedad iba en un constante crecimiento económico e industrial, había una fragmentación en cuanto a la identidad social del pueblo germano. Por esto, los *Romantiker* y *Neuromantiker* vieron un paliativo en el arte y ahondaron en motivos como la comunión Hombre-Naturaleza, lo irracional y la fantasía.

En ambos periodos hubo movimientos culturales y literarios precedentes que acentuaban la razón o el apego a la realidad como lo más válido, en el caso del *Romantik* fue la Ilustración y en el del *Neuromantik* el Realismo y el Naturalismo; no obstante, en el *Romantik* y *Neuromantik* se buscó un retorno a lo misterioso, a las leyendas y cuentos populares, a lo fantástico y a lo medieval, así como a los tópicos del pasado germano.

Género literario: Los dos textos son subgéneros del *Märchen*. Ambos autores exploran las situaciones culturales, sociales y de género de sus respectivas épocas y remarcan la unión del mundo fáctico con lo fantástico. Cabe agregar que *Die Frau...* fue escrito a manera de un *Fee-Märchen* y *Peter Schlemihl...* a manera de un *Kunstmärchen*

La construcción narrativa de ambos textos es diferente ya que el de Chamisso comienza con una realidad literaria que retrata la cotidianidad. La cual es desequilibrada por un hecho sobrenatural. Por el contrario, el texto de Hofmannsthal centra el acontecimiento en un mundo fantástico cuyos personajes irreales más tarde se insertarán en el mundo factual. Dicha narración también fue dramatizada y refleja lo que sucedía en aquella época: el papel de la mujer como un ser más independiente, el amor y la procreación de hijos como la base del matrimonio y como factor importante para la identidad psíquica y física de la mujer. **La *Schattenlosigkeit*:** El tema en común de los dos textos es la marginación de los personajes principales y esto se da a través de la *Schattenlosigkeit*. En el caso de Peter, su sombra es parte elemental de su esencia humana, algo con un valor simbólico que cambia por una inagotable cantidad de monedas de oro. La exclusión del personaje se da paulatina e inexorablemente.

En el caso del texto de Hofmannsthal, la exclusión del hada se presenta desde el principio, no es humana sino un espíritu elemental y por dicha razón jamás ha arrojado una sombra. Su historia es contada desde la marginalidad de lo infrahumano, ya que el vivir con un mortal y estar en una ciudad llena de personas no la hace ser vista como una mujer y, por consiguiente, debe hacerse de una sombra para completar su transformación. En el desenlace finalmente obtendrá la tan anhelada sombra.

Peter es un humano que como cualquiera posee su sombra y que más tarde la pierde. En la narración *Die Frau ohne Schatten* como el mismo título lo enuncia, la mujer carece de la misma. Dicho rasgo enfatiza su no pertenencia al mundo terrenal. Schlemihl por su parte, pierde su sombra a cambio de ser aceptado en un mundo artificioso.

El *Tauschpakt*: En los *Märchen* hay un pacto con el Maligno o un subordinado para recibir riquezas, esto se ejemplifica a través del intercambio de la sombra. En el *Kunstmärchen*, Peter cambia su sombra por un objeto que siempre le proveerá de dinero. En el texto del austriaco, la *Färberin* cambia su sombra por riquezas y una mejor vida, esto se lee en las promesas que la nodriza hace a la *Färberin* y las

cuales acepta: "Dann bist du die Ungewünschten für immer los und gehest ein in die Herrlichkeit, wovon dieses Haarband und das Mahl, das ich hier bereitet hab, nur ein erbärmlicher Vorgeschmack ist. (...) „ich werde es tun“⁹⁴ (14-15).

Tanto Schlemihl como la *Färberin* son personajes codiciosos que no ven las consecuencias del trato hasta que se quedan sin sombra, la diferencia entre ambas situaciones es que Peter ve su recompensa materializada y la tiene en sus manos, caso contrario al de la joven mujer, porque en cuanto se cumple el hechizo y su sombra es separada, reaparece dormida en la casa de los pescadores con el deseo de morir para que nadie la vea. A la *Frau* jamás le es dada la magnificencia prometida por la *Amme*, pero en la segunda oportunidad de vida que recibe se da cuenta que la felicidad no está en lo material sino en el amor de su marido.

La importancia del dinero en la sociedad: En la narración de Chamisso es uno de los motivos principales. El rechazo o aceptación de Peter entre la gente depende del dinero, recurso que posteriormente será insuficiente para ser aceptado. En el texto de Hofmannsthal, cuando la *Kaiserin* y la *Amme* piensan en cómo conseguir la sombra, la segunda dice que lo único que sabe es que los humanos venden todo: "Ich weiß, dass ihnen alles feil ist, das ist alles, was ich weiß"⁹⁵ (7). En el instante en que la *Alte* elige la casa en donde van a servir a cambio de la sombra, escucha la voz altanera de la mujer que le grita a unos hombres y con ello confirma que ese es el lugar indicado. Después, la vieja le dice a la joven que un admirador suyo la mandó junto con su hija a servirle y cuando la anciana prepara la cena, comienza a convencer a la mujer con objetos preciosos:

in ihrer ausgestreckten Hand blitzte ein kostbares Band, durchflochten mit Perlen und Edelsteinen, (...) in der andern ein runder Spiegel. Sie kniete vor der Färberin nieder, die sich zu ihr auf die Erde kauerte. Die Alte führte ihr die Hand, das Haarband flocht sich ins Haar, das junge Gesicht glühte aus dem runden Spiegel wie aus purem Feuer wiedergeboren⁹⁶ (13-14).

⁹⁴ „Entonces, te desharás para siempre de los indeseados y vivirás en la magnificencia. Esta cinta para el cabello y la comida que tengo aquí preparada solamente son un patético anticipo (...) “lo haré.”

⁹⁵ “sólo sé que para ellos todo está en venta.”

⁹⁶ “En su mano extendida brillaba una preciosa cinta trenzada con perlas y piedras preciosas (...) y en la otra un espejo redondo. Se arrodilló frente a la tintorera, la cual estaba en cuclillas. La vieja le dio la mano, le trenzó la cinta en el cabello y el joven rostro ardía del redondo espejo como si hubiera nacido del fuego”

Mientras está embelesada con los objetos, la *Alte* le propone el trato, le indica lo que debe hacer y le habla las bondades de la recompensa, la cual la *Färberin* acepta inmediatamente.

El hombre siempre será tentado por lo que desea, en este caso el dinero, el problema no está en poseerlo ya que es un medio de supervivencia. En la *Frau* es comprensible el ansia de lo material y de la suntuosidad debido a las condiciones deplorables en las que vive, pero en la historia de Peter, el autor describe claramente una sociedad superficial que sólo se guía por cuánto dinero y bienes se poseen.

Unión con la Naturaleza: En el texto decimonónico, después de que Peter se desprende de las riquezas viaja por el mundo gracias a las botas que compró. No comprende cómo es que sucede, pero después llora de agradecimiento y siente que, debido a la exclusión por parte de la humanidad, la Naturaleza lo recompensó dándole un gran jardín para estudiar.

En el texto del siglo XX caben destacar dos momentos: en el capítulo cuatro, el emperador desciende a la montaña atraído por el canto de los niños, una niña lo recibe con honores y extiende frente a él un majestuoso tapete:

“er sah nur einen Teil und nur die Rückseite, aber er hatte nie ein Gewebe wie dieses vor Augen gehabt, in dem die Sichel des Mondes, die Gestirne, die Ranken und Blumen, die Menschen und die Tiere ineinander übergingen”⁹⁷ (30).

En este objeto podemos ver plasmado el ideal romántico decimonónico de la unión entre el Hombre y la Naturaleza. Otro ejemplo donde es visible esta comunión se da a través de la capa multicolor del chico que le informa a la *Herrin* que los invisibles aguardan su llegada:

⁹⁷ “Él vio solamente una parte y sólo la parte de atrás; sin embargo, nunca había tenido ante los ojos una tela como aquella, donde los cuartos de la luna, los astros, los tallos y las flores, los Hombres y los animales se convertían uno al otro”

“seine Mächtigkeit wurzelte auf seinen gewaltigen Füßen in der Erde und sein Gewand war wie Blut, das sich in Gold verwandelt; alle Bäume empfingen von ihm die Bestätigung ihres Lebens, wie vom ersten Glanz der aufgehenden Sonne”⁹⁸ (61).

Religiosidad y referencias bíblicas: En el *Kunstmärchen*, el personaje que perfila la religiosidad es Mina, pues desde su primera intervención Peter la describe como una imagen celestial. Además, tanto en sus palabras como en su personalidad lo demuestra. Asimismo, es evidente la pasividad que caracteriza a la mujer de aquella época. Un ejemplo visible de ambos casos es cuando acepta con resignación la decisión de su progenitor de casarla con otro: “Ich habe keinen Willen, keinen Wunsch für den auf Erden. Geschehe mit mir, was mein Vater will”⁹⁹ (194).

En el *Fee-Märchen*, Barak es un hombre religioso, humilde y reza antes de dormir. En dicha narración también se destacan otros elementos como el cordero asesinado que el hada encuentra cuando llega a la isla del sur y que posteriormente compra Barak para comer con los niños, así como el lenguaje alegórico en el que se comunican los niños de la montaña. En la Biblia, el cordero simboliza el cuerpo de Cristo que salvará a los pecadores, cuando ellos lo coman.

Con referencia a los aspectos divergentes en ambos textos, cabe mencionar los siguientes:

Tipo de discurso literario: El *Märchen* decimonónico es un discurso que resalta una determinada gama de color en los personajes principales, los cuales también enfatizan su modo de ser: Mina está vestida de blanco y es una mujer piadosa, sensible y sumisa, Peter Schlemihl trae una kurtka negra como representación de la codicia que le hace perder parte esencial de su humanidad y *der Mann im grauen Rocke* viste de gris, color con el cual es representado para aparentar un ser engañosamente insignificante y humilde.

Por el contrario, en el *Fee-Märchen* se enfatizan los colores, los cuales señalan los matices y cambios de ambientación debido a que fue pensado para su

⁹⁸ “Su fortaleza echó raíces en la tierra a través de sus poderosos pies, su vestido era color sangre, el cual cambió a dorado, todos los árboles sintieron la afirmación de su vida como si fuera el primer destello del sol.”

⁹⁹ “No tengo voluntad ni deseo alguno en la Tierra. ¡Que suceda conmigo lo que mi padre quiera.”

interpretación en el escenario a manera de drama; algunos ejemplos son: la profesión de la pareja a la que sirve la *Kaiserin* y la descripción de la naturaleza.

El papel social del hombre y la mujer: En los *Märchen* analizados se nos presentan las imágenes de tres figuras femeninas distintas: Mina, la *Kaiserin* y la *Färberin*. Los autores describen la imagen femenina que residía en sus épocas y cómo es que debían comportarse en la sociedad. Tanto Mina como la *Kaiserin* son mujeres distintas: ambas aman a un hombre, hecho que las empata, pero debido a su época su proceder es distinto. A diferencia de la mujer decimonónica descrita en el texto de Chamisso como una figura dedicada al hogar, pasiva y sujeta a las decisiones masculinas, la mujer del siglo XX es más independiente, activa y toma sus propias decisiones. La dama del siglo XIX es descrita como abnegada, tierna, sumisa y casta; con una especie de angelización debido a sus características piadosas y porque simboliza metafóricamente el camino hacia la divinidad:

Mina war wirklich ein liebewertes, gutes, frommes Kind (...). Sie liebte wie ein Weib, ganz hin sich opfernd, selbstvergessen, hingegeben den nur meinend, der ihr Leben war, unbekümmert, sollte sie selbst zugrunde gehen; das heißt, sie liebte wirklich¹⁰⁰ (178).

Desde jóvenes se les enseñaba que algo fundamental en su vida era el amor y con el pretexto de alcanzar la consumación de dicho sentimiento, debían ser complacientes y dóciles. Estaban a cargo de las tareas en el hogar como la educación de los hijos, la salud de todos los integrantes de la familia, el ahorro y la enseñanza de valores que fueran acordes a las necesidades de la época. Mina es el estereotipo de la mujer sumisa de aquella época.

En la narración del austriaco se lee algo completamente distinto. El personaje femenino, la *Fee*, es la protagonista de la historia y para salvar a su marido se arma de valor y parte a una ciudad como sirvienta con tal de conseguir lo que necesita.

¹⁰⁰ "Mina realmente era una niña amable, buena y piadosa (...). Amaba como una mujer, completamente sacrificándose, olvidándose de mí misma, pensando y dejándose llevar por aquello que le da la vida. Despreocupadamente debió echarse a perder a sí misma. Esto significa, ella amó de verdad."

Con este hecho se enfatiza a una mujer mucho más autónoma y capaz de tomar sus propias decisiones.

El otro personaje femenino importante en la narración es la *Färberin*, descrita como una joven altanera. Ella se dedica al entorno doméstico y su esposo es el que trabaja; sin embargo, aquél está a lo que ella diga argumentando que es caprichosa pero buena. La *Färberin* no es independiente, pues asume que debe respetar los mandatos de su madre a pesar de que esté muerta, por esta razón va a su tumba para “dejar” de ser una niña:

“O meine Mutter”, sagte sie für sich, “welche Kräfte hast du mir zugemutet, da du mir auferlegtest, den, welchen du mir zugeführt hast, auf immer lieben zu können (...) „Vorwärts“, rief sie, „es ist Zeit, daß ich kein Kind mehr bin!“ (...) „Es ist Zeit“, sagte sie, „daß ich mit meiner Mutter rede und mich losmache, denn sie hat mir auferlegt, was ich nicht länger tragen will“(...) „Jetzt habe ich ein Joch abgeworfen und mich ausgedreht aus einem alten Gesetz!“¹⁰¹ (46-48).

No obstante, no es autosuficiente ya que económicamente depende de él. De este modo vemos la alteridad en las tres imágenes femeninas. Mientras que el destino de Mina está completamente sujeto al poder patriarcal y carece de decisión, las otras dos mujeres son independientes.

En cuanto a los roles masculinos, éstos sufren diferencias notables. En el *Kunstmärchen* toda la problemática (el intercambio de la sombra por el *Fortunatus Glückssäckel*, la traición entre sirviente y amo y la decisión de la boda de Mina) gira en torno a las decisiones masculinas. Un ejemplo es cuando el papá de Mina dice a su esposa que la decisión de dar la mano de Mina a otro hombre, ya está tomada:

“Was macht Mina? – “Sie weint.” – „Einfältiges Kind! Es ist doch nicht zu ändern!“ – „Freilich nicht; aber sie so früh einem andern zu geben - - O Mann, du bist so grausam gegen dein eigenes Kind“¹⁰² (193).

¹⁰¹ „¡Oh, mi mamá!” dijo para sí, „ ¿Qué fuerzas me exigiste? Porque tú me impusiste a aquél y me condujiste a amarlo para siempre” (...) “¡Adelante!” gritó ella, “¡Es tiempo de que ya no sea más una niña!” (...) “Es tiempo, dijo ella, de que hable con mi madre y me libere, pues ella me impuso lo que ya no quiero soportar por más tiempo” (...) “¡Ahora he arrojado un yugo y me he liberado de un viejo mandato!”

¹⁰² „ ¿Qué hace Mina?” – „¡Llora!” – „¡Niña tonta! ¡Eso no será de otra forma!” – “¡Sin duda, no! ¡Pues rápidamente será dada a otro! - - ¡Ay, hombre! ¡Eres tan terrible con tu propia hija!”

En el texto de Hofmannsthal los varones tienen una menor relevancia. Cuando la *Fee* recibe el talismán y comprende a lo que refiere la maldición, decide ir a la ciudad para hacerse de la sombra y salvar a su esposo: “Ich selber werde sein Tod sein, darum, weil ich auf der Erde gehe und keinen Schatten werfe!” (...) Unsagbar war das Verlangen, den Geliebten zu retten¹⁰³ (5). En contraposición a la amorosa y sacrificada *Kaiserin*, el *Kaiser* se muestra como un ser egoísta y los niños de la montaña le reclaman por ello. Por otro lado, el *Färber* es un hombre trabajador y amoroso, en esta pareja cada quien asume su rol: hombre = trabajo para llevar sustento, mujer = ocupaciones en la casa; pero al contrario del primer *Kunstmärchen*, en el segundo la *Färberin* se revela contra Barak poniendo así en duda el rol imperante masculino, pues en épocas precedentes era él quien tenía la última palabra.

Momento decisivo de la obtención de la sombra: En la historia de Schlemihl, *der graue Mann* se aprovecha de la desesperación de su víctima y le ofrece firmar el pergamino en donde pide su alma a cambio de la sombra, aquél pierde el conocimiento y cuando despierta su amada ya está casada. A pesar de que la recuperación de la sombra significaba ser aceptado por la familia Fostermeier, no acepta el segundo trato. Peter Schlemihl arroja al vacío el *Glückssäckel* deshaciéndose así de lo último que lo unía al Maligno y al mundo somero. Nunca recupera su sombra y vaga por el mundo. A causa de un desmayo termina en un hospital construido por Bendel, en donde ve por última vez a su amigo y a su amada y después de escribir una nota, decide irse y adentrarse en la Naturaleza, alejándose por completo de la humanidad.

En el *Fee-Märchen*, cuando la *Herrin* está en la montaña y la sombra de *Färberin* le ofrece una copa con el agua de la vida, ella debe decidir si beber el líquido y con esto poseer la sombra o simplemente tirarlo y renunciar a ella. La mujer menciona las siguientes palabras “Dir Barak bin ich mich schuldig”,¹⁰⁴ (66) y tira el

¹⁰³“Yo misma seré su muerte, porque camino en la Tierra y ¡no arrojo sombra!” (...) Indecible fue la exigencia de salvar a su amado.”

¹⁰⁴ “Barak, ante ti me declaro culpable”.

líquido. Su sacrificio es recompensado y en el desenlace *Kaiser* vuelve a su forma humana, su esposa por fin posee sombra propia, la pareja de *Färber* se reconcilia y la mujer recupera su sombra. En el talismán se sustituye la maldición por palabras de bienaventuranza.

Tomando como base el análisis del *Fee-Märchen* y el *Kunstmärchen*, hay semejanzas notables en ambos textos como el contexto histórico, bélico y de fragmentación social que ambos escritores viven. También, los motivos literarios trabajados como la *Schattenlosigkeit* y el *Tauschpakt* son tópicos que identifican a las dos narraciones y que sin embargo, son desarrollados de distinta manera. Además, cabe decir que el cambio en cuanto al rol social del hombre y de la mujer a lo largo de un siglo es distinto, cuestión que es claramente descrita.

Conclusiones

El *Neuromantik* es un momento literario poco estudiado, pues no existe algún tratado o estudio que especifique con precisión las características estéticas del mismo; sin embargo, existen obras de distintos autores como Hugo von Hofmannsthal, Stefan George y R. M. Rilke cuyos temas literarios se asemejan a los propios del *Romantik*. Algunas obras fueron dramatizadas, tal fue el caso de *Die Frau ohne Schatten*

Si bien fueron pocos los escritores del siglo XX que retomaron temas y motivos de la literatura romántica, podemos decir que su influencia e importancia fue fundamental, ya que pudieron enfocarse en otras temáticas como la del *Naturalismus* o el *Neuklassik*, no obstante, se decidieron por el retorno del *Romantik*, ya que sus postulados como la unión Hombre- Naturaleza a través de la introspección, el desdoblamiento del Yo y el discurso influido por las emociones (lo propiamente humano) les resultó mucho más enriquecedor en una época en la cual la industria y el crecimiento económico tenían un papel preponderante en la vida social. Otra razón por la que dichos autores se decidieron a reelaborar lo romántico, fue porque en el *Romantik* se buscaba lo propio alemán y un medio para acceder a la cosmovisión germana primigenia fue la recopilación de las leyendas y los cuentos populares. La primera mitad del siglo XX fue caótica debido a las dos guerras que marcaron una desestabilidad en la identidad social. Como es de suponer, algunos autores buscaron en el arte un paliativo en medio de la fragmentación nacional, social y de identidad que el pueblo sufría y la literatura romántica ofrecía un retorno al idealizado *Volksgeist*.

Cabe decir que hay una empatía de los motivos románticos trabajados en *Peter Schlemihl...* y *Die Frau...* debido a que se vivieron situaciones sociopolíticas similares en las dos épocas, por ejemplo, los cambios territoriales a causa de las guerras y la búsqueda de la identidad alemana como nación debido a la fragmentación social.

En cuanto al género literario, ambos textos son subgéneros del *Märchen*: el texto de Chamisso es un *Kunstmärchen* y el de Hofmannsthal un *Fee-Märchen*, cuyos elementos fundamentales residen en los hechos sobrenaturales que dan pie a las aventuras de los protagonistas. Cabe mencionar que la historia de Schlemihl se sitúa en la cotidianeidad, la cual es puesta en duda con la aparición de *Der Mann im graue Rocke*, un ser ajeno a la realidad humana. Por el contrario, en el *Fee-Märchen*, los seres fantásticos se introducen en el mundo de los Hombres para obtener algo que por su naturaleza no tienen, una sombra.

Aunque ambos discursos literarios se basan en hechos fantásticos, su grado de fantasmaticidad es distinto: el relato de Chamisso pertenece a lo **fantástico-maravilloso**, pues el protagonista debe aceptar que los sucesos increíbles que vivió son veraces y que la realidad está sujeta a hechos que son inexplicables a la lógica humana. El texto de Hofmannsthal se emparenta a lo **maravilloso puro**, al citar desde las primeras líneas que la protagonista vive en una atmósfera encantada y que tanto ella misma, como otros de sus interlocutores son espíritus.

Asimismo, motivos literarios como la *Schattenlosigkeit* y el *Tauschpakt* fueron reelaborados de acuerdo a la perspectiva y realidad de cada autor. La falta de sombra de Peter Schlemihl refleja el sentimiento del hombre sin patria y de exclusión social que sufrió Chamisso, pero también es la representación del espíritu descentralizado y moderno de aquella época que estaba más interesado en la someridad del materialismo que en su crecimiento espiritual. En el texto de Hofmannsthal, la carencia de sombra representa la necesidad de ser mujer y no un hada debido a la marginación que vive por su condición infrahumana. Por dicha razón, *Kaiserin* debe hacerse de una sombra para completar su transformación, volverse una mujer y poder embarazarse.

Con referencia al *Tauschpakt*, en los dos textos se lleva a cabo para obtener bienes materiales, debido a que el dinero siempre ha sido un factor determinante para el ser humano. En los *Kunst-* y *Fee-Märchen*, los personajes que son tentados por las riquezas terminan pagando su ambición. En el texto de Chamisso, Schlemihl

encuentra su recompensa a través de la investigación y en el texto de Hofmannsthal, el amor es visto como el medio de salvación.

Por otro lado, es notable el cambio entre la mujer del siglo XIX y la del siglo XX, pues la primera es vista como un ser obediente a lo que su tutor, un hombre, decide sobre ella, mientras que la del siglo XX es autónoma y el rol imperante de lo masculino pierde peso. Toda la problemática del texto de Chamisso gira en torno a las decisiones de los hombres, caso contrario al *Fee-Märchen*, en donde la protagonista, un personaje femenino, emprende un viaje para obtener algo que la ayudará a salvar a su marido. Asimismo, *Färberin* pone en duda la autoridad de su esposo al despreciarlo constantemente y al decidir abandonarlo por un trueque que le promete una mejor vida.

Como conclusión final de esta investigación, he de decir que fue difícil encontrar fuentes que hablen sobre el *Neuromantik* debido a que este movimiento no tuvo mucha resonancia y no fue retomado posteriormente, sino confundido con el *Symbolismus*. No obstante, aunque el *Symbolismus* y el *Neuromantik* coincidían en cuanto a la exaltación de lo misterioso, los sueños y la imaginación; el segundo se diferencia del primero porque retoma motivos del pasado germano como el mundo feérico, así como las ideas de Fichte, Novalis y Nietzsche. Si bien el *Sturm und Drang* corrió con la suerte de ser la piedra angular del *Romantik* alemán; el *Neuromantik* solamente fue trabajado por unos cuantos autores a principios del siglo XX. El que Hofmannsthal se hubiera dedicado a escribir *Fee-Märchen*, además de ensayos, obras de teatro, poesía y novelas, tuvo que ver con la glorificación de un mundo monárquico, propio de los cuentos de hadas y a punto de extinguirse, pues no parece una coincidencia que dicho movimiento literario tuviera a un autor austriaco como uno de sus mayores exponentes.

Bibliografía primaria

- Boix, Sara. *Elfos y hadas en la literatura y el arte. Los espíritus elementales del aire*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 2006.
- Chamisso, Adalbert. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Aufbau- Verlag Berlin und Weimar. 1967.
- Eder, Antonia. „Die Frau ohne Schatten.“ Web. 11 mayo. 2015. <http://www.k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/eder_antonia_frauohneschatten_110803.pdf>
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad. de Manuel Albella. Madrid: Gredos, 1980.
- Herrera, Coral. “El romanticismo femenino.” Web. 10 agosto. 2015. <<http://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/32/87/43287.pdf>>
- Hofmannsthal, Hugo von. „Die Frau ohne Schatten.“ *Projekt Gutenberg*. Web. 10 agosto. 2014. <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-frau-ohne-schatten-993/1>>
- Norbert, Christian. *Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame*, consultado en: <http://www.grin.com/de/e-book/116401/adelbert-von-chamisso-peter-schlemihls-wundersame-geschichte>. Consultado el 10 de agosto del 2015.
- Olvera Martínez, Angélica. *Los símbolos en La maravillosa historia de Peter Schlemihl de Adalbert von Chamisso*. México: 2006. Tesina, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Paz Sánchez, Aura. *Das Galgenmännlein de Fouqué y su versión al castellano, un acercamiento hermeneúutico*. México, 2015. Traducción comentada. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Pimentel, Luz. *Constelaciones 1. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artiga Editores: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012.
- Pimentel, Luz. *El retrato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Sylvia Delphy. México: Premia, 1980.

Bibliografía secundaria

- Adelbert von Chamisso en <http://www.lecturalia.com/autor/3966/adelbert-von-chamisso>
- Steenbock, Mónica. "... de mitos y cuentos de hadas". *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 15. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 2009. 23-35.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*. Trad. de Silvina Marí. España: Taurus, 2000.
- Brunel, Pierre e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. Trad. de Isabel Vericat. México: Siglo XXI, 1994.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad de Juan Díaz. Madrid: Visor, 1999.
- Constante Alberto y Leticia Flores. *De olvidados y excluidos. Ensayos filosóficos sobre marginalidad*. México: Ítaca, 2007.
- Edwin A. Biedermann: *Logen, Clubs und Bruderschaften*. Droste, 2007. 253
- Huch, Ricarda. *Die Romantik*. Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag, 1951
- "Imperio de Napoleón Bonaparte." *Literatura Universal*. Web. 5 jun. 2016. <<http://www.historiacultural.com/2010/12/imperio-de-napoleon-bonaparte.html>>
- "Las políticas de las mujeres. El movimiento feminista" *Las mujeres y la Historia de Europa*. <<http://www.helsinki.fi/science/xantippa/wes/westext/wes214.html>> Web. 9 de agosto de 2016
- Leiß, Ingo y Hermann Stadler. *Deutsche Literaturgeschichte. Band 8*. München: Deustcher Tagesbuch Verlag, 1997.
- "Literatura Naturalista: El Naturalismo y la literatura de la época." *Literatura Naturalista*. <<http://literatura-naturalista.blogspot.mx/2011/10/el-naturalismo-y-la-literatura-de-la.html>> Web. 5 jun. 2016.
- Modern, Rodolfo. *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*. Argentina: Fraterna, 1986.
- Modern, Rodolfo. *Literatura alemana del siglo XX*. Buenos Aires: Nuevos esquemas, 1969.
- "Movimientos literarios. Realismo europeo." *Movimientos literarios*. Web. 5 jun. 2016. <<http://literaturapracticadelfuturo.blogspot.mx/p/realismo-europeo.html>>
- Castro, Diego. "Napoleón Bonaparte." *Monografias.com*. Web. 5 jun. 2016. <<http://www.monografias.com/trabajos/nbonaparte/nbonaparte.shtml>>

- Ortiz, Georgina. *Forma, color y significado*. México, D.F: Trillas. 2008.
- Roetzer Hans y Marisa Siguan. *Historia de la literatura alemana 2*. Barcelona: Ariel, 1990.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. de Raúl Gabás. México: Tusquets, 2009.
- Sala, Rosa. *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras*. Barcelona: Alba, 2007.
- “Significado del nombre Mina.” *Significados de nombres.com*. Web. 5 jun. 2016. <<http://www.significado-nombres.com/nombre/nombre-MINA.html>>
- Spang, Kurt. *La novela epistolar. Un intento de definición genérica*. Web. 20 dic. 2016. <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5366/1/Spang,%20Kurt.pdf>>
- Portillo, Luis. “Unificación Alemana.” *Historia Universal*. Web. 5 jun. 2016. <<http://www.historialuniversal.com/2010/07/unificacion-de-alemania.html>>
- Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. de Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1980.