

Una novela en la que no sucede nada: *Der Stechlin* de Fontane y la amistad literaria*

Martha Nussbaum
Universidad de Chicago

Resumen: Este artículo pretende mostrar la crucial importancia de la conversación en la obra *Der Stechlin* de Fontane. Frente al tradicional desarrollo de la trama literaria, que centra la atención en el drama de los conflictos (complicación y desenlace, tensión y sorpresa, conflicto romántico, etc.), en esta novela no encontramos nada de eso y, entonces, *aparentemente*, no ha pasado nada. No obstante, este juicio inicial queda desacreditado en la medida en que, compartiendo las conversaciones que entablan los personajes de *Der Stechlin*, vamos entrando en su mundo personal y terminamos por convertirnos en “amigos” de ellos. Esto lleva a revisar nuestras experiencias literarias ordinarias con mirada crítica: ¿qué manera es esa de tratar a una persona? Se sostiene, entonces, que lo que preocupa a Fontane es el peso de las narrativas sociales por encima de la imaginación amistosa, y de ahí que Fontane nos exija ver a estos “amigos” (personajes) sin recurrir a ciertos tipos de narrativas socialmente transmitidas. Leer *Der Stechlin* invita, así, a no generalizar a las personas apresuradamente, a no entenderlas a partir de ciertos guiones o mitos socialmente establecidos.

Palabras clave: conversación, experiencia literaria, trama de la vida, persona, guión social

Abstract: “A Novel in Which Nothing Happens: Fontane’s *Der Stechlin* and Literary Friendship”. The aim of this paper is to show the crucial importance of conversation in Fontane’s work *Der Stechlin*. In opposition to the traditional development of literary plot which focuses on the dramatic aspects of conflicts (complication and outcome, tension and surprise, romantic conflict, etc.), we don’t find any of this in this novel and therefore, *it seems*, nothing has happened. However, this initial judgment is discredited in as much as, sharing the conversations that the *Der Stechlin* characters undertake, we slowly enter their personal world and become their “friends”. This leads to a critical revision of our ordinary literary experiences: is that a way to treat a person? The paper claims that what concerns Fontane is the weight of social narratives over friendly imagination, and thus Fontane demands us to see these “friends” (characters) without using certain types of socially transmitted narratives. Reading *Der Stechlin* invites, thus, not to generalize people in a rush, not to understand them from the basis of certain socially established scripts or myths.

Key words: conversation, literary experience, life plot, person, social script

* Artículo original: Nussbaum, Martha, “A Novel in Which Nothing Happens”, en: Crary, Alice (ed.), *Wittgenstein and the Moral Life: Essays in Honor of Cora Diamond*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007, pp. 327-354. Utilizado con permiso de The MIT Press © 2007.

“Nuestra querida baronesa encuentra nuestras vidas tediosas e historias como aquella interesantes. Yo, al contrario, encuentro ese tipo de historias tediosas y nuestro diario vivir interesante...”.

Melusine se puso de pie y besó a Armgard. “Realmente eres la hermana de tu hermana, el producto de mi educación”.

1. Sin “tensiones ni sorpresas”

La experiencia de leer la última novela de Theodor Fontane *Der Stechlin* (serializada en 1896-1897, publicada en 1899, tras la muerte del autor en 1898) es ciertamente muy extraña^{1,2}. Las cosas comienzan sin mayores sobresaltos. Tal como sucede con tantas novelas de modales decimonónicas, se nos introduce a la morada de una familia aristocrática (el Castillo Stechlin que, reconstruido tras un incendio, es en realidad poco más que una casa burguesa). Nos enteramos en buen grado de la historia de la familia y de sus tradiciones. Se nos cuenta del Lago Stechlin y de las extrañas supersticiones locales que lo rodean: así, cuando cualquier evento mayúsculo se produce en cualquier lugar del mundo, la manga de agua al centro del lago se dispara hacia arriba y, si el evento es realmente grandioso, ¡un gallo rojo cantará! Se nos presenta, en especial, al amo de la casa, Dubslav von Stechlin, viudo desde hace muchos años y padre de un único hijo. Hacia fines del primer capítulo, Dubslav recibe un telegrama de su hijo Woldemar, ahora en el ejército, anunciándole que llegará de visita junto a dos oficiales amigos. La trama parece haberse puesto en marcha y engrosarse –o eso suponemos– cuando, en el segundo

412

¹ Le quedo agradecida a los participantes de la Conferencia sobre Literatura y Ética de la Universidad de Helsinki por sus valiosas sugerencias a un borrador previo, sobre todo a Gabriel Richardson Lear; quisiera también agradecer a Alice Crary por sus comentarios extremadamente útiles.

² A lo largo de este artículo, me referiré a los números de página de la siguiente edición alemana: Fontane, Theodor, *Der Stechlin*, Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1999. Todas las traducciones son mías, y me disculpo por su imprecisión estilística. Hay una versión inglesa traducida por William L. Zwiebel (*The Stechlin*, Columbia: Camden House, 1995), a la que pude acceder solo tras terminar el ensayo. De ahí que me refiera a ella solo en lo que toca al pasaje problemático que se discute en la nota al pie número 39.

capítulo, conocemos a Rex y Czako, los dos amigos de Woldemar, y seguimos el viaje de los tres jóvenes camino al Castillo Stechlin, su encuentro inicial con Dubslav y su elección de cuartos de hospedaje. Sus vivaces intercambios reparan en muchos temas de interés general: religión, política, arquitectura, superstición. Los capítulos tres y cuatro prosiguen con la narración de la visita, incorporando nuevos personajes, vecinos del área circundante, entre quienes están el pastor progresista y socialdemócrata Lorenzen y el aristócrata Katzler. Las extensas conversaciones, intrínsecamente interesantes, comienzan a revelar los caracteres de todos los participantes, a la vez que tejen un complejo retrato del entorno intelectual y político de esta región alemana en un tiempo de acelerados cambios sociales.

Pero el lector comienza a impacientarse: ¿cuándo irá a pasar algo? El capítulo cinco, penúltimo de la primera parte, nos trae algún alivio cuando padre e hijo discuten el matrimonio de Woldemar, quien cuenta, después de todo, con treinta y dos años de edad. La tensión comienza a embargar la atmósfera: Woldemar podría estarle ocultando algo a su padre, y sospechamos de una relación inapropiada. Pero el tema vuelve a perderse y más conversaciones generales se siguen sobre muchos temas, incluyendo algunas insólitas interacciones entre Lorenzen y los tres jóvenes en torno a la pasión y las formas sociales. Relacionamos dichas observaciones a nuestra sospecha de cuál será la trama, aunque no podemos dejar de notar que estas cuestiones de matrimonio y romance han ocupado una parte ínfima del argumento (ya vamos en la página 86). Pero nos sentimos más tranquilos con la idea de que algo viene sucediendo, aunque muy pausadamente.

Nuestras sospechas sobre la trama se ven reforzadas con la visita de los tres jóvenes a la tía Adelaid de Woldemar, una dama puritana y hondamente antimoderna que lidia con el cambio mediante su denostación, así como la de sus adalides. La tía Adelaid se muestra muy ansiosa por ver a Woldemar casado, y este le sugiere que, sin serle adverso a la idea, tiene planes propios. Mientras Rex y Czako se alejan a caballo, dejando a su amigo cenar junto a su tía, estos conversan sobre las frecuentes visitas de Woldemar a las dos hijas del viejo Conde Barby: la joven condesa Armgard y su deslumbrante hermana mayor Melusine, ex esposa divorciada del italiano Conde Ghiberti³.

³ El alemán hace una distinción difícil de aprehender en inglés: se refiere a Armgard con el francés "*Comtesse*", mientras que Melusine es llamada por el vocablo alemán "*Gräfin*"; dicha distinción es esencial al momento de seguir las muchas y largas conversaciones de las que ambas hermanas participan.

Hay más señales de tensión cuando los jóvenes especulan a cuál de ambas elegirá Woldemar y cómo caerá su elección a su familia. Ya los nombres de ambas mujeres nos sirven como indicios de tensión dramática: tenemos, por un lado, a la seria Armgard, tan adecuada (imaginamos) como esposa; por otro, a la seductora y fascinante Melusine, cuyo nombre insinúa el encanto de un cuento de hadas y la escurridiza seducción de una bella pero peligrosa sirena.

Pronto, empero, nuestra expectativa en torno a un conflicto familiar se ve un poco contrariada cuando conocemos a las dos mujeres en cuestión, descubriendo que ambas son de buena familia, acomodadas y muy agradables. Las hermanas no son adversarias, sino amantísimas aliadas; siendo diecisiete años mayor, Melusine funge de madre a la tímida y joven Armgard. Woldemar incluso no se muestra enamorado de ninguna de ellas: en su diario, se debate fríamente respecto de cuál de ambas debería comenzar a cortejar. Más claramente aun, las mujeres tampoco están enamoradas de él. Melusine parece interesada en atraerlo para su hermana menor y, a su manera queda y estoica, Armgard sí demuestra una cierta parcialidad para con él, pero nada que ascienda al nivel de un romance. ¿Cuál será entonces la trama? Nuestra atención se centra cada vez más en la hermosa y sagaz Melusine, a cuyo alrededor se conglomeran, además, las fantasías de tantos otros personajes. ¿Qué es lo que trama? ¿A quién seducirá y llevará a la destrucción? O más al caso, dada su disponibilidad: ¿quién se la llevará a ella, poniendo fin a su curiosa soltería con un matrimonio feliz? ¿Se casará con Woldemar? ¿Con Czako? ¿Con el solitario Dubslav? ¿O quizás con el amable y comprensivo pastor Lorenzen?

Lo que sucede, en cambio, es que todos (las hermanas, Woldemar y la baronesa que es buena amiga de las muchachas) hacen una excursión al río y charlan largamente sobre la vida, la poesía portuguesa, el cantar de Jenny Lind, entre otras cosas. El romance es un prospecto lejano; si está por ahí, ronda muy por debajo de la superficie.

414 Y para entonces ya estamos en la página 181 y nos hemos dado cuenta, paulatinamente, que las cosas no son tal como las esperábamos. Esta no es otra novela novelesca del siglo diecinueve como tantas otras, basada en el suspenso, la tensión, el conflicto, la adversidad romántica y el desenlace matrimonial. Todavía hay cabida para una boda –y hacia el final hay efectivamente una, dado que Woldemar le propone matrimonio y termina por casarse con la casi silenciosa Armgard–. Hay cabida, incluso, para la tristeza y la muerte,

y al final, en efecto, Dubslav muere de una complicación cardiaca tras una prolongada enfermedad. Pero de alguna forma estos elementos no conforman una trama literaria. Suceden, sí; mas no están urdidos en términos de una historia dramática usual, con tensiones y resoluciones. No están, de hecho, demasiado conectadas entre sí, ni son sobremanera destacadas. No absorben la totalidad de la novela y ocupan, más bien, muy poco de ella. Cosas como la muerte y los matrimonios suceden en la vida, y suceden en *Der Stechlin*, pero el mundo de *Der Stechlin* no es más prolijo o entramado que el nuestro. ¿Es eso interesante o no? (La baronesa se deleita en el escándalo, la tensión y las intrigas románticas; mientras que Armgard y Melusine encuentran más interesante la vida cotidiana).

A la par de cómo observamos la inversión de nuestras expectativas de lectores corrientes, se nos manifiesta un nuevo placer: el de la conversación. Ni bien comenzamos a hacernos a la idea de que no iremos a recibir lo esperado, descubrimos no extrañarlo tanto. Llegado este punto (y si seguimos leyendo, aunque esta sea una novela apreciada y ampliamente leída), simplemente estamos disfrutando de estar con este grupo de personas, escuchándolas hablar. Se convierten en nuestros amigos, mientras nosotros esperamos que hagan algo; digo algo de lo que se espera que hagan los personajes de una novela decimonónica, comportándose como figuras en (y de) una trama. Pero para cuando hemos pasado un cierto tiempo en su compañía, ya son nuestros amigos sin que interese lo que hagan o no, y nosotros nos contentamos con disfrutarlos. Efectivamente, hay algo extrañamente relajante en el hecho de que nada (o nada fuera de lo usual) vaya a suceder, pues entonces ya no pasamos de largo las conversaciones en camino a los grandes sucesos. Podemos darnos el gusto de realmente escuchar qué tienen estos personajes que decir sobre el estado prusiano, la religión y la misoginia. Nos dejamos estar y paladeamos las conversaciones y las personalidades tan interesantes que estas nos revelan (algunas de las cuales son apasionantes e ingeniosas, otras de las cuales son sosas y otras todavía un poco ridículas; esta es una novela muy cómica). Los asuntos mayores se tratan tal como los trata la gente en la vida real: discutiéndolos, dejándolos a un lado y volviendo a ellos. Un sentimiento reconfortante aborda al lector entre las páginas 100 y 200: la sensación de que podemos disfrutar viendo a esta gente ser quien es y disfrutar de tener esa relación con ellos (leí *Der Stechlin* por primera vez cuando dictaba los Tanner Lectures en Australia, en un momento de alta tensión y ansiedad personales, y encontré profundamente relajante el poder regresar a mi cuarto y sentarme

junto a Melusine y Armgard, o con Rex y Czako; cuando los llevaba conmigo a la mesa del desayuno, siempre acompañada de mi diccionario alemán, le daban un agradable comienzo a mi día mientras la mermelada caía sobre las hojas). El hecho de que (en Alemania, al menos) esta novela sea tan querida y apreciada como la obra maestra de Fontane, en vez de ser desatendida por completo, da fe del destacable interés de los personajes y del afecto que ellos y sus charlas suscitan.

Y tal como cabría esperarse, la extrañeza de la novela no es accidental: Fontane⁴ llamaba la atención hacia ello, parecería que entusiasmándose con la manera en la que había conseguido subvertir las convenciones de la novela de modales, género del que él mismo fuera un influyente participante en las dos décadas previas. En una carta a un amigo, escribió: “Al final, un viejo muere y dos jóvenes se casan. Eso es todo lo que en apariencia sucede en quinientas páginas. En cuanto a las complicaciones y resoluciones, los conflictos románticos y las sorpresas –no hay nada de aquello–”⁵. Aquí, Fontane enumera las constantes de la trama literaria desde Aristóteles: complicación y desenlace, tensión y sorpresa; sumándoles el tema no aristotélico, pero aun así muy antiguo (al menos desde la Nueva Comedia), del conflicto romántico, ingrediente indispensable de la novela decimonónica de modales. No hay nada del tipo en *Der Stechlin* y entonces *aparentemente* no ha pasado nada. Pero la palabra “aparentemente” (*ziemlich*) nos sugiere que este juicio inicial podría no ser del todo acertado. Puede que apenas dejemos de buscar cosas que no están allí podamos encontrar algún “evento” que sí lo esté. La carta prosigue: “Varios personajes distintos conversan dilatadamente sobre Dios y sobre el mundo. Todo es charla, diálogo, en el que los personajes se revelan a sí mismos y a la historia con ellos”. La novela cuenta entonces con un plan, aunque sea este distinto al tradicional. Podrá no tener una trama, pero no carece de movimiento, tal como lo nota un crítico avisado⁶. Pero este movimiento es también de muy difícil relacionamiento, tal como lo observan varios otros críticos de la novela: en la literatura académica, uno se da continuamente con palabras como “*bemerkenswert ereignisarm*” (notablemente

⁴ Fontane contaba con setenta y siete años al comenzar a escribir la novela y con setenta y nueve al terminarla. Publicó su primera novela a los cincuenta y nueve años. Antes de eso, se desempeñó como boticario, luego, como periodista. Ya había publicado varias colecciones periodísticas y crónicas de viaje, así como un poemario.

⁵ Fontane, Theodor, carta de 1897, en *Der Stechlin*.

⁶ “Ein Roman fast ohne Handlung also, dennoch nicht bewegungslos” (Romahn, Carolina, “Nachwort to *Der Stechlin*”, en: Fontane, Theodore, *Der Stechlin*, p. 460).

carente en incidentes) y “*Handlungsarmut*” (pobreza de trama), como si el plan hubiese consistido en escribir una novela usual y Fontane hubiera fracasado en la ejecución de dicho plan.

Pensar sobre *Der Stechlin* me parece una buena manera de homenajear a Cora Diamond. Como Fontane, muy a menudo nos ha llevado a cuestionar nuestras suposiciones sobre la estructura, la “trama” y la secuencia que aquejan tanto a la filosofía como a la novela, preguntándonos qué revoluciones, en términos de estilo y estructura, y de contenido, podría requerir una debida atención a las complejidades de la vida. Puede que el elogio fontaniano de la conversación sea un modo apropiado de indicar cuán profundamente valoro nuestros años de conversaciones sobre este y otros temas.

2. “*Por sus propias acciones*”: los personajes subordinados a la trama

Mientras reflexionamos sobre la novela de Fontane y las dificultades que los lectores encuentran al tratar de comprenderla en sus propios términos, se nos lleva a pensar sobre las estructuras (más o menos) aristotélicas de las que Fontane quiso prescindir, estructuras tradicionales de la trama que han estado al centro del interés literario en más de un género durante largos siglos. Aristóteles nos hace un recuento acertado de las fuentes más comunes de este interés para una audiencia trágica (al margen de qué más estuviere haciendo), cuando observa que: “El más importante de estos elementos es la estructura de los eventos, pues la tragedia no es la representación de las personas en cuanto tales sino la de las acciones y la vida... El objetivo es una cierta actividad, no un estado cualitativo; y así como los hombres cuentan con ciertas cualidades en virtud de sus caracteres, son sus acciones las que logran la felicidad o no. No es, pues, la función de las acciones de los agentes el permitir la representación de sus caracteres; más bien, es en función de sus acciones que se incluye la caracterización. Así, los eventos y la estructura-trama son la meta de la tragedia, ¡y la meta es lo que más importa!”⁷. La trama sirve así como resorte principal de la tragedia, porque es mediante ella que vemos cómo la gente se esfuerza por alcanzar la felicidad, lográndola o fracasando en el intento (en un capítulo ulterior, Aristóteles arguye estimablemente que nuestro interés en la tragedia es un interés por las posibilidades de la vida humana, por las cosas “tal como podrían suceder”). Entonces, continúa, uno podría tener una

⁷ Aristóteles, *Poética*, VI, 1450a15-22 (traducción al inglés de Stephen Halliwell, Chicago: University of Chicago Press, 1998).

tragedia con trama y sin caracterizaciones detalladas, pero no una tragedia con caracterizaciones y sin trama (después de todo, la esencia de la tragedia está en la representación de los reveses, y no hay reveses sin trama).

Aristóteles describe a la antigua tragedia griega, pero su descripción funge de sostén a la relación que mantienen los lectores con la novela decimonónica. La práctica común, tanto inglesa como alemana, de publicar sus primeras novelas en forma serial no es sino una señal de la primacía de la trama, pues todo el esfuerzo del autor concentrábase en cortar la trama en el punto de mayor suspenso, dejando al lector enganchado para la próxima entrega. La suspensión del lector fue un factor clave del éxito de escritores a otros efectos tan disímiles como Charles Dickens y Wilkie Collins. En la novela de modales, la caracterización resulta muy importante, tanto como la descripción del entorno social, y hay más cabida para todo esto –dado el largo de estas novelas– que en el drama trágico de cualquier período. Aun así, sigue siendo cierto que atendemos a estos personajes como personas a quienes irá a sucederles algo emocionante y quienes mediante sus acciones crearán y sostendrán esa emoción. Tal como nos lo sugiere la carta de Fontane, el lector esperará no solo un nudo, un tensionado y una sorpresa, sino y sobre todo algún conflicto romántico; así, los hombres y mujeres (y los hombres jóvenes y las mujeres bellas, especialmente) son puestos en la novela como condimentos para ese conflicto delicioso.

Esto no significa que el lector no esté interesado en los personajes de la novela; es más, puede estarlo en grado sumo. Puede identificarse con algunos y aborrecer a otros, hacerse amigo de estos y tomar distancia con aquellos. En ello, no obstante, impera un sentido de que los personajes están subordinados a la trama, de que son vehículos de la tensión dramática. Estaré contigo en tanto sigas haciendo cosas interesantes: esa es ciertamente la actitud del lector de novelas para con los personajes, en la mayoría de estas. Están aquellas novelas en las que la trama es más intensa y los personajes se ven correspondientemente más atenuados, como sucede en las novelas de Wilkie Collins, por dar un caso. Y luego están esas novelas en las que el interés de los personajes se vuelve muy central y el interés por la trama queda amortiguado, como por ejemplo en las novelas de Jane Austen, George Eliot y Tolstoi. Pero, incluso en Austen, Eliot y Tolstoi, la trama es muy importante y no podemos verdaderamente imaginar amar la experiencia lectora sin ella. La historia de una Anna Karenina felizmente casada, sin su trama trágica; la historia de una Elizabeth Bennet que haya llevado la vida hacendosa y soltera de su propia

autora sin jamás conocer a Mr. Darcy; la historia de una Dorotea que se casara con el hombre correcto en el primer intento y se pasara la vida incursionando en política junto a él: todas estas historias, aun dados los mismos caracteres, serían tan solo novelas fallidas. Nadie las leería.

De ser este el caso, entonces al leer estamos tratando a los caracteres como medios hacia esa “meta” que mencionara Aristóteles de manera altamente significativa: una trama que nos excite y que inspire nuestras emociones. Nuestra preocupación por ellos podrá no ser netamente instrumental, pero es ciertamente condicional: haz algo interesante o te dejaré. Opuestamente, la novela de Fontane nos obliga a atender a la gente de una nueva forma, desplazando la estructura dentro de la cual acostumbramos colocarla. ¿Qué más podemos hacer? Si seguimos leyendo, tendremos que escucharlos y pasar un tiempo en su presencia. Tampoco contamos con otra fuente para el drama secreto que la novela decimonónica recién comenzaba a explorar: no contamos con una llave de acceso a las cabezas de estos personajes, por así decirlo. El austero experimento de Fontane nos niega esta suerte de drama voyeurista de idéntica manera a como nos despoja de una trama. Los personajes nos dicen tanto como se dicen entre ellos mismos, y nada más. Hay algunas aparentes excepciones en la práctica, en la medida en que se muestra al mundo interior en tanto este es, en sí, un modo de conversación. Es así como vemos una página del diario de Woldemar o leemos algunos telegramas y cartas. En dos ocasiones, sobre-escuchamos a Dubslav alternando consigo mismo en un monólogo interior que es también conversación, muy probablemente dicha en voz alta, salvo que no hay nadie para oírla, salvo el lector. Al margen de estas pocas y llamativas excepciones (o, diría yo, no-excepciones), compartimos un mundo público con los personajes y sabemos tanto de ellos como ellos quieren decirnos. Algunos nos inspiran alegría y otros amor o “*liebenswertig*” (palabra clave de la que los personajes se valen en sus conversaciones sobre los demás); algunos guardan secretos y otros, como Dubslav von Stechlin, viven de forma totalmente abierta. Se nos fuerza a tener un nuevo tipo de atención para con ellos porque el tipo anticipado no está, y porque pronto descubrimos que este nuevo tipo guarda sus propios y recónditos placeres.

419

Esta nueva experiencia nos lleva a revisar nuestras experiencias literarias ordinarias con mirada crítica: ¿qué manera es ésa de tratar a una persona?

3. La trama en la vida

Si tenemos ese pensamiento, es probable que le siga otro. El tipo de atención que venimos encontrando problemática no es solo un aspecto de nuestra relación con los personajes literarios: es también un elemento de nuestras relaciones con la gente en la “vida real”. De modo que, a menudo, nuestras relaciones conllevan idénticas expectativas a las que introdujimos en *Der Stetchlin*; les pedimos ser parte de un drama interesante, las percibimos como figuras de una narrativa que nos excite como condición de nuestro interés en ellas. Queremos drama en nuestras vidas, y drama de una cierta variedad (de qué tipo sea, dependerá de las normas sociales y de nuestras historias personales). Pero si las personas a quienes les hemos dado partes en ese drama no asumen sus roles, entonces no nos gustan más. Nos aburren y salimos en pos de algo o alguien más emocionante.

Estas expectativas, estos guiones, son de muchos tipos. Un padre espera de su hijo grandes éxitos, superando a todos los demás chicos en competencia. Ese mismo padre espera que su hijo se case con alguien adecuado tras un tiempo adecuado de búsqueda. Los miembros de una pareja esperan el uno del otro encajar en un guión erótico que debe seguir manteniendo el interés dramático; o reemplazar a alguien perdido; o llenar un hueco en sus vidas; la lista podría seguirse indefinidamente. Los amigos a menudo gravitan hacia “amigos” porque encuentran al otro dramático o, todavía más frecuentemente, porque esa persona les permite realizar ese rol dramático que tanto añoran realizar (el confidente íntimo del político famoso, el salvador del alma atribulada). Esta no es la forma ideal de relacionarse con la gente, por ponerlo levemente. A menudo, implica que no vemos a las personas claramente y que no las queremos por quienes son. El interés en la narrativa dramática no es del todo incompatible con el interés en la persona por sí misma, pero en el mismo instante en el que esa persona es percibida como interesante en función del rol que ocupe dentro la narrativa mayor, el malentendido y la explotación se presentan como grandes peligros.

420 El problema parece especialmente acuciante en las relaciones que se dan entre los sexos. Aquí, quizás más que en cualquier otro lugar, hay ciertas narrativas –algunas de ellas aportadas por el desarrollo individual y otras poderosamente asistidas por su cultura (y desde luego ambos niveles interactúan de mil maneras)– que se imponen a las relaciones humanas, conformando los deseos y elecciones. Con frecuencia, estas narrativas le impiden

a la gente ver a los demás como individuos o aprehender la particularidad de su conversación.

Proust plantea este asunto en su variante más extrema: cada quién tiene una “forma general” de amor erótico basada en escenarios infantiles que vuelve a escenificarse con cada nueva persona. La particularidad de la misma casi no interesa en lo absoluto: ella no es sino una ocasión para ejecutar ese guión erótico. Así, Albertine podría haber sido virtualmente cualquiera y sus características individuales fluctúan a la largo de la narrativa, en la medida en que Marcel se ocupa menos de ella que del drama que hay en él, en torno a ella.

Proust se centra en las insondables necesidades humanas que (tal como las percibe la novela) se suscitan en cualquier relación humana de proximidad. La sociedad, nos sugiere, es superficial y es poco lo que puede hacer para formar o alterar al amor. Pero aquí Proust se equivoca: la sociedad es cualquier cosa menos superficial. Las imágenes de qué es un buen hombre o una buena mujer tienen un profundo impacto en las narrativas eróticas en las que las personas se inscriben. Estos mensajes se imparten temprano en la vida; hasta cuando los padres interactúan con sus hijos con un cierto margen de variación individual, les transmitan guiones culturales compartidos. Estos, a su vez, repercuten en la conformación de la emoción y del deseo. En muchos lugares y tiempos, los guiones sociales dominantes han incorporado la idea de que el buen hombre es dominante, un rey del hogar que no permite amenazas a su control. La buena mujer, por contraste, es dependiente, obediente y pura. Pero porque los deseos de las mujeres son feroces e insidiosos, ellas no se conducirán así sin la debida supervisión. Es así como la buena narrativa para el varón depende de que este despose a una joven casta y luego la vigile⁸, mientras que la buena narrativa para la mujer requiere que se case joven, antes de que su castidad pueda ser puesta en duda, con alguien que use su control benignamente, como el Príncipe Azul que se llevó a la Cenicienta a una vida no de escandalosa independencia, sino de una supuesta dependencia feliz y moralmente aceptable. La Bella Durmiente despierta de su casto sueño gracias al beso maestro del príncipe adecuado. Cada sociedad le introduce distintos matices a estos escenarios, pero estos son tan reconocibles en la Alemania guillermiana como en la Texas del siglo veinte (donde no se consideró una ofensa criminal el que un hombre matara a una mujer adúltera o a su

⁸ El *Emilio* de Rousseau es uno de los recuentos más perspicaces de estos guiones sociales y de las restricciones que le imponen a la educación femenina.

amante hasta 1967). Pero cuán a menudo estas narrativas maritales impiden el *amor* particular, previniendo a la gente de apreciarse como individuos y tratarse como plenamente humana.

La deformación de las relaciones nupciales por las narrativas sociales es una preocupación profunda y constante de la obra de Fontane, quien se muestra sobre todo obsesionado con el modo en que las narrativas sobre la pureza femenina (a menudo teñidas de rojo por el prejuicio de clases) pervierten lo que podría haber sido un amor, dejando a todos infelices. En *Cecile* (1886⁹), una bella mujer va camino a formar una relación humanamente intensa y satisfactoria con un hombre inteligente. Luego, él descubre que unos años antes ella fue la amante de un príncipe. Desde luego que ya no puede considerar casarse con ella y la deja, haciéndose infeliz en el proceso y sumiéndola en una depresión mortal. En *Irrungen Wirungen* (1888), Lena, proveniente de una familia de la baja clase-media, y el aristocrático pero insolvente Botho están profundamente enamorados. Responden honda y precisamente a la particularidad del otro. Pero ambos saben que su relación tendrá que ser efímera porque la sociedad dicta que Botho debe casarse con una mujer adinerada de su propia clase –y, desde luego, no con una que tuviese sexo con él antes del matrimonio–. Botho compara al amor que comparte con Lena con lo que él percibe como la realidad: “durante un verano tuvimos los días más felices... y luego vino la vida, con su seriedad y sus expectativas”¹⁰. La segunda mitad de la novela es desgarradora, como oír uñas resbalando sobre una pizarra durante dos horas. Botho efectivamente se casa con una guapa, casta y rica aristócrata, quien es además alturada, hermosa y amable. Pero su humor somero y su insípida bondad lo llevan a un aislamiento amargo y miserable, en tanto ella insiste en encontrar todo hilarante y le rehúye al tener una conversación seria sobre cualquier tema. Ella es infeliz, él es infeliz (no conozco un mejor recuento de irritación marital, tanto por el impacto que una pareja inadecuada tiene sobre su conyugue, como por el efecto recíproco de encontrar urticante a una persona que es enteramente amable y que no ha hecho más mal que ser el tipo de persona equivocada).

Puede que el plato fuerte de esta galería de matrimonios contrahechos sea el de Effi Briest con el Barón von Instetten en *Effi Briest* (1894), la más famosa de las novelas de Fontane. Comencemos por el hecho de que está

⁹ Doy solo las fechas de publicación del libro; cada una de las novelas pasó por una serialización previa.

¹⁰ Fontane, Theodor, *Der Stechlin*, p. 150.

perfectamente bien visto por todos los miembros de este mundo social el que Instetten, hombre maduro de unos cuarenta años, despose a una muchacha de diecisiete años sin ninguna experiencia de vida –en buena cuenta, porque el hombre estuvo enamorado de la madre de la chica–. Seguidamente, y lejos de tratar de entender cómo es esta animosa adolescente y qué podría hacerla feliz, el barón no tiene mejor idea que llevársela a un aislado rincón del Báltico, donde la hace vivir (sola, la mayor parte del día, mientras él se ocupa como un prestigioso funcionario del Estado) en una casa embrujada. Él no encuentra nada de malo en una vida cotidiana en la que, en su mayoría, él desempeña el rol de profesor y ella el de alumna, aunque sin juegos, sin bromas y sin conversaciones íntimas. Instetten simplemente espera que, por ser un buen macho controlador, además de un hombre amable y decente, Effi cumplirá con el rol de la hembra consecuentemente dócil y subordinada. Pero como los lectores sabrán, Effi es tan infeliz que tiene un breve romance con el Mayor Crampas (quien la acerca a su propia narrativa de libertad y elección, y está aun más lejos de amar realmente a Effi que su esposo). Aun así, el paso de los años, el nacimiento de un hijo y el hecho de que, al fin y al cabo, ambas son personas de bien, empeñadas en comprenderse mutuamente y aprender a verse más y mejor, termina por generarles un buen matrimonio, con amor de ambos lados.

Luego, Instetten descubre escondidas dentro de un cajón cartas de Crampas a Effi que delatan el romance que acabara seis años antes. Y entonces un guión dramático, urdido por la sociedad, se apodera de la narrativa. Un hombre de verdad que ha sido insultado de ese modo debe batirse a duelo y repudiar a su mujer. En el diálogo subsiguiente con su amigo Wuellersdorf, Instetten reconoce no odiar a Crampas. Dice incluso amar a su esposa, y su propia inclinación personal es perdonarla. Pero siente la tenaza de la expectativa pública, de ese “*quid* social que”, según dice, “nos tiraniza”. No es solo la obediencia a las normas externas lo que lo lleva a ceder, sino el conocimiento de que sus propias emociones están hondamente implicadas en esta narrativa social de honor masculino. Si no retara a Crampas y se deshiciera de Effi, le comenta a su amigo, tendría que matarse a sí mismo. Y aunque reconoce que él se ha creado el problema al compartírselo a Wuellersdorf en vez de mantenerlo en secreto, simplemente encara su propio comportamiento como parte de los pormenores necesarios de una fuerza social mayor.

En este caso, tal como sucede en los que mencionara anteriormente, nadie termina feliz. Instetten es infeliz habiendo perdido a su esposa, matado

a su antiguo amigo y criando a su hija solo. Effi, al verse separada de su hija y de todos sus antiguos contactos, muere de pena, de culpa y vergüenza. Los padres de Effi son infelices y la hija de Effi e Instetten también¹¹. Y, aun así, todos sienten que de alguna forma tuvo que ser así. Realmente no se quejan y no es sino hacia fines de la vida de Effi que sus propios padres se muestran dispuestos a aceptarla nuevamente en su casa. Al cerrarse la novela, los padres comienzan a dudar de todo aquello: así, el padre de Effi habla de Rollo, el fiel perro Newfoundland que adoraba a Effi y que ahora yacía, inconsolable sobre su tumba, con la cabeza entre las patas. Puede que ese perro haya sabido algo que nosotros ignoramos, dice Briest. El perro es el único insensible a la tiranía social y, en consecuencia, puede ser el único genuinamente capaz de amar a Effie. Mientras, la madre comienza a plantearse una serie de preguntas inquietantes: ¿fue Effie quizás demasiado joven para casarse? Su marido le implora no pensarlo mucho, mediante una frase de la que se ha valido a lo largo de todo el libro para desviar el pensamiento y que se ha vuelto conocida desde que Gunter Grass la tomara como título de su última novela: “*Ach, Luise, lass*”, dice. “*Das ist ein zu weites Feld*” (“Olvidalo, Luise, es un tema” –o, literalmente, un campo– “demasiado grande”). Con esta imagen, Fontane enfatiza la naturaleza estrecha y constreñida del pensamiento social en torno al matrimonio, el modo en que aprisiona a varones y mujeres por igual.

Lo que todas estas tiranías tienen en común es el no saber atender respetuosamente a la persona individual y a las complejas circunstancias en las que la gente real toma decisiones eróticas y éticas. Fontane conecta esa especie de atención auténtica al perdón y a la compasión. En una carta de 1882 a Eduard Engel, a propósito del final feliz de *L’adultera*, escribe que el sexto mandamiento es, desde luego, un mandamiento como otro cualquiera. Está mal quebrarlo. Pero, a veces, la gente lo quiebra y, a veces, dependiendo de las circunstancias, otra gente es capaz de perdonarlas. Luego procede a decir que, a su parecer, “El adulterio es un pecado, ciertamente, pero en algunos casos (y para ello hemos de examinar cada caso en particular) es un pecado venial’. Acepto esa sentencia *de tout mon coeur*... Respeto para la ley,

¹¹ Presenté el capítulo sobre Instetten y Wuellersdorf en un examen para una clase de Toma de Decisiones, pidiéndole a los alumnos que lo analizaran según las perspectivas de Bentham, Kant y Aristóteles. Lo que el ejercicio sacó a relucir más dramáticamente fue el veredicto inequívoco de los utilitarios a los efectos de que la decisión era imposible y evidentemente mala. Esa versión del cálculo deja a un lado el placer malicioso que la sociedad deriva al castigar a la mujer caída e imponer sus reglas, de modo que seguramente sea demasiado buena para ser cierta como vindicación del utilitarismo.

mas no para el rigorismo”. Con esto nos sugiere que, aunque la compasión en estos asuntos comience a ser una norma social, el rigorismo se impone como el vencedor al final del día.

Hay sutiles reflexiones en las descripciones que hace Fontane de estas tiranías sociales. Sabe, por ejemplo, que el que los guiones nos sean impuestos por una clase social dominante no implica que los marginales sean más libres. La culpabilidad que sienten las mujeres al violar las reglas puede llegar a matarlas, tal como sucede con Cecile y Effie. Y cuando Lena se encuentra con un grupo de cortesanas involucradas con los amigos solteros de Botho, estas la ven con los ojos de su propio guión, en una reacción autodefensiva para con las normas sociales imperantes. Asumen que ella está haciendo lo que todas, es decir, lucrando del romance, y departen alegremente sobre todas las cosas agradables que harán con su dinero (tras casarse con algún viudo solitario que no objete a sus pasados). Cuando descubren que Lena estuvo con Botho por amor, no saben qué decir: es tan extraño y tan triste. “Dios santo, muchacha”, atina a decir la más amable de ellas, “estás sonrojada. Estás liada a él *aquí*, y apuntó a su corazón, ‘¿y haces todo esto por amor? Bueno chica, eso *sí* que es malo, es un bodrio espantoso”¹². Pero lo que esta joven encuentra escandaloso y un auténtico desastre es el amor, porque sabe que este no encaja con las reglas sociales; la asusta, a la vez que arroja una sombra de duda sobre sus propias decisiones.

Fontane también sabe que la gente que se muestra dispuesta a hacer a las narrativas sociales a un lado no es necesariamente heroica o amable, aunque la posibilidad de que lo sean no quede descartada (la amistad entre Dubslav von Stechlin y la muchacha ilegítima Agnes es un tal caso raro de dos personas agradables volviéndose amigas al margen de las reglas sociales, y esto depende en buena medida de la personalidad esencialmente infantil de Dubslav). Y es que esta gente puede ser sencillamente extraña o tan poco atractiva que la sociedad no podría considerarlos peor de lo que ya lo hace. El viejo funcionario que se casa con Cecile cuando el príncipe la abandona es tan solo un hombre aburrido con quien nadie querría casarse. Ella es consciente de su gentileza, pero ello no la hace más feliz de verse atrapada de por vida por su compañía. Y Gideon Franke, que se casa con Lena cuando Botho la abandona, es un inquietante pastor evangélico sin pizca de sentido del humor o el menor encanto. Aun así, puede que Lena hiciera una mejor

¹² No he siquiera intentado reproducir el dialecto berlinés de la hablante. “Bodrio espantoso” es un coloquialismo que denota caos, un desorden increíble, un escándalo.

elección que Botho, puesto que Franke no es precisamente irritante y valora la verdad, que es mal que bien algo bueno; aunque no esperemos encontrar mayor felicidad en ese matrimonio (¿valora él realmente a Lena por quien es, o es ella meramente un ejemplo de sus teorías heterodoxas sobre el pecado y la virtud?)¹³.

4. “Las calcetas no se llevan al aire”

En *Der Stechlin*, Fontane lleva su preocupación característica al metanivel, labrando una novela que comienza excitando las tendencias nocivas de ver a la gente en función de guiones sociales para luego frustrar esas tendencias de una forma tan grata como interesante, mostrándoles distintas fuentes de placer y distintos modos de relación. Si uno no puede relacionarse con los personajes de un cierto modo, puede hacerlo de otro. ¿No es eso prometedor? ¿No hay algo atendible en esta atención tan respetuosa para con su libertad e individualidad, en vez de constreñirlos en un molde interno propio (y, antes que ello, probablemente cultural)?

Tales temas se discuten también en la novela, volviendo fácil conectar a la experiencia propia del lector con aspectos de las conversaciones entre los personajes. Considérese sino el intercambio entre las dos hermanas y su amiga la baronesa que empleo como epígrafe¹⁴. La baronesa adora la intriga social –las personas con secretos culposos y deslices sensoriales–. El chisme, dice, hace a la vida interesante; después de todo, qué aburrido sería todo sin escándalo. Armgard contesta con dulce sencillez que ella encuentra “nuestro diario vivir” interesante y semejantes historias poco interesantes. Melusine la besa y exclama con gusto que Armgard es realmente su hermana y el producto de su propia educación¹⁵. Tal como indica Armgard, las hermanas “carecen de un órgano” para lo escandaloso, y Melusine se precia de haberle enseñado a Armgard a ser inusual de esa manera (veremos luego cómo estos compromisos se relacionan con las actitudes más generales de Melusine para con el sexo y el matrimonio; con su decisión de vivir, por así decirlo, en un campo amplio en vez de angosto).

Los hermanos antagónicos Dubslav y Adelaid representan polos opuestos de nuestro asunto. La una no puede ver a la gente sino como ejemplos

¹³ Su teoría es que algunos de los mandamientos son más inquebrantables que otros: se perdona el adulterio, pero no la mentira.

¹⁴ Cf. Fontane, Theodore, *Der Stechlin*, p. 267.

¹⁵ Cf. *ibid.*

de corrección o incorrección social. Sencillamente no existen para ella como gente. Woldemar es un sobrino-trofeo que bien hará un matrimonio moral y socialmente adecuado o no. Melusine es una mala mujer tan solo por ser divorciada, y todas sus interesantes características personales son solo seducciones que la vuelven tanto más dudosa. La niña Agnes no es una criatura particular; más aun, y a causa de su ilegitimidad, es un símbolo de la decadencia social. Cuando Agnes muestra las largas calcetas rojas que ha estado tejiendo, “Dubslav rió. Adelaid rió también. Pero hubo una diferencia en su risa”¹⁶. Dubslav ríe afable y amistosamente, creyendo gracioso el ver a una niña tan pequeña tejiendo con tamaña gravedad un par de calcetines. Adelaid, en cambio, ríe como alguien que se regodea en su descubrimiento de la decadencia. El diálogo siguiente esclarece sus abordajes diamétricamente opuestos de manera fehaciente: “¿Por qué”, pregunta Dubslav, “le tienes tanto encono a las calcetas rojas?” / “Porque son un signo.” / “Eso no significa nada, Adelaid. Cualquier cosa puede ser un signo. ¿De qué son un signo? Eso es lo importante.” / “Son un signo de desobediencia y perversión. Y aunque te rías o no... son un signo del hecho que la razón se ha borrado del mundo y de que todas las demarcaciones sociales han dejado de existir por siempre. Eso es lo que estás apoyando... Y porque eres como eres, estás feliz de que esta delicada muñequita... use calcetas rojas y esté tejiéndose, ella misma, otras. Pero te lo diré una vez más: esas calcetas rojas son un signo, una bandera al aire.” / “Las calcetas no se llevan al aire”¹⁷.

Adelaid quiere que la niña ilegítima se amilane, que se cubra en cenizas, que devenga en signo ambulante del sexo sin matrimonio. No soporta las calcetas rojas porque expresan el deleite infantil por el color, mostrando que Agnes es una niña feliz, pero también porque el rojo es, para ella, no solo un lindo color, sino también el símbolo de la mujer caída y su placer ilícito. Para Dubslav, la niña es una niña (que además es una niña muy amable y atenta que, más que nadie y a lo largo de su dilatada enfermedad, lo alegrará). Sus calcetas rojas no son más que una cosa bonita que está haciendo para sí misma. Ante el alegato de Adelaid de que las medias son una bandera (de la vergüenza y el sexo desatados), contesta de la forma más literal: las medias no se llevan al aire, “Strümpfe werden nicht hochgehalten”. En la determinación de Adelaid por ver a las cosas como signos en el marco de una narrativa social, ha dejado de avistar la realidad.

¹⁶ *Ibid.*, p. 411.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 412-413.

Tal como nos lo sugiere esta escena, Dubslav es el cabo opuesto de Adelaid, un hombre que vive en lo particular y lo real y que no puede enunciar siquiera una proposición general sobre el mundo sin ponerlo en entrecomillado irónico, indicando así que este no le sirva para aprehender las complejidades de la vida. Capta a cada quién con singularidad y precisión: la decencia prosaica y carente de poesía de Woldemar, la bondad de Agnes, la devoción de Engelke, la serenidad de Armgard¹⁸, el hecho de que Melusine sea una dama y una mujer sexualmente fascinante, *Frau* y *Frauenzimmer* a la vez¹⁹. Su incapacidad de subsumir a la gente en categorías socialmente convenientes no le representa siempre una fuente de felicidad; es, parecería, lo que le hizo imposible volverse a casar tras la muerte de su amada esposa muchos años antes. Y aquí, su propensión a enfocarse en lo particular luce excesiva y conducente a la tristeza. Pero es hasta capaz de percibir sus propias faltas y excesos sin dramatizarlos. Como dice Lorenzen en el discurso fúnebre de Dubslav (que también puede entenderse al metanivel): “Era genuinamente libre. Lo sabía, también, aunque a menudo lo negaba. El Vellochino de Oro no era lo suyo... No tenía enemigos, porque él mismo no era enemigo de nadie. Era... la encarnación del viejo adagio, ‘Lo que no queráis que otro os haga...’. ...Porque tenía amor. Nada humano le era ajeno, porque se vivía como humano y estaba en todo momento atento a sus debilidades en tanto tal... Fue lo mejor que podemos ser: un hombre y un niño”²⁰. Sería demasiado sencillo decir que escuchamos la voz del autor en este discurso, pues en total exhibe demasiados clichés muy obviamente cristianos y brota del personaje curiosamente aislado, si es que genuinamente desprendido y afectuoso, Lorenzen. Pero sí comunica la conexión que vemos en Dubslav entre una percepción directa, diríase infantil, y la libertad. Porque es capaz de ver a la gente sin codicia ni malicia, “al descubierto”, como dice Lorenzen, por estar precisamente al tanto de sus propias falencias. Así, no le exige a nadie ser perfecto, porque él mismo es un niño que ve las cosas cándida y no simbólicamente, razones todas por las cuales es realmente libre en sus relaciones con ellas, tan libre como no lo son Botho, Instetten, Effi y Cecile. Él vive al descubierto, en un campo amplio y no angosto.

428

Llevemos esto ahora al metanivel. La novela esgrime hábitos de percepción dubslavianos. Leerla nos lleva a no generalizar con demasiada premura

¹⁸ Cf. *ibid.*, p. 407.

¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 294.

²⁰ *Ibid.*, pp. 442-443.

o sin la merced de la autoironía; a ver tanto con ojos adultos, empapados del mundo y de la variedad de gente que hay en él, y con los ojos de un niño que no sabe todavía qué esperar, que mira para ver qué hay allí y que aún no ha reducido a las personas a su fórmula social.

Si, por ejemplo, esperásemos que Dubslav fuese el tonto *senex* en un drama de conflicto generacional, o el trágico protagonista de una historia de pérdida de influencia social, nuestras expectativas se verán frustradas. Sí tiene diferencias de algún tipo con su hijo: él es más poético y Woldemar es más prosaico; claramente encuentra a Melusine arrobadora y a Armgard aburrida, mientras que a Woldemar le aterra Melusine y se siente reconfortado por Armgard. Pero estas diferencias no inciden en la trama; no generan ni tensiones ni complicaciones. Cada quién se comporta decente y amablemente con el otro y no entran en conflicto, y mucho menos en conflicto romántico. En cuanto al estatus social perdido, el tema del cambio político y social recorre las conversaciones de la novela y uno de sus episodios más divertidos es el de la campaña electoral a la que Dubslav se presenta como candidato conservador, siendo derrotado por un social-demócrata, representante de la nueva era. Pero esto no es trama: no es trágico y, aunque muy gracioso, tampoco llega a ser materia de una trama cómica. Es sencillamente algo que sucede. E incluso la muerte de Dubslav, que Fontane reconoce como una de las dos cosas que realmente suceden en la novela, no es una *escena* de muerte. La muerte (que es, además, bastante indolora) pasa casi desapercibida, y los últimos días de Dubslav no son tanto una trama literaria como el elemento de trama del que no podemos deshacernos en nuestras vidas, todas las cuales cuentan, después de todo, con un principio, un medio (aunque no sepamos anteladamente dónde está) y un fin.

En la medida en que pasamos tiempo con Dubslav, sin embargo, esos desencantos se tornan en placeres, mientras aprendemos a disfrutar de su compañía, queriéndolo por quién es y no en función de lo que la trama pueda hacerle. Así también con los demás personajes: poco a poco relajamos nuestra exigencia de que se prueben dignos de nuestra atención mediante acciones dramáticas de corte tradicional. Los oímos, y bien nos gustan o nos disgustan, los encontramos interesantes o insulsos. En el caso de Dubslav, no obstante, este relajamiento de nuestra exigencia de conflicto es especialmente importante, porque una bondad como la suya (siendo él hombre y niño) carece de estructura narrativa del tipo literario-dramático usual, y es pues sobre todo

susceptible de ser pasada por alto o distorsionada si es que la abordamos con la expectativa de que satisfaga una norma dramática.

Wayne Booth arguyó acuciosamente²¹ que nuestra relación con una obra literaria puede entenderse como una suerte de amistad. Pasamos tiempo con los personajes y el autor implícito de una obra; tiempo que, por si fuera poco, es bastante íntimo. Le permitimos al texto suscitarnos deseos que nada tienen de casuales. Al momento de leer, nos convertimos en un cierto tipo de persona, con ciertos pensamientos y deseos activos y otros latentes. Y así como el tiempo pasado con amigos nos revela y a la vez modela el carácter, así también el tiempo invertido en un texto y sus personajes compone el deseo y la elección. Si esta formación irá a afectar nuestra conducta en otras áreas de la vida, es una gran pregunta que Booth sabiamente no intenta contestar: contamos simplemente con demasiadas influencias y todo lo que podemos decir es que la experiencia de leer es una de ellas. Aun así, arguye, podemos legítimamente evaluar a una obra literaria desde el punto de vista moral al evaluar la relación que nos urge a formar, los deseos que esta activa.

El análisis de Booth nos invita a hacer lo que creo que Fontane ha sugerido, es decir, a evaluar las amistades que formamos con sus personajes y compararlas con las amistades que formamos en “la vida real”, haciéndonos preguntas normativas sobre ambas. La vida real, en comparación, no sale bien parada, salvo que seamos mucho mejores de lo que Fontane supone que somos. Aun así, también cree que tenemos algunas proclividades buenas, ya que espera que la gente sea capaz de leer su novela y derivar satisfacción de las relaciones que esta nos ofrece.

5. *La bella Melusine*

Al centro de *Der Stechlin* hay una mujer fascinante y seductora. Lleva el nombre de una sirena de cuento de hadas que atrajo a un caballero al agua. El nombre, que aparentemente apareció por vez primera en un drama medieval de 1456 escrito por Thüring von Ringoltingen, se hizo famoso durante el siglo XIX con el título de un drama (*La bella Melusine*), escrito por el dramaturgo austriaco Franz Grillparzer en 1833 y convertido en ópera por Conradin Kreutzer al año siguiente. Lo conocemos mejor, quizás, como el nombre de la obertura escrita por Felix Mendelssohn en 1834, inspirada a su vez en el

430

²¹ Cf. Booth, Wayne C., *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1988.

drama de Grillparzer. En todas estas versiones, Melusine es un símbolo de los peligros prohibidos y seductores de la sexualidad femenina que reniega de los confines sociales, presentando a los hombres riesgos mortales. Alguien en la casa de Barby pensó que este sería un buen nombre para una niña recién nacida, y quizás fuera a causa de un sentido del equilibrio que a la otra hija se le diera el nombre eminentemente sólido y respetable de Armgard. El destino de estas dos mujeres está imbricado en sus respectivos nombramientos, pues la gente reacciona a los nombres como descripciones esenciales antes de hacer el menor esfuerzo por entablar a las mujeres en conversación. Si, para cuando se desenvuelve la novela, ya Armgard es Armgard y Melusine es Melusine, esto se debe (tal como le dice Melusine a Woldemar) a que la gente la haya tratado siempre en función de sus fantasías con respecto a su nombre.

Melusine es evidentemente una mujer hermosa, tal como lo vemos por la forma en que la gente reacciona ante ella. Nosotros mismos podemos vislumbrar que estamos ante una mujer ingeniosa, inteligente y altamente complicada. Así pues, y como lectores, esperamos que sea una verdadera Melusine, y que la trama de la historia vaya a ser una de seducción femenina y empeligramiento masculino. Y como, precisamente, es seductora y peligrosa, lo correcto sería casarla con alguna persona adecuada, para así subsanar el orden social. Estando soltera y siendo, sobre todo, divorciada, con medios propios y tan solo a causa de su nombre, ya es una amenaza para la narrativa social. La trama matrimonial de marras resulta atrayente porque irá a remover el peligro que representa en tanto soltera y también porque irá a salvarla, re-integrándola a la “felicidad” al liarla con un macho dominante, sacándola del “balde” y de un estado que bordea con la desgracia. Tal como es, está a caballo entre la Cenicienta y la mujer caída (porque, ¿qué tipo de mujer abandona a su marido recién acabada la luna de miel?). La cura es el matrimonio.

Entonces, el lector quiere que Melusine se case con alguien, y no podemos creer que esto no vaya a suceder por lo poderosas que son las expectativas con las que los lectores se acercan a tales novelas de la vida social. Al principio, uno espera que Woldemar se quede embobado y se case con ella. Esta expectativa se mantiene largo tiempo (pese al hecho de que, desde un inicio, a Woldemar nos lo representen como un hombre carente de imaginación y de pasión, un hombre convencional que, aunque decente, jamás podría hacer feliz a alguien como Melusine; pese al hecho de que ella jamás exhibe el mínimo interés por él, pero que, desde el principio, pone la mira en juntar a Woldemar con Armgard; pese al hecho de que ella haga un esfuerzo concertado por mostrarle al muy

interesado Woldemar que él no sería feliz con ella, menospreciándolo por su falta de imaginación²² y montando situaciones en las que la disposición dulce, lenitiva y moral de Armgard pueda revelarse).

Y formamos estas expectativas y deseos pese al hecho de que, si vemos las cosas como son, a Melusine no le gustan los hombres y no quiere vivir con ninguno. Desde un inicio, se la ve interesada por el tema de la misoginia masculina²³ y también por la cuestión de la mujer de carrera independiente (como por ejemplo Jenny Lind)²⁴. Cuando Armgard le pregunta si siente celos de su compromiso, ella replica: “Oh, mi querida Armgard, ¡si tan solo lo supieras! Yo tengo solo alegría, tu cargas también con el peso”²⁵.

El peso que tiene en mente es la brutalidad e indiferencia de la sexualidad masculina. Sabemos que Melusine estuvo brevemente casada con un conde italiano, Ghiberti, a quien dejó poco después de la boda. Ya muy entrada la novela, en una famosa escena que los críticos conocen como “la escena del túnel”, Melusine le explica las cosas a su amiga la baronesa. Esta expresa su pena de que Woldemar no haya podido asegurar un compartimiento privado para su viaje de luna de miel a Italia con Armgard. “Ahora tiene a su Woldemar, y en otro sentido no lo tiene”, comenta. “Bien por ella.” / “Pero condesa...” / “Estás sorprendida, mi querida baronesa, de escucharme decir tal cosa. Aun así tiene mucho de cierto. Y quizás hasta demasiado: la niña chamuscada en mí le rehúye al fuego.” / “Pero condesa...” / “Me casé en Florencia, como sabes, y viajé esa misma tarde hasta Venecia. Venecia es en un respecto exactamente igual a Dresde: es la primera parada de las parejas casadas. Ghiberti también –y siempre prefiero decirle ‘Ghiberti’ a llamarlo ‘mi marido’; ‘mi marido’ es una expresión tan espantosa–, Ghiberti también eligió Venecia. Y así tuvimos que atravesar el gran túnel alpino.” / “Lo sé, lo sé, es infinito.” / “Sí. Infinito. Oh, mi querida baronesa, si solo hubiera habido alguien con nosotros, un sajón, sí, hasta un rumano. Pero estábamos solos. Y cuando salí del túnel, sabía qué miseria abyecta había encontrado.” / “Queridísima Melusine, cuánto lo

²² Cf. Fontane, Theodore, *Der Stechlin*, p. 255.

²³ Cf. *ibid.*, p. 154.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 173. En esta escena, Woldemar revela su verdadero rostro una vez más, al burlarse del nombre del marido de Lind, el compositor Otto Goldschmidt, quien muy probablemente fuese de origen judío aunque hiciera un matrimonio protestante. El antisemitismo no vuelve a figurar en la novela, pero constituye uno de los tantos prejuicios sociales que Woldemar no cuestiona.

²⁵ *Ibid.*, p. 286.

siento. Te lo digo, amada amiga, verdadera y sinceramente. Pero en un túnel como ese. Es como si fuera el destino”²⁶.

Melusine no es la primera mujer en experimentar el sexo forzado en el matrimonio como una abyecta miseria (John Stuart Mill escribió que la falta de consentimiento para el sexo en el matrimonio hacía de la suerte de las mujeres peor que la de los esclavos). Ella es, no obstante, una de las pocas que en su tiempo se mostraron dispuestas y capaces de salirse de semejante situación. Tiene expectativas para consigo misma que son incompatibles con una vida de “abyecta miseria”. No es sorprendente que, tras esa experiencia, se haya distanciado del sexo. Lo que sí es sorprendente es que sea feliz viviendo como una mujer soltera, pese a la anomalía social que esto representa. Insiste en que se la conozca por su nombre de pila solamente, cosa que confunde a los demás personajes²⁷. Rica y amable para con su familia y sus amigos; activa, ingeniosa y alegre, sencillamente no anda en pos de otro marido y se entretiene confundiendo las expectativas de quienes busquen definirla en función de un varón. La miseria casi nunca brinda autonomía, pero Melusine parece ser esa cosa tan rara en el mundo de la ficción en general: una mujer autónoma, que está ahí en el mundo con respecto a su familia y sus amigos pero que ha elegido no estar relacionada a un hombre.

A los otros personajes les cuesta mucho entender esto. Woldemar se pregunta a sí mismo (muy temprano) si es que debería casarse con Melusine o Armgard, y asume que ambas lo verán como un buen partido. Rex y Czako se preguntan cosas similares (Czako incluso considera pedirle matrimonio a Melusine), sin preguntarse en lo absoluto por lo que querría Melusine. La tía Adelaid la considera una seductora peligrosa.

En lo que quiero enfocarme, sin embargo, es en el lector. Hasta el mismísimo final de la novela, este insiste en casar a Melusine. Y si no es con Woldemar (¿y por qué habríamos querido algo tan inadecuado?), entonces con alguien. Consideramos a Czako; pensamos incluso en Dubslav, porque Melusine bromea sobre casarse con él²⁸. Nos ocupamos sobre todo del pastor Lorenzen, porque Melusine parece estar genuinamente interesada en él y porque la novela concluye con una carta de ella a él. Pero, desde luego, no es

²⁶ *Ibid.*, p. 346. Obsérvese el característico empeño de la baronesa por transformar la vida en bajo drama: la vida de su amiga es *wie ein Schicksal*, aunque, desde luego, no haya un destino allí. Lo que sí hay es un grupo de convenciones que dictan la edad de merecer y la conducta masculina.

²⁷ *Cf. ibid.*, p. 121.

²⁸ *Cf. ibid.*, p. 339.

una carta que sugiera interés erótico alguno. Lo que es más, claramente lo que le fascina a Melusine de Lorenzen es que no sea un hombre llevado por el sexo. “¿Y es soltero? Eso de por sí ya es un buen signo. Los hombres ordinarios creen que deben immortalizarse lo más rápido posible, para que su esplendor no muera. Su Lorenzen me parece excepcional en todo sentido”²⁹.

De hecho, no soportamos dejar colgada a Melusine. Creemos que se trata de un final insatisfactorio para ella, una forma de abyecta miseria, por así decirlo. Aun entendiendo su historia, queremos verla redimida, consolada por un amor feliz. En breve, somos como los personajes (menos perceptivos): no la dejamos ser quien es. Melusine está muy enterada de las fantasías que la gente le impone a las mujeres bellas; se deleita en jugar con ellas, usa su nombre para generarse un espacio de libertad, siempre manteniendo que “los nombres no tienen significado”³⁰. Pero nunca permite que estas fantasías la definan ante sus propios ojos. Y su rechazo a su propia experiencia matrimonial la ha llevado a un rechazo más general: al de toda la tiranía del conformismo social. Su padre nota la ansiedad que le genera toda la gente estrecha y puritana³¹. En otras palabras, tal como se nos dice, Melusine es el polo opuesto de Adelaid: una es la vida y la otra la muerte³². Ella es el campo demasiado amplio que espanta a quienes no pueden vivir sino por las reglas.

A partir de su dolor y su creatividad, Melusine se ha hecho, pues, de un mundo libre en el que las cosas no son lo que dicta la sociedad, sino lo que un ojo lúcido puede ver en ellas. “Respeto lo dado”, le dice a Lorenzen. “Y junto a eso, a lo que está en proceso de ser. Pues tarde o temprano ese devenir será dado... Y sobre todo, tal como nos lo enseña el Lago Stechlin, no debemos nunca olvidar las conexiones mayores que hay entre las cosas. Aislarse es erigir un muro en torno a uno mismo, y emparedarse a uno mismo es la muerte”³³. La sociedad empareda las personas, dándoles narrativas muertas en vez de conversaciones vivas.

A Melusine no se la representa como un ser perfecto, como una portavoz de la filosofía de vida del autor. Es una niña que ha sido quemada. En lo que concierne a ciertos temas, tal como la posibilidad de encontrar la felicidad

²⁹ *Ibid.*, p. 176.

³⁰ *Ibid.*, p. 160.

³¹ *Cf. ibid.*, p. 447.

³² *Cf. ibid.*, p. 295.

³³ *Ibid.*, pp. 314-315. Pueden trazarse comparaciones interesantes entre Melusine y Margaret Schlegel, cuyo lema es “solo conectar”, en *Howards End* de E.M. Forster (Nueva York: Penguin, 2000).

sexual en el matrimonio, ella misma acepta una historia fija y a veces se rehúsa a examinar particulares. Cuando Armgard y Woldemar parten en su luna de miel, conjetura que Armgard ya debe de estar extrañando Berlín y a su hermana³⁴. Pero su proyección, basada en su propia historia, cede ante la evidencia de alguien más: cuando lee la carta de Armgard, lee también entre líneas signos de deleite y orgullo en su propio placer³⁵. Es pues, una buena amiga y una buena hermana, pero no un ideal. Verla como un ícono ideal sería, en todo caso, apenas otra forma de denigrarla, de hacerla pasar de ser una persona compleja a un símbolo de otra cosa. Nadie que la quisiera le desearía eso.

Así que, al fin y al cabo, aunque no podamos realmente dejar a Melusine ser, seguimos tejiendo fantasías en torno suyo, pero al menos vemos que dejarla ser sería lo más amable y justo para con ella.

6. *¿Demasiado idealista? ¿Muy austero?*

Hasta este momento, he presentado al proyecto de Fontane bajo una luz positiva, sugiriendo que los modos de atención cultivados en *Der Stechlin* son de un considerable valor ético. Podemos, sin embargo, tener algunas ansiedades con respecto del grado al que Fontane ha llevado su asalto en contra de la tensión dramática. Para comenzar, podríamos querer concentrarnos en la conexión entre narrativa y vida erótica. ¿No es acaso la historia del deseo humano fundamentalmente una historia de conflicto dramático, mientras el erotismo adulto se desarrolla a partir del conflicto con, y el deseo prohibido por, las figuras paternas y su lucha contra esas mismas figuras para acceder a objetos largamente añorados? Uno no necesita adherirse a ninguna escuela psicoanalítica (freudiana, kleiniana, etc.) en especial para plantearse esta cuestión. Se necesita solo estar convencido de que el anhelo temprano del

³⁴ Cf. *ibid.*, p. 360.

³⁵ La sexualidad de Armgard permanece poco clara: Dubslav dice de ella que “tiene algo tan intacto... Una persona que ha sido casta es siempre casta” (*ibid.*, p. 407). Y cuando a la propia Armgard se le pregunta si preferiría ser Isabel de Inglaterra o María Estuardo, contesta, apasionadamente, que no querría ser ninguna sino Elisabeth de Thüringen, quien pasó toda su vida trabajando para los pobres. “Quisiera poder tener eso. Pero esas cosas no se tienen. Todo es gracia” (*ibid.*, p. 285). Es precisamente después de este incidente que Woldemar se le “declara” –puede que estando conmovido por su piadosa emoción o quizás viéndose consolado de no encontrar en ella la rapacidad sexual de su hermana (tal como él la percibe)–. Al final, en todo caso, se nos da a entender que Armgard está genuinamente atraída por Woldemar y contenta con su vida de casada.

niño por los objetos y su intenso involucramiento con las figuras paternas son de gran importancia para su vida erótica futura (Proust es un convencido de ello, aunque no supiera nada de psicoanálisis). Al pedirle a la gente que se ocupe de los demás de una forma netamente carente de drama, ¿no está pidiéndole Fontane que descuide las mismísimas raíces de lo erótico? ¿No es esta una vida demasiada kantiana para ser feliz? O, si nos ocupamos de los demás solo por ellos mismos, ¿cómo podemos alguna vez enamorarnos? (preocupación que ocupa a Kant y a la que no le logra dar una respuesta muy satisfactoria)³⁶.

Esta preocupación es importante, y creo en todo caso que Fontane sí puede responderla. Su adversario no es el amor humano o la raíz erótica, sino la sociedad. Su gente está rechazando no la idea general de que los seres humanos luchan por el amor y la felicidad, sino la forma especialmente estrecha que las sociedades le han dado a esa búsqueda, con sus nociones restrictivas y genéricas de alegría y pureza. Fontane ciertamente parece no tener interés en los aspectos de la vida temprana que interesan a Proust y a los psicoanalistas. Esta es una ausencia en su obra, tal como la es en la de la mayoría de los grandes novelistas hasta Proust –aunque Goethe tenga grandes reflexiones en esa misma línea–. Pero porque esta dimensión de la vida humana esté sencillamente ausente, no podríamos decir que el experimento literario de *Der Stechlin* tome una posición en contra de ese tipo de tensión dramática o en contra de aquel tipo de narrativa. No toma posición alguna con respecto al tema, aunque nos sugiera una serie de preguntas que podamos válidamente plantearnos acerca de las formas en las que las relaciones adultas pueden verse deformadas (tal como Proust nos lo demuestra) por el tipo de drama de infancia que Proust nos pinta. En cualquier caso, la novela nos sugiere que, al margen de cualquier otra cosa que contenga el amor erótico, si es que ha de ser generador de mutua felicidad, tendrá que contener un elemento de esa atención amistosa que la novela de Fontane construye.

³⁶ Ver Herman, Barbara, “Can It Be Worth Thinking with Kant about Sex and Marriage?”, en: Anthony, Louise y Charlotte Witt (eds.), *A Mind of One’s Own: Feminist Essays on Reason and Objectivity*, edición revisada, Boulder: Westview, 2002, pp. 53-72. La postura de Kant parecería ser que, en el sexo, la gente inevitablemente se trata la una a la otra como un medio para su propio placer; el matrimonio no puede realmente resolver ese problema, pero sí contenerlo, obligando a la gente a tomar su placer sexual solo en el contexto de una relación en la que el mutuo respeto sea fomentado por el marco legal provisto por la relación en sí.

Lo que preocupa a Fontane, como he dicho, no es la influencia de las relaciones objetuales tempranas ni del drama que estas contienen. Es el peso de las narrativas *sociales* familiares por sobre lo erótico y hasta por encima de la imaginación amistosa: sobre todo, como hemos visto, de las narrativas de su sociedad en torno al género y el matrimonio, que implican ideas de control masculino y pureza femenina. Estas narrativas sociales se mezclan dentro del proceso de desarrollo en formas a las que el pensamiento psicoanalítico no siempre ha hecho justicia, pero son en principio separables de un desarrollo que se centre en la relación del niño con los objetos amados. De modo que decirle a la gente que no mire a los demás en términos de *esas* tramas, mientras que una demanda lo suficientemente radical, que cala hondamente en las perspectivas que tienen la mayor parte de las culturas con respecto a las relaciones humanas, no llega a ser una exigencia de renunciar a todo interés erótico en la estructura dramática/narrativa. Si tan solo pudiéramos ir más allá de *esas* narrativas (las mismas que condujeron al trauma de Melusine) y el daño que le hacen tanto a los poderosos como a los desapoderados, podríamos imaginar otros tipos de relaciones eróticas entre nosotros como, por ejemplo, la relación feliz que Botho y Lena compartieran brevemente, incontaminada por la necesidad de ceder ante la “realidad”. Estas relaciones tendrían su propia estructura narrativa, ya que la vida humana impone cambios, enfermedades, pérdidas, envejecimiento y demás. Contendrían las raíces de la tragedia aristotélica: el anhelo general de la felicidad y los múltiples “reveses” que la impiden –aunque su manera de presentar esos materiales sería menos prolija que la del drama griego, y menos acabada–. Sencillamente, rechazarían algunos de los materiales clave de la novela de sociedad que el género ha desarrollado.

Creo, entonces, que esta primera preocupación podría ser al fin y al cabo contestada, aunque no nos sea tan fácil imaginar cómo luciría esa respuesta por estar aún tan presos de las malas narrativas (pregúntense, por ejemplo, en qué novela hay una relación sexualmente apasionada entre un hombre y una mujer que no termine en castigo y muerte; el único caso que se me ocurre es *Persuasión*, de Jane Austen³⁷, e incluso en esa instancia la novela no queda

³⁷ Hasta *Persuasión*, podría considerarse erótica solo dentro del confin de la propiedad social. En cuanto a otras instancias decimonónicas, Kitty y Levin no me parecen especialmente apasionados, y la felicidad de Dorotea hacia el final de *Middlemarch*, aunque constituya un ejemplo genuino, no es muy convincente ni queda plenamente realizada. Un posible contraejemplo tomado de la propia obra de Fontane es *L'Adultera* (1882), en la que una joven mujer que deja a su marido, se divorcia de él y vuelve a casarse, termina viéndose feliz y satisfecha. Esta novela, sin embargo, no está entre

libre de los problemas que Fontane nos presenta, ya que es una versión de la fantasía mujer-que-está-de-balde-es-rescatada que rechazara para Melusine)³⁸. Proust tiene razón al sugerirnos que nuestra inversión erótica en el pasado acarrea ciertos peligros cuando tratamos de amar a alguien en cuanto individuo y persona real, pero creo que se equivoca al sugerirnos que esos peligros deben siempre derrotar al proyecto de amar a alguien por sí mismo.

La segunda preocupación es, pues, aquella en la que me quiero concentrar. Es la que trae a colación la baronesa, cuando dice que Armgard y Melusine son demasiado idealistas en su rechazo del chisme y del escándalo: “Ustedes los Barby son todos tan terriblemente discretos e idealistas, pero por mi parte soy distinta. Yo acepto al mundo como es. Una cerveza y un chiste vulgar, y a veces poner a alguien en la picota: así es como se sale adelante”³⁹. Podríamos elaborar su crítica de esta manera: “Ustedes dicen estar interesadas en la vida cotidiana y no en los chismes, pero tienen una visión imposiblemente idealizada de la misma. Hablan de la vida cotidiana tal como podría ser, pero en la vida diaria real, la gente bebe, se burla de los demás, a veces castiga a los otros. Esa es la realidad en la que estamos, y la acepto y la disfruto. Ustedes no”.

Esta es una crítica seria del proyecto de Fontane, pues, tal como lo he reconstruido, le saca buen provecho a la idea de ver a la gente tal cual es y

sus piezas mejor logradas o convincentes, por más que sí incorpore temas que le son muy caros.

³⁸ Puede que el drama lo logre mejor: *The Way of the World*, de Congreve, describe una suerte de felicidad apasionada que Fontane habría aprobado, y la escena del divorcio en *The Beaux Stratagem*, de Farquhar, contiene al menos una versión negativa de su visión, pues la Sra. Sullen declara su feliz independencia (con algún prospecto de encontrar eventualmente la satisfacción sexual, pues el odio a su marido no la ha acarreado –como en el caso de Melusine– el odio al sexo).

³⁹ Esta importante oración es virtualmente intraducible al inglés, dado el uso que hace la Baronesa von Berchtesgaden de una oscura terminología bávara que es difícil de localizar hasta en los diccionarios y de la que no cuento con una traducción equivalente al inglés, en cuanto se refiere a costumbres locales. *Schanderhüpfl*, que he traducido como “chiste vulgar”, es una variante de *Schnadahüpfl*, un tipo de canción burlesca que se entona en los Alpes bávaros. Creo que es afín a la costumbre americana de “asar” [*roast*] a alguien y habría incluso usado esa palabra si es que esta no incurriese el riesgo de malentenderse por su versión comestible (Zwiebel lo traduce como “una sugerente cancioncilla” que será maliciosa y de un inglés deficiente, mas no tan basta como corresponde al estilo de la baronesa). “Poner a alguien en la picota” es la traducción de “*Haberfeldttreiben*” en cuanto variante de “*Ziegenfelltreiben*”, una suerte de justicia popular en la que al trasgresor de las normas sociales se lo obliga a ponerse una piel de chivo. La traducción de Zwiebel habla de un “grupo de linchamiento” que es, diría yo, un tanto más violento que el original.

al margen de un contraste relacionado entre quiénes son y las fantasías o narrativas/dramáticas que tejemos en torno a ellas. La baronesa dice que es Melusine quien no ve a la gente como es, pues tal como son se regodean en el chisme y en las narrativas socialmente compartidas que les permiten hacer bromas vulgares y poner a los demás en la picota ni bien trasgredan una norma social. Así es la vida (en Effi Brest, Instetten dice algo muy parecido cuando compara su deseo de perdonar a la exigente realidad de la vida social; así también lo hace Botho, cuando compara sus días felices junto a Lena con las “expectativas” de la “vida”: “Und dann kam das Leben...”). En la determinación que tiene Melusine de ver a las personas “tal cual son”, yace oculta una negativa de aceptar a la humanidad tal como es. De manera similar, en la insistencia fontaniana de que veamos a la gente sin el lente distorsivo de la narrativa social, yace oculto un desdén por la realidad social, un rechazo austero e idealista a vivir en el mundo.

A esto la respuesta debería ser: sí, este es un proyecto normativo, no una descripción directa de la gente tal cual es. Ciertamente, la distancia entre la forma de atención que cultiva la novela y las formas de atención que se cultivan en promedio quedan ampliamente expuestas por la novela en la medida en que los personajes urden fantasías en torno a Melusine o cuando se observa cómo la tía Adelaid ve a todos en función de un guión social, y así sucesivamente. La forma de atención deseada es real y posible; es más, le queda incluso demostrado al lector mediante el hecho de que él o ella ha llegado al vigésimo-cuarto capítulo de la novela de Fontane y que lo ha hecho con gusto, pese al hecho de que esta no apele ni a la broma pesada, ni a la picota. Si llegamos a querer esta novela, tal como sucede con tantas personas, parte de ese amor podría deberse a la sensación de *no* estar ante el mundo chismoso que la baronesa nos describe; a menudo nos ofrece un escape de ese mundo.

La capacidad de ver a las personas como fines en sí mismas está entre nuestras capacidades morales reales, pero estas no están bien desarrolladas en el mundo en que vivimos. Una obra que las cultive será quizás idealista o probablemente austera, pero aun así no es fantasiosa ni está fuera de contacto con la vida. Sería una crítica extraña a Ralph Ellison decir que sus novelas nos piden ver a los afroamericanos como seres humanos, mientras que en la vida real no hacemos típicamente eso. Y es que la novela de Ellison nos anuncia desde el comienzo que su propósito es obrar sobre el “ojo interior” del lector, cultivar las posibilidades de visión que no eran plenamente asequibles en

los Estados Unidos durante la década de los cincuenta. De manera similar, una crítica extraña –aunque común– a las novelas tardías de Henry James consiste en decir que las personas en la “vida real” no se imaginan las unas a las otras con tan precisa particularidad y matiz. Y ante esa crítica, James de hecho respondió diciendo que su propósito era “*crear* el registro, a falta de cualquier otro disfrute de él: imaginar, en una palabra, al caso honorable y producible. ¿Qué mejor ejemplo puede darse del uso enaltecedor y útil, por así decirlo, cívico de la imaginación?”⁴⁰.

Entonces, cuando Fontane pide a la gente que vea a sus amigos sin recurrir a ciertos tipos de fantasías narrativas socialmente transmitidas y, sobre todo, que los hombres vean a las mujeres y que las mujeres vean a los hombres y a sí mismas sin las fantasías específicas que arruinaron a Cecile, Lena y Effi, está pidiendo algo radical pero no inimaginable, tal como lo demuestra la popularidad de sus novelas feministas años antes de *Der Stechlin*. La gente está evidentemente preparada para albergar estos pensamientos, si es que no a actuar sobre ellos consistentemente en su vida diaria. La baronesa es, entonces, demasiado pesimista. “La vida” implica muchas cosas, y Melusine y Dubslav son también parte de ella. Más aun, la situación no es fija: las novelas de Fontane son una parte de la realidad que posiblemente juegue un rol en la conformación de cómo ve la gente.

7. *El modernismo de Fontane*

La crítica a menudo describe a *Der Stechlin* como una obra “modernista” temprana y reparan en la evolución del novelista, que va de ser un realista a un modernista. Por lo general, no dicen nada respecto a qué se refieren con eso. Sugiero que a lo que están reaccionando es a la deflexión de la atención de la trama tradicional en otra dirección, y creo que podemos reflexionar mejor sobre el experimento de Fontane si lo comparamos a otros modernistas tempranos que también buscaron llevar a la atención del lector del gran drama de los conflictos, tensiones y reveses tradicionales a un registro menor y diferente de los seres humanos y su diario vivir.

Ya he mencionado a James y a Proust, y Fontane obviamente comparte compromisos importantes con ambos, y con Virginia Woolf, que puede aquí asociarse a los otros dos. James, Woolf y Proust repudian el drama convencional de la trama y procuran dirigir la atención del lector hacia los pequeños

⁴⁰ James, Henry, *The Art of the Novel*, Nueva York: Macmillan, 1934, pp. 211-212.

movimientos del pensar y del sentir que constituyen tanta de nuestra experiencia real. Comparten con Fontane la idea de que hay algo profundamente fascinante en la vida cotidiana y la idea de que la literatura tradicional no ha logrado captarlo. Esta tríada, empero, se concentra en la conciencia y en los movimientos del mundo interior. Sus novelas dependen, pues, de una actitud quirúrgica hacia la persona: la mente del autor sencillamente las abre en canal y lleva sus contenidos ocultos a la luz. Los tres insisten, de distintas formas, en que lo que no está oculto no es profundo. Fontane es como James y Woolf en la medida en que dirige la atención y el deseo del lector de la gran narrativa a lo pequeño y lo cotidiano. Pero aquellos se concentran en la conciencia; sus novelas vuelven a la gente interesante en tanto las podemos ver por dentro. James y Woolf a veces describen conversaciones y acciones públicas, pero continuamente dirigen la atención de estas al mundo interior que lo abarca todo. Proust representa la interacción social con gran detalle, pero la fuerza de su contraste entre sociedad y psicología tiene por meta demostrar la superficialidad de la primera. La superficie es mera superficie, y el amor es lo realmente interesante.

Fontane, como he dicho, se niega a acceder a los pensamientos de sus personajes (técnica de la que se vale prominentemente en sus novelas anteriores). Nos muestra solo lo que estos le muestran a los demás. Les permite revelarse cuando así les plazca, y ser oscuros y misteriosos cuando les venga en gana. Sabemos lo que sucedió en el túnel al grado en que lo sabemos porque Melusine se lo comparte a la baronesa y nosotros, como ella, somos duchos al momento de tener que extrapolar lo implícito. Nuestro interés en los personajes no mana de la invasión fidedigna que el escritor pueda hacer de su privacidad⁴¹; brota, más bien, de lo que ellos deciden expresar. Son así, pues, más genuinamente libres que los personajes de James y Woolf, más como amigos con quienes podamos encontrarnos en la vida.

Estas comparaciones nos permiten ver la crucial importancia de la conversación para Fontane. Porque no hay otra argucia de conexión en la novela (tal como la mente vuelta transparente a nuestros ojos), vemos claramente que es conversando que la gente se conecta, si es que lo hacen; el modo en que manifiestan lo que les importa, si es que lo hacen. En James, Woolf y Proust, la conversación se presenta como meramente superficial en comparación con las profundidades interiores. Pero, para Fontane, la conversación

⁴¹ Ver Cohn, Dorrit, *Transparent Minds*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

no es superficial. Es el modo real de conexión humana, en tanto haya una conexión, y a veces es superficial y a veces honda, tal como sucede en la vida. La gente habla de lo que más le importa: Dios, la política, el cambio social, la misoginia, sus vidas. En la mayoría de las novelas, los personajes no hablan mucho de asuntos generales, pero en la vida real, y aquí, sí. No pueden vivir sin intercambiar pensamientos y respuestas de esta manera: hacia el fin de su vida, Dubslav añora conversar, diciendo que prefiere incluso tener una conversación desagradable con Adelaid a no tener ninguna⁴². En varias ocasiones, se llama a la conversación *Lebhaftes Gespräch*⁴³, es decir, vivaz o portadora de vida, conversación que es sustancia vital.

Algunas veces, también, la conversación no es verbal, sobre todo cuando el tema de la comunicación es demasiado hondo y complejo como para abordarlo con las palabras que la convención social nos ofrece para las ocasiones importantes. Así, el compromiso de Woldemar y Armgard se da sin palabras que aludan expresamente a él. “Armgard lo acompañó a la puerta. Había un abochornamiento entre ellos, y Woldemar sintió que debía decir algo. ‘Tienes una hermana adorable [*liebenswürdige*]’. Armgard se sonrojó. ‘Me pondrás celosa’. ‘¿De verdad, condesa?’ ‘Puede ser... buenas noches’”. Armgard vuelve adentro, conmovida, y le dice a su hermana que tiene la sensación de haberse comprometido⁴⁴. Tenemos que imaginar que están comunicándose mediante una suerte de conversación silente de miradas y tonos de voz. Sus prospectos futuros lucen mejores por no haberse apoyado en la trillada declaración formal de matrimonio. Se nos da a entender que están realmente comunicándose de un modo personal en vez de recaer en las formalidades sociales y eso, a su vez, nos da la impresión de una auténtica atracción entre ambos⁴⁵.

De todos los novelistas de la antitrama modernista, aquel a quien Fontane podría parecerse más es, curiosamente, a Beckett (quizás la trilogía de

⁴² Cf. Fontane, Theodore, *Der Stechlin*, p. 421.

⁴³ Por ejemplo, en *ibid.*, p. 163.

⁴⁴ Cf. *ibid.*, pp. 285-286.

442 ⁴⁵ Porque la buena conversación es tan particular como tópica, la novela de conversación puede ser difícil de exportar a otra cultura. *Der Stechlin*, siendo tan querida en Alemania, no ha logrado una popularidad análoga en otras partes, porque las preocupaciones de sus personajes con la política alemana y los matizados de región y clase no han sido fáciles de trasladar (de igual manera, las partes de Proust en las que este se ocupa del amor y de los celos reciben muchísima más atención, fuera de Francia, que aquellas partes que se centran en las normas sociales o las vicisitudes del caso Dreyfus). Un lector de la novela que no sea alemán tendrá que mostrarse dispuesto no solo a atender, sino a aprender.

Molloy sea la otra novela de quinientas páginas en la que no sucede nada). Los personajes de Beckett parten de un mundo que, como el de Fontane, contiene poderosos entramados sociales que fabrican las expectativas que los personajes tienen de lo que la vida ofrece. En el caso de Beckett, estamos ante narrativas religiosas sobre el pecado, la añoranza y la trascendencia, que incluyen destacadamente el horror a la impureza femenina⁴⁶. Así es como su mundo, siendo en tantas formas tan distinto, comparte algunas preocupaciones con el de Fontane. Partiendo de ese mundo, los personajes de Beckett se dan con el desorden y la falta de trama en la vida. Molloy nunca llega adonde va: su bicicleta y su cuerpo comienzan a desmoronarse. Lo único que los personajes tienen para pasar el tiempo es la charla, pues el gran diseño que debía sustentarlos resulta ser ilusorio. Y muchas de las charlas entre los personajes implican asimismo el deshacer el gran sentido simbólico de las palabras, devolviéndolas a sus significados ordinarios. Este aspecto es también cercano al proyecto fontaneano, tal como lo he descrito⁴⁷.

Para Beckett, sin embargo, el fracaso al momento de dar con la gran narrativa vital no es tan solo social, sino también cósmico: el fracaso de la vida humana de ser parte de un universo teleológicamente ordenado, el fracaso del Innombrable de ser el “alumno Mahood”, viviendo el destino que Dios le trazara a la raza humana. Y este fracaso es tan hondo que no da cabida a ninguna esperanza. Así, la remoción de la gran trama nos deja con personajes desordenados, patéticos, ridículos, grotescos. La expurgación que hace Beckett de la trama llena al lector (y al autor implícito) de desesperación, aunque se la comunique mediante el humor. El autor implícito parece estar tan profundamente enamorado de la gran narrativa religiosa que no es capaz de concebir nada de bueno sin ella. Así es como en las obras de teatro de Beckett hay conversaciones de un cierto tipo y se habla tanto en sus novelas, pero todo es absurdo, grotesco, e involucra muy poca o ninguna comunicación entre la gente. La idea parece ser que si no somos hijos de Dios, entonces no podemos ser humanos: nada puede expresarse y hablamos dentro en un vacío.

En el caso de Fontane, por contraste, el fracaso es el de una sociedad particularmente injusta y corrupta que no es la única que podemos imaginar

⁴⁶ Ver mi “Narrative Emotions: Beckett’s Genealogy of Love”, en: *Love’s Knowledge*, Nueva York: Oxford University Press, 1990.

⁴⁷ Ver Cavell, Stanley, “Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett’s Endgame”, en: *Must We Mean What We Say?*, versión actualizada, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 115-162.

(aunque sus errores sean de enorme alcance), una sociedad que no es ni siquiera la totalidad de sí misma, por así decirlo, en cuanto hay en ella muchos espacios de resistencia, justicia y perspicacia. Tenemos así a la vida de Dubslav y la de Adelaid, y a las hermanas Barby, así como a la picota que les espera. Entonces, cuando removemos la gran narrativa social de los seres humanos –y en especial, sus guiones para las relaciones entre hombres y mujeres– ya no nos quedamos con la desesperación.

Nos quedamos con la gente. Y podemos quererla, y escucharla, en la medida en la que nuestros deseos y capacidades nos lo permitan.

Traducción del inglés de Mónica Bélevan