
El hombre que está más solo

Una aproximación entre las obras de Georg Büchner y Theodor Storm a partir de la noción de sujeto

Ignacio Martín Azcueta

Resumen

A través de un esfuerzo comparativo entre tres obras de Georg Büchner (1813-1837) *La muerte de Danton*, *Lenz* y *Woyzeck* y tres novelas cortas de Theodor Storm (1817-1888) *El señor consejero público*, *Hans y Heinz Kirch* y *El caballero del corcel blanco*, se busca comprobar si es posible conformar una visión única de sujeto a pesar de estar las producciones distanciadas histórica y artísticamente. La metodología de trabajo es la de un análisis individual y escindido de cada una de las agrupaciones de obras, tomando como punto de partida a los protagonistas de las mismas y sus principales intervenciones, extrayendo de cada conjunto una concepción de sujeto para luego, en la sección final, compararlas y contrastarlas entre sí para comprobar la hipótesis presentada. Se atenderá a las particularidades de las diferentes composiciones artísticas en diferentes dimensiones, tanto genéticas como estilísticas; y al momento de verificar la hipótesis se pondrá especial énfasis no sólo en las similitudes, sino también en los puntos de distancia entre las propuestas de dichos autores, evitando así asimilaciones acríticas.

.....

Palabras clave

Crítica literaria, comparativismo, Close Reading, Siglo XIX, Literatura alemana, Theodor Storm, Georg Büchner, Novela corta, Teatro, Sujeto, Comunidad, Religión, Ideología, Historia

.....

El hombre más poderoso del mundo es el hombre que está más solo.

Henrik Ibsen, *Un enemigo del pueblo*

Introducción

Las obras de Georg Büchner (1813-1837) *La muerte de Danton*, *Lenz* y *Woyzeck* y las novelas cortas de Theodor Storm (1817-1888) *El señor consejero público*, *Hans* y *Heinz Kirch* y *El caballero del corcel blanco*, distanciadas histórica y artísticamente, tienen en sus temas un punto en común: la problemática del sujeto enfrentado con la comunidad, con su sistema de creencias e incluso con fuerzas fuera de su alcance. El objetivo general de este trabajo será ver si es posible conformar una postura de sujeto única a partir de las seis obras seleccionadas.

Los objetivos particulares serán ver con qué y contra qué fuerzas opera cada sujeto en cada una de estas obras. Para hacer esto, se deslindarán los conflictos particulares de los personajes. A medida que se trabaja en esta dirección se buscará también conformar una visión global de la postura de sujeto en cada grupo de obras, contrastándolas y comparándolas entre sí. Por último, se verá si se puede responder a la siguiente pregunta: ¿es posible pensar un acercamiento entre los corpus de estos dos autores a partir del relevamiento de la noción de sujeto?

Acerca de los individuos y las totalidades

Esta sección se escindirá en dos unidades que analicen separadamente las obras de los autores, dejando para la conclusión las relaciones y diferencias entre ellas.

Robespierre, Lenz, Woyzeck

Varios estudios críticos acerca de *La muerte de Danton* se realizan la misma pregunta: ¿Cómo reconstituir el ideario del autor? En la búsqueda de una respuesta, el procedimiento heurístico es siempre el mismo: optar por uno de los personajes. Mientras que György Lukács sostiene que los personajes auténticamente revolucionarios de la obra son Robespierre y St. Just en conjunto con el pueblo, Peter Szondi configura en el personaje de Danton a una víctima de su propia memoria y de una lucha entre vida y muerte en los términos de la propia vida. Por su parte, Viëtor, en los estudios citados por Javier Orduña (Orduña, 38), afirma que Danton cae preso de la reificación de la voluntad.

Proponemos un quiebre respecto de estas lecturas. Sostenemos que tanto Robespierre como Danton forman una unidad complementaria que permite leer una noción de sujeto más completa y compleja en la obra de Georg Büchner y, además, permitirá trazar una línea de lectura con el resto de las obras del autor alemán.¹

Retomaremos el esquema triádico de György Lukács (Robespierre-el pueblo-Danton) para nuestro análisis. El primer acto ya nos muestra a esta tríada en acción. El Primer Ciudadano exhibe la miseria material y la necesidad de satisfacción de los deseos más básicos del pueblo: “Vamos a arrancarles [a los aristócratas] a tiras la piel de los muslos y a hacernos

1. No se tienen en cuenta a *Leonce y Lena*, sus escritos de juventud ni *Sobre los nervios craneales*.

calzones con ella, vamos a exprimirlas la manteca y a hacer con ella más grasa nuestra sopa” (Büchner, 1992: 84). Estos pedidos se reiteran en la voz del Segundo Ciudadano (ibíd.: 84), en la historia de miseria y prostitución de Simón y su mujer (ibíd.: 82-85) y en la siguiente frase tardía en la obra “La guillotina es un mal molino y Sansón un mal panadero, ¿quere-mos pan, pan!” (ibíd.: 124). Esta cita permite ver que las manifestaciones se conjugarán con consignas políticas.

Los reclamos del pueblo son captados por Robespierre y Danton, que reaccionan de formas muy distintas. El primer acto sirve como una declaración de principios para lo que será el resto de la obra. Las reflexiones de Danton se dan en el interior burgués, entre el juego y la lujuria, y lo presentan como antagonista de un Robespierre mezclado con el pueblo. Aquí Danton realiza dos afirmaciones clave: “Mira aquella señora [...] qué bien maneja los naipes. [...] se dice que siempre presenta el corazón a su marido y el carreau a los demás. Sois capaces de hacer que nos enamoremos de la mentira” (ibíd.: 79). En una tónica similar, ante la pregunta de Julie, si cree en ella, él responde: “¿Qué sé yo? Sabemos poco el uno del otro [...] estamos muy solos [...] (*señalando la frente y los ojos*) ahí, ahí, ¿qué hay detrás de eso? (ibíd.: 79). Estos diálogos iniciales resultan metáforas cargadas de sentido para comprender el accionar de Danton: guiados por apariencias es imposible saber lo que el otro desea; sin embargo, no hay más que fachada en el mundo.

Robespierre actúa de forma opuesta y su primera aparición en la obra es entre las masas empobrecidas. Él propone a los jacobinos como guías del pueblo: “Tus legisladores están alerta, ellos te llevarán de la mano, sus ojos son infalibles, tu mano ineluctable” (ibíd.: 85). La voluntad del pueblo puede ser sometida, intención que repetirá en el Club de los Jacobinos (ibíd.: 87). En un delirio de omnipotencia, en la Sexta Escena del Acto Primero, Robespierre dice sobre Danton: “Quiere detener los *corceles* de la Revolución delante del burdel como detiene un cochero sus *caballos amaestrados*” (ibíd.: 95. Las itálicas son nuestras). Aparece la figura de la revolución como un medio de locomoción que no debe detenerse, pero que siempre puede y debe guiarse. Y en ese mando está siempre Robespierre.

Si Robespierre quiere conducir el “carro” de la revolución, en el saber popular surge la contraoferta de Danton: “No poner el carro delante de los caballos”. Si bien desde el comienzo la propuesta del líder revolucionario es detener las matanzas e instaurar el gobierno, lo que contrastaría con la postura de Robespierre, son más importantes sus consideraciones de otro orden y que lo acercan más de lo que se puede ver en primer término a Robespierre. Dice Danton meditando solo en campo abierto: “El lugar parece seguro, sí, para mi memoria, pero no para mí, a mí la tumba me procura más seguridad, al menos me trae el olvido: matando mi memoria” (ibíd.: 104). La muerte es un lugar seguro lejos de su memoria, que lo acosa por las matanzas de septiembre. Estos recuerdos no lo visitan en cualquier forma. Danton relata su sueño: “Debajo de mí jadeaba el globo terrestre en su carrera, yo lo había atrapado como a un caballo salvaje [...] Sentí así que la sima me arrastraba” (ibíd.: 105). Intentar comandar la revolución es poner el carro delante de los caballos. Y si se pone el carro delante de los caballos, el caballo lo destroza y lleva al conductor a una muerte segura.²

2. Destacamos esta porción textual que resulta significativa por su similitud textual con la de Robespierre. Pero esta opinión de Danton se reconfirma en la obra: baste ver cómo dice en ese mismo acto que “somos marionetas, fuerzas desconocidas nos manejan de los hilos” (ibíd.: 106); cómo dice que ellos en realidad son hijos de la revolución y no viceversa (ibíd.: 99), y una de las frases finales acerca del caos y la nada por venir, que recuerda el abismo al que se precipita el corcel (ibíd.: 131).

La memoria lo delata: él, como Robespierre, quiso tomar las riendas de la revolución. El resultado de estas acciones fue el Comité de Salud Pública que ahora lo juzga. Danton ve la inutilidad de tratar políticamente esta totalidad humana de la Revolución: no es posible saber en realidad lo que el pueblo desea. Como las barajas, como el deseo de Julie y la (im)posibilidad de conocer al otro, muestra que actuar políticamente en esas circunstancias creyéndose “el conductor del carro” sólo puede llevar a la muerte. Y aquí radica la tragedia de *La muerte de Danton*, y de la muerte de Danton: Danton lo sabe todo, pero no puede hacer nada; mientras que Robespierre lo hace todo sin saber nada.

Teniendo en cuenta la inutilidad de la política y negados virtud y vicio (ibíd.: 94), puede releerse el interior burgués de Danton a partir del derecho al goce. Éste es una constante que parece consumir todas las energías de Danton y lo acerca más que nunca a las masas.

Para comenzar con el derecho al goce, hay que realizar algunos comentarios acerca de Robespierre y el Pueblo. Robespierre será acusado por Danton de tener una “probidad indignante” (ibíd.: 94). Alejado de todo placer sensual, el modo de acercarse al pueblo del Líder del Comité de Salud Pública es como político y líder moral. Danton define al pueblo como un “eunuco” que odia a quienes gozan (ibíd.: 94). Sin embargo, su acercamiento al mundo de lo sensual y sexual le dará una posibilidad nueva de acercarse a la totalidad que lo interpela. Viene a cuento la historia de Marion, una prostituta amiga de Danton, quien dice que luego de tener sexo por primera vez se volvió “Un desear, un tocar *sin interrupción*, una brasa, una corriente [...] todo depende de qué le procura a una más placer, si los cuerpos, las imágenes de Cristo, [...] *quien goza más, reza más.*” (ibíd.: 90; las itálicas son nuestras). El placer sensual está elevado a la categoría de elemento que puede re-ligar (Burello, 102) al hombre con una potencia totalizadora. Y Danton reconfirma lo dicho por Mrion en dos ocasiones: “Quisiera ser *una parte del éter* para bañarte en mi fluido” (91; itálicas nuestras). Ser parte de la totalidad para poder abarcar el todo. Y más adelante paseando junto a Camille Desmoulins, entre los mendigos y las prostitutas, dice: “Uno tendría ganas de *zambullirse*, de arrancarse los pantalones del cuerpo y de copular por detrás” (101; itálicas nuestras). El acto de zambullirse marca la posibilidad de quedar, como en el éter, rodeado de sensualidad.

Hay una versión del pueblo que meramente busca satisfacer su hambre “carneando nobles”, que plantean tanto Robespierre como Danton. Pero también hay otra a la cual el segundo se acerca de forma más intuitiva, que es a partir del goce, configurando otra forma de abordar la totalidad de la revolución. Quedará castrada esta posibilidad por su muerte, pero se retomará en *Lenz*.

Si en *La muerte de Danton* la totalidad de la revolución encarnada en el pueblo interpelaba al sujeto, en *Lenz* de lo que se trata es de la relación del protagonista con la naturaleza. No son lo mismo revolución y naturaleza, pero en ambas obras las totalidades interpelan a sus protagonistas. Y en este enfrentamiento se retomará la posibilidad de abarcar esa totalidad a partir de lo sensorial.³ El cambio del sujeto político por el artista resulta una decisión clave.

Para comenzar, el protagonista afirma lo siguiente: “no nos compete preguntar si es hermoso o feo, la sensación de que lo que se ha creado tiene vida [...] es el único criterio en materia

3. Se puede decir que imponemos una inflexión a la hipótesis del profesor Marcelo Burello, quien dice que el tema de *Lenz* es la religión mediante la cual el protagonista intenta “re-ligarse” al universo (Burello, 102).

de arte” (ibíd.: 143)⁴. Será sólo a partir de ese respeto que se enfrentará con lo natural el artista. Y el verbo “enfrentar” nunca resulta más apropiado, dado que si bien la naturaleza no devora a sus propios hijos sí los enfrenta: dice al comienzo de la obra que la tormenta que lo recibe emana “violentos bramidos” y que las “nubes se acercaban al galope, como corceles de salvaje relincho, y los rayos del sol [...] pasaban su refulgente *espada* por el paisaje nevado” (ibíd.: 137; itálicas nuestras). De esta cita hay dos cuestiones para destacar. Una de ellas es la violencia de la naturaleza: es una “espada” el sol, los bramidos son “violentos” y más adelante en la obra se dirá que el aire “le cortó el rostro” (147). La otra es el símil de la naturaleza, la totalidad que interpelará a Lenz, con los caballos salvajes. Surge la pregunta: ¿podrá el sujeto domar la totalidad o será llevado al abismo por sus corceles como Danton? Otra imagen similar a la postulada por *La muerte de Danton* en el momento de resolver el encuentro de la totalidad con el sujeto es el comentario de Danton a Camille de arrancarse las ropas y fornicar entre la gente, o el hecho de querer ser parte del éter y los repetidos baños desnudo y arrancándose las ropas de Lenz (139).

Se reconoce a la naturaleza como totalidad y se intenta un movimiento de apropiación sobre ella, sabiéndola inmensa. Lenz sufre ante la aporía: “Ya no sé qué decir, he dibujado en la pared todas las figuras” (ibíd.: 151). Se intenta captar todo, dibujarlo todo, decirlo todo, pero siempre algo escapa y por eso el “no saber” ante la tarea que se sabe incompleta. Otro ejemplo del sufrimiento aporético es el siguiente pasaje: “al anochecer le sobrevenía una extraña angustia, hubiera querido correr detrás del sol [...] todo le parecía un sueño, todo tan adverso [...] la vida se apartaba de él” (ibíd.: 140). El escape del sol para poder atraparlo sólo se ve empeorado por la totalidad sin forma que permite la noche.

Hay que subrayar que la sintaxis del texto, uno de los elementos destacados por Marcelo Burrello en su estudio para denotar la creciente locura de Lenz, encuentra sus manifestaciones más “desbocadas” cuando el personaje intenta aprehender todo aquello que lo rodea. Resulta trabajoso transcribir los ejemplos así que mencionaremos simplemente: el comienzo del texto (ibíd.: 137), cuando se siente vacío en su habitación recién llegado (139), el ya destacado episodio del anochecer (140) y su charla con Oberlin acerca de la naturaleza (142). Estos momentos contrastan violentamente con, por ejemplo, cuando el paisaje resulta una unidad monótona (ibíd.: 141) o con el final del texto, desplazándose de la totalidad que lo violenta (155). La imitación y posterior lucha con el gato de Oberlin es otra prueba de esta contradicción. Con una sintaxis descontrolada, el texto describe cómo Lenz imita y dibuja cada uno de los movimientos del gato con su propio cuerpo, hasta llegar a pelear para luego avergonzarse de sí mismo (153). Este intento casi artístico pero fallido es un símbolo de las constantes fallas que tiene el personaje al momento de acercarse hacia las totalidades, hacerlas propias sin reducirlas.

Por último el momento cúlmine de intentar aprehender la naturaleza es aquel en el cual Lenz intenta revivir a la niña y luego cobra conciencia de su fracaso. Él había rogado “a Dios con todo el dolor de la desesperación que obrara un milagro *a través de él*, que reanimara a la niña” y la comandó a vivir con las palabras de Jesucristo a Lázaro (ibíd.: 149; itálicas nuestras).

4. Es necesario traer a cuento aquí dos cuestiones de *La muerte de Danton*. Una de ellas es la discusión sobre arte (ibíd.: 98-100). La otra, las consideraciones de Camille Desmoulin acerca de las formas de gobierno (ibíd.: 81). Estos dos fragmentos coinciden con estas consideraciones del protagonista de *Lenz*.

Ser parte de Dios es ser parte de la totalidad, fundirse en ella.⁵ Ante el fracaso, se destaca un acercamiento de Lenz hacia lo infernal y posteriormente llega el final de la *Novelle* (ibíd.: 149). Ya sobre el final, con el intento de la niña y el intento patético del gato consumados, anunciándole su partida a Oberlin, Lenz dice: “Pero yo, si yo fuese omnipotente, mire usted, si yo fuese así y no pudiese soportar el sufrimiento, yo salvaría, salvaría” (154). Si fuese omnipotente, pero no puede serlo, del mismo modo que Danton no pudo ser el caballero del corcel revolucionario y acababa yéndose al abismo.

La aprehensión de la naturaleza fracasa. Lenz regresa a Estrasburgo y vive una vida monótona y vacía (ibíd.: 155). En *Lenz* el protagonista, si bien logra vislumbrar la inmensidad de lo natural, vuelve a intentar dominarla y fracasa. No puede ver su propia contradicción y acaba retornando al espacio urbano sin ningún tipo de conciliación con lo natural.

Si en *La muerte de Danton* era el político quien en cuyo acercamiento sensual a las masas lograba intuitivamente develar mejor las condiciones materiales de la historia, pero caía derrotado por el peso de la maquinaria que él mismo había ayudado a pergeñar; si en *Lenz* la búsqueda de la totalización del artista redundaba en el sufrimiento por el ataque de la naturaleza al no comprender la aporía de su misión; en *Woyzeck* ya no se presentará más el intento y fracaso de un sujeto para dominar lo que lo interpela. Se verá un sujeto en el fracaso: no intentos de totalización del mundo, sino alguien olvidado por el mundo, quien debería ser aprehendido por el político, retratado por el artista naturalista. El personaje del profesor, con *Woyzeck* a su lado, dice a la cátedra: “Señores, estamos tratando *el importante problema de la relación del sujeto con el objeto*” (ibíd.: 210; itálicas nuestras). Si el problema es el del sujeto (Danton, Lenz) y el objeto (la revolución, la naturaleza), *Woyzeck* ¿es sujeto u objeto?

En la última obra de Georg Büchner no se trata de “domar el caballo”, sino que la atención está puesta justamente del lado de aquellos que buscan ser domados, de los desdichados.⁶ Hay un doble quiebre en los modos de acercarse a lo real: será en el marco de la ciencia, pero no del lado del científico, sino de aquello que es estudiado. Los problemas y metáforas de *La muerte de Danton* y *Lenz* nuevamente hacen su aparición: *Woyzeck* afirma que hay una diferencia entre “naturaleza y voluntad” al discutir con el doctor acerca de si orinó o no en la pared (ibíd.: 194). Del mismo modo, el doctor en la clase del profesor afirma que *Woyzeck* es “la transición al asno” (ibíd.: 202). *Woyzeck* es el caballo astronómico y es a su vez, en línea con los demás equinos en la obra de Georg Büchner, aquello que se intenta “domar”, la naturaleza, la revolución que enfrenta a la voluntad, al político.

Las falsas conciencias serán desarticuladas desde el lugar del oprimido. Cuando el Capitán interpela a *Woyzeck* acerca de religión, moralidad y virtud, el “hombre-asno” desbarata estos argumentos con sendas contestaciones irónicas apelando a la pobreza material de su humanidad (ibíd.: 192). Por último, cuando está siendo examinado, dice el profesor “si yo tiro ese gato por la ventana, ¿cómo se comportará ese ser en relación con el centrum gratiationis y con el propio instinto?”, a lo que *Woyzeck* responde “Señor profesor, el gato muerde” (201). La ciencia también resulta burlada ya no con ironía sino con un “deadpan”.

5. Como Marion, que era un “continuo tocar sin interrupción”, parte de la religión del sexo (ibíd.: 90).

6. Coincidiendo con György Lukács que afirma que esta obra trata acerca de un desamparado social real (Lukács, 86)

Para coronar estos quites de máscaras a estas disciplinas totalizadoras, es necesario destacar dos elementos más. Uno de ellos, y aquí se vuelve al primer acto de *La muerte de Danton*, es la seguridad de que todo en el mundo es fachada. El anticuento que la abuela narra a los niños sirve como “puesta en abismo” de esta obra (ibíd.: 202). El segundo elemento es la certeza de que la muerte es lo único que iguala a los hombres: “Cuando el carpintero clava los maderos de la caja, nadie sabe quién va a poner la cabeza en ella” (201). La muerte es la única forma posible de totalización. Se puede pensar, reflexionando ya sobre la relación político-revolución, artista-naturaleza, sujeto-objeto, que después de todo no es más que la muerte la posibilidad más efectiva de los anhelos de alcanzar la totalidad con el resto de la humanidad. Y que ésta nunca podrá ser domada.

¿Qué queda de *Woyzeck*? La posibilidad de relectura de los anteriores fracasos. Esta obra permite mostrar la auténtica materialidad de lo que ocurre cuando la política, el arte y la ciencia pretenden dominar al mundo, abarcarlo en su totalidad, poseerlo todo dentro de sí sin saber lo que en realidad es el mundo. Reenfoca los fracasos de Danton-Robespierre y de Lenz y permite posicionarlos como sujetos víctimas de falsas conciencias, afirmando que la única auténtica totalidad es la muerte.

El señor consejero público, Hans Kirch, Hauke Haien

A continuación, nos aproximaremos a la noción de sujeto que se encuentra en las obras seleccionadas de Theodor Storm.

En *El señor consejero público*, se da una insistencia que remarcaremos en las demás obras: la presencia del chisme y de la producción de la narración a partir del murmullo del pueblo. El “disparador” de toda esta novela corta es una escena oral: el narrador cuenta a un amigo lo que él sabe de “la bestia” (Storm, 2007: 69). Otros elementos de la oralidad entrarán en juego: él conoce la historia del señor consejero público a través del chisme (ibíd.: 73); la “tía todopoderosa” que lo sabe todo de todos (ibíd.: 78) y el rumor de la muerte de Phia que “gana la calle” (ibíd.: 118). El chisme es el modo a partir del cual los personajes de esta novela corta se constituyen. A su vez, el contenido de estos rumores está teñido por las producciones culturales típicas de la *Heimat*.⁷ Aparece una elección por lo fantástico al momento de detallar los personajes, por ejemplo que llame “ogro musical” al señor consejero público (ibíd.: 82), que describa a Phia a partir de la mitología eslava y austríaca (ibíd.: 81).

Diferentes trazas discursivas constituyen al señor consejero público y a su familia, no haciéndose nunca presente del todo sino a partir de la referencia. Como una figura espectral que nunca se presenta directamente, será desplazada del pueblo como lo totalmente opuesto a la *Heimat*.

Para comenzar con este análisis, se presenta una estructura familiar de cuatro integrantes con una ausencia: el padre, la madre, el hijo (ausente) y la hija. Esta estructura está multiplicada a lo largo de la obra: una vez en el narrador, otra vez en la familia del consejero público y una vez más en la familia que le alquila la habitación a Arquímedes (ibíd.: 111). Estas estructuras están cargadas de valores opuestos: hay dos modelos de familia, el “sano” –el de la familia del narrador y de quien le alquila la casa a Arquímedes– y el “pervertido”.

7. Acerca de la *Heimat*, ir a Vedda, 2007: 9.

El segundo es el caso de la familia del señor consejero público. Esto puede verse a partir de los diferentes desenlaces y de pequeñas marcas a lo largo de la novela corta: mientras que el narrador se confiesa “perezoso” (75), Arquímedes será una “víctima de la ciencia” (114); mientras que Phia es una niña fantasmal y su madre está muerta, las mujeres en la familia del artesano son mujeres rollizas (111). Por último, el afán de hacer carrera y la necesidad de reconocimiento que invaden al señor consejero público y que contagian a su hijo, contagiándole junto con ello su alcoholismo, prefigurando un destino trágico, los miembros de la familia que alquilan la casa a Arquímedes remiten a una estructura económica que no se encuentra atrapada en los circuitos de la burguesía: son todos “artesanos” (111).

Hacia el interior de la familia, los caracteres que configuran a los hijos del señor consejero público son colindantes con los de él mismo, constituyendo una mónada que chocará con los caracteres de las demás familias. Al señor consejero público se lo describe⁸ asociado a la muerte: el mueble que él mandó a construir está hecho con “calaveras y tibias, talladas en madera de haya” (ibíd.: 71), para él en sus veladas musicales “la visión de la muerte no parecía ser [...] más que un condimento para el goce de la vida” y ante el calor del ponche que bebe en esas veladas se “despelleja” hasta quedar en una “atroz desnudez” (ibíd.: 72). Como si la muerte fuera un carácter extensivo, esto se despliega no sólo en sus cosas y su conducta sino también en su “jardín”: la última frase que le otorga el narrador, *contra vim mortis*, significa “En los jardines no crecen hierbas contra el poder de la muerte” (ibíd.: 119, nota al pie 46). Esto permite establecer una línea de lectura entre sus caracteres y sus “frutos” y establecer entre las descripciones de sus hijos y la suya una continuidad.

Para ver cómo se retrata a los hijos del señor consejero público tomaremos primero a Phia, en quien la “suerte del destino” que le toca por ser hija del señor consejero público resulta evidente. A ella se la describe con términos que rozan la muerte: se la asocia con las “willis” (ibíd.: 81), se dice que es capaz de despertar a los muertos narrando historias (84), se la llama fantasma (103 y 105) y al final el narrador acusa el sentimiento de haberla dejado en una “cripta” (116). Por si esto no fuera ya demasiado, hay dos cosas más para destacar: una, que el padre del narrador refuerza el aislamiento entre Phia y su hija, cerrando aun más los órdenes opositivos de las familias (ibíd.: 87); y la otra es la siguiente aclaración del narrador, que marca aun más la fatalidad: “Phia Sternow reposa junto a su madre, que murió casi a la misma edad” (119). Ella queda presa del orden del señor consejero público.

Arquímedes, en oposición a su hermana, posee una predisposición dicharachera (ibíd.: 76). Pero este rasgo degenera en su propia versión de las “fiestas musicales” de su padre: acaba sumándose a un grupo de ermitaños alcohólicos (106). Agregados a estos rasgos heredados, lleva la pesada carga de ser después que su padre “el primer matemático de la región” (88). Hay que destacar una última característica de Arquímedes y es que él logra salir del entorno de su familia, yéndose lejos de su padre. Y aquí merece mencionarse lo siguiente: que si la hija quedaba en una cripta, el hijo morirá lejos del lecho familiar, donde se figurará la tensión entre la pertenencia y la posibilidad de quebrar el lazo paterno, entre una existencia endogámica y otra exogámica.⁹

8. Los rasgos fantásticos de su descripción, ya mencionados, aquí no los tendremos en cuenta.

9. Aparecen las cartas como tema: la carta que el padre no le contesta a Arquímedes y las que Phia del mismo modo no contesta a su hermano. Tema que se retomará en *Hans y Heinz Kirch*.

Esta tensión se verifica al analizar la muerte de Arquímedes. La razón de su muerte es debida a “continuas violencias en *direcciones contrarias*” (ibíd.: 109; itálicas nuestras). Dice Arquímedes en su lecho de muerte: “hay que honrar a los padres; pero, sabes... no puedo volver a brindar a la salud de mi padre” (110). Luego, dedica sus últimas palabras a su hermana, afirmando su cariño por ella (111). La tensión entre despojarse del origen y atarse a él y reproducirlo es lo que acaba por destruir a Arquímedes. La hermana, la endogamia, será una de esas direcciones hacia las cuales tenderá el cuerpo de Arquímedes; mientras que la otra será devenir en otra persona fuera de su familia, la exogamia.

Los choques entre los dos modos de familias es una solución literaria para el problema de la prusianización.¹⁰ La muerte de Phia Sternow clausura toda posibilidad de seguir narrando y de seguir contando la historia del consejero público: la tía todopoderosa se niega a contestar preguntas (ibíd.: 117), el narrador se niega a contestar más preguntas (120) y los diques del intendente quedan en el más profundo olvido (120). Se clausura la posibilidad de narrar la historia de la nueva burguesía.¹¹

En *Hans y Heinz Kirch* se verán dos modos de vida también en una disyuntiva, pero en el interior de la familia. Las temáticas de *El señor consejero público* aquí encuentran una repetición e intensificación.

Comenzaremos el análisis de esta obra con una cita de Miguel Vedda. En ella afirma que Hans Adam Kirch, “A semejanza del consejero público [...] representa el paroxismo de las cualidades que definen al espíritu burgués y especulativo y arribista del *Gründerzeit*” (Vedda, 33). Siguiendo la temática de la vida burguesa, dice que la campana civil es una suerte de puesta en abismo de la vida burguesa arribista (Vedda, 34). Si bien estamos de acuerdo con estas hipótesis, nos gustaría intentar una inflexión sobre ellas y afirmar que no es tanto el protagonista principal de la obra Hans Kirch como lo es Heinz Kirch debido a que sus acciones determinan las de su padre, planteando en la tensión entre ellos la condena a la vida burguesa arribista.

Al comenzar la obra, se describe al lector el “cursus honorum” que realizan “los viejos linajes de burgueses” (122). Pero inmediatamente después se afirma que muchos jóvenes marineros por ambición y por “resoluciones profanas” deseaban ganarse su lugar allí. Y que uno de estos hombres es Hans Adam Kirch (123), que si bien logra el ascenso social, los más altos puestos en el colegio de magistrados quedarían para su hijo. Solamente restaba prepararlo y encaminarlo en el mismo proyecto (125).

Al nacer su hijo, se da el ingreso del pueblo a partir del rumor. Al igual que en *El señor consejero público*, el rumor está cargado con una marca negativa hacia la cabeza de la familia: “¡Otro centavo dilapidado!: esta sentencia circuló en una época por la ciudad” (ibíd.: 124). La frase destaca el rasgo dominante de Hans, su profunda avaricia. Sus rasgos calculadores en pos de un solo proyecto se ven reforzados antes y después de nacer la hermana de Heinz.¹² Dice primero sobre Hans que “él mismo creía que solo amaba en su hijo al heredero de sus planes en ascenso” para luego decir que cuando nace la hermana de Heinz “el padre [la] aceptó como una circunstancia que simplemente no era posible modificar” (ibíd.: 127).

10. Ver Vedda, ibíd: 15.

11. Para una explicación acerca del conflicto entre la vieja burguesía [*Gründerzeit*] y la nueva [*Großbürgertum*], consultar Vedda, 2007, 16.

12. Nuevamente, se repite la estructura familiar de *El señor consejero público*.

La familia está al servicio de las ambiciones de Hans Kirch, al igual que la familia del señor consejero público.

El movimiento exogámico que intentó Arquímedes aquí se verá completado. Heinz Kirch logrará evadir el mandato paterno y configurará una alternativa a la de su padre y también a la de la *Heimat*. Desde el ingreso de la obra Heinz Kirch supone gasto superfluo: el primer comentario del padre al respecto es porque la madre le compra una “torta almibarada en un día laborable” (124). El niño excede al padre económicamente. Del mismo modo lo sobrepasa en el trabajo: en el episodio del barco (127) el niño se encuentra “cantando” y “descansando” de su trabajo y retorna solo cuando se ha “hartado de cantar” (126). Si bien aún es un niño, Heinz no se rige por el cálculo ni por la orden estricta: él elige cuándo terminar y cuándo comenzar lo que él desee. Y desea algo sin valor, que es cantar mirando el mar.

Lentamente se constituye un orden opuesto al de Hans Kirch. La violencia que presenta en sus primeros años de escolaridad es otra muestra de ese exceso, y el episodio en el cual rompe los vidrios de su vecino sin motivo alguno es una prueba más de una acción sin cálculo y que poco importa hacerla a hurtadillas: Heinz acepta el castigo de su padre (128). Pero así como recibe su castigo también imparte su ley imponiéndole una “sangrienta lección” (128) a quien lo delató. Para coronar esta legalidad propia y opuesta a la de su padre, si Hans Kirch era un comerciante que se basaba en su esfuerzo para obtener cada centavo, Heinz Kirch no dudará en robar para su pequeña amiga, que luego será su amante y complemento: Wieb.¹³ Así, él “robaba” las manzanas rojas del pastor y ella no “considera[ba] el robo [...] como un pecado” (130). Wieb acompañará a Heinz Kirch y su unión se consumará en la compra y regalo de un anillo por parte de Heinz a Wieb, que es “regateado venturosamente” (131). Nuevamente, lo que consigue para ella lo hace de forma artera.

Los órdenes de Hans y Heinz conviven; de hecho Heinz realiza trabajos para su padre durante algún tiempo (132-133). Sin embargo, acaban por colisionar: al no regresar a su casa al son de la campana de la ciudad la noche antes de partir a China Hans dice a su hijo “¡No vuelvas a golpear a la puerta de tu padre!” (136). Él había estado en el lago con Wieb, donde el orden cerrado de esta unión repetía su escena originaria pero invirtiendo el sentido: Wieb le daba su anillo a Heinz antes de partir (135).

A partir de aquí los dos órdenes nunca más podrán volver a coincidir. El murmullo del pueblo contribuye a eso: luego de que partiera Heinz, asegura la hermana de Hans que debido al amorío de su hijo con la pequeña Wieb era perfecto que no haya “obtenido la banca en el Consejo” (139). Las ambiciones del padre se ven frustradas no solo por la partida del hijo, sino por sus acciones antes de partir. Se retoma el tópico de las casas esbozadas al comienzo: al terminar el episodio de la carta, que analizaremos a continuación, se destaca que pasados quince años se había construido sólo una casa “para un joven vendedor perteneciente a una de las viejas familias” (147). Terminada esa sección, comienza otra en la cual se amplía la casa de Hans Kirch, pero de una forma más bien extraña: “el tejado en punta de la casa de los Kirch había sido derribado, y en su lugar se había construido todo un piso encima de la planta baja” (149). Los cimientos de la burguesía arribista siguen sustentando lo que ocurre en la casa de los Kirch, mientras que las viejas familias de la *Heimat* se reproducen exogámicamente.

13. Cabe destacar que la niña es hija de una mujer reconocida como adúltera (Storm: 129). A su modo, ella también está marginada.

Si el anillo y la relación con Wieb muestran la comunión entre dos que lograban comunicarse en el orden que constituye Heinz, el episodio en el cual el padre rechaza una carta de su hijo marca la división de dos órdenes comunicados (142-146). Es de destacar que el hecho de que Heinz ni siquiera pueda pagar el franqueo de la carta es motivo de refuerzo de esta división (144). Hans, además, es el único que puede permitir la entrada de Heinz nuevamente a la endogamia: la madre intenta conseguir la carta pero no lo logra (146). Luego de esto, el cartero “había propagado, en sus recorridos, el episodio de la carta” (148). El chisme vuelve a condenar al burgués arribista.

El retorno de Heinz Kirch al hogar termina de completar esta escisión de órdenes. No sólo su padre decide no reconocerlo, sino que el rumor que corre es que ni siquiera es él (164). El hijo habla en otro idioma y escribe sus últimas palabras en inglés (184) y su tatuaje característico está borrado (158). Es nuevamente Wieb, a partir del anillo, la que lo reconoce y le asigna su verdadera identidad: “yo sé que no se trata de ningún otro! ¡Esto –y ella extrajo de su bolsillo el cordón con el pequeño anillo” (186). El orden cerrado del anillo, aquel que había generado su unión con Wieb y es retomado en la escena del bote, que quebrará la relación con Hans, confiere la identidad a Heinz Kirch.

Las acciones de Heinz Kirch determinan las de su padre. El negocio legado a su cuñado está dado por la configuración del orden apartado de su hijo. Si bien las apariciones textuales de Heinz son menores que las de su padre, son las primeras las que determinan la reacción de las segundas. La pregunta del cierre de la novela, “¿Dónde está Heinz Kirch?”, no es una pregunta sino una aseveración: donde la ley del padre impere, donde su identidad quiera ser impuesta y no dejada desarrollar su propia legalidad, donde se manifieste la burguesía arribista, allí no estará Heinz Kirch.

En *El caballero del corcel blanco* se retoman los temas antes vistos con más radicalidad y violencia y la historia se centra sobre un solo sujeto, Hauke Haien, y la relación de él con su *Heimat*.

La historia se nos refiere por un narrador (1), quien dice que la leyó en una revista que ahora no puede ser consultada, por lo que la veracidad de los hechos queda suspendida. El narrador de la historia de la revista (narrador 2) se encuentra luego de una “horrible tempestad” en una taberna con un maestro de escuela (el narrador 3) que le refiere la historia del intendente de diques Hauke Haien (ibíd.: 7-13). Los tres narradores, por más que el narrador 1 haya pasado por el tamiz de la escritura y la fijación culta de la historia, están cruzados por la oralidad. Cabe destacar que, habiendo asumido Hauke Haien como intendente de diques, el maestro de escuela –recordemos, el narrador 3– dice que la narración se divide en dos: una primera parte oral con fuentes de relatos “de viva voz”; y una segunda parte también oral, pero que proviene de “habladurías” vinculadas con la reunión de las gentes (ibíd.: 87). Podríamos decir que hay una parte “histórica” y una “mitológica” acerca de Hauke Haien.

Comenzaremos por analizar la vertiente “histórica”. Hauke Haien es alguien que no comparte nada con los demás hombres: en el trabajo, mientras los demás comen su almuerzo, él lee su libro de Euclides; cuando las mareas son violentas él las “contemplaba durante horas” (ibíd.: 16).¹⁴ Es en estos momentos mirando el mar cuando “dibujaba con la mano una débil

14. Además, agrega el narrador más adelante que él no gusta frecuentar a sus compañeros de escuela (Storm: 18).

línea en el aire, como si con ella quisiera dar al dique una vertiente menos pronunciada” (16). Es necesario retener este gesto de Hauke Haien porque será esta voluntad de imprimir sobre el dique su mandato lo que dirigirá sus acciones. También, todo aquello asociado a la muerte, a las potencias que están más allá del hombre, también lo caracterizan: al ver vapores que se confunden con espíritus saliendo de una grieta de hielo él dice: “¿Vivís también entre nosotros? –gritó Hauke con voz poderosa–. ¡No me tenéis que echar de aquí!” (21. Las itálicas son nuestras). Hauke quiere verse entre los espíritus.

Voluntad de poder, relaciones con fuerzas que están más allá de lo humano: rasgos que recuerdan al señor consejero público. Otro rasgo que los acerca: el señor consejero público era un importante constructor de diques que buscaba que su reconocimiento perdurara a través de su hijo. La imposición de voluntad por sobre el hijo es otro ítem que ya se vio en *Hans y Heinz Kirch*. Hauke Haien accederá al cargo de intendente de diques lentamente: primero será como asistente del intendente. Allí cambiará las reglas tradicionales que se aplicaban para penalizar a quienes incumplían sus deberes (41). El choque entre lo tradicional y lo actual no se dará en el enfrentamiento de padre contra hijo y comunidad, sino entre la comunidad y *directamente* Hauke Haien. Focalizar la atención sobre Hauke Haien acota el radio de acción de la narración, polariza y logra exponer más crudamente el enfrentamiento entre los dos modos de vida propuestos por Theodor Storm en su obra.

Dijimos que la lucha no se da entre padre e hijo como en las otras dos obras. Sin embargo, la muerte de Tede Haien, el padre de Hauke, produce un quiebre significativo en la obra, dado que marca una triple inflexión:

desde las últimas palabras de su padre, había crecido en él un sentimiento cuyo germen Hauke había llevado consigo desde los años de su niñez; una y otra vez se repetía a sí mismo que él era el hombre apropiado para ocupar el puesto de intendente de diques. (ibíd.: 67)

Primer quiebre: se dispara la ambición. A diferencia de las otras obras, la figura del burgués arribista se encuentra en el hijo. Sobre lo que impondrá su ambición será los diques.¹⁵ Segundo quiebre: el narrador afirma que, si Hauke prosigue los negocios de las tierras de su padre, no llegará nunca a hacer amistades ni logrará el cargo que él pretende, amenazado por el popular Ole Peters. Se abandonan las ocupaciones de la familia. Dice el narrador: “entonces se apoderó de él un sentimiento de odio y de desprecio hacia las personas [...] aquel pensamiento [...] crecía en su corazón, junto a su sentido de la dignidad y al amor” (67). Tercer quiebre: aparece el odio a las masas. Sin estructura familiar que lo retenga veremos cómo se despliega con más fuerza la potencialidad de quien busca imponer su proyecto y su voluntad contra la del pueblo.

La oralidad de las masas aparece denigrando al burgués arribista, construyendo una versión alternativa de la historia. Días después del nombramiento de Hauke Haien como intendente, surge un “maligno rumor” acerca de sus capacidades y de su acceso al poder (ibíd.: 78-79). Esto desencadena el proyecto del dique: aquí retorna la imagen del comienzo del relato: “–¡Toda esta agua se podría contener! [...] *en su imaginación trazó una línea hasta el dique*” (80. Las itálicas son nuestras). Este dibujo en el aire ahora se verá materializado. Al

15. Hauke Haien podrá desarrollarse allí donde no está Tede Haien, un modo inverso de volver a traer a cuento por parte de Theodor Storm la pregunta del final de *Hans y Heinz Kirch*.

discutir con Elke los rumores, vemos que la potencialidad de Hauke actuará de forma triple: una, combatiendo lo que se dice y ansiando reconocimiento (“¡Quiero demostrarles que soy realmente un intendente de diques!” [85]); otra, combatiendo las mitologías del pueblo y sus tradiciones al ignorar la advertencia de su esposa que sabe por sus criados de cuando era niña que para construir allí un dique hace falta enterrar algo vivo (85); y una más, integrándose y luchando contra las corrientes que no se pueden controlar, recuperando así el contacto que desea con los espíritus de las primeras escenas de la narración (84).

Hasta aquí la parte “histórica”, que termina con el desafío de Hauke Haien a su comunidad, a las creencias de esta y a fuerzas superiores que él pretenderá manejar. La parte mítica comienza con la anécdota de la Isla de las Arenas, que sirve no sólo narrativamente para crear un ambiente propicio, sino que presenta un elemento alegórico necesario para reflexionar acerca de la mitología del pueblo. Iven Johns y Carsten ven en una isla una especie de osamenta que está paciando allí. Al viajar a la isla para ver más de cerca al caballo, ocurre algo extraño: Carsten, quien va a domar a la bestia y blande en tierra su látigo, no lo puede ver. Cuestionado por su amigo, dice que allí había “¡Nada! ¡Absolutamente nada!” (91). Iven, quien se había quedado en tierra, sabemos que logró ver cómo su amigo se acercaba a la osamenta. Al estar los dos en tierra luego del breve viaje y al contarle Iven todo lo que vio cuando Carsten estaba en la isla y divisar los dos de nuevo la osamenta, el primero dice: “Esto es ciertamente más de lo que tú y yo juntos podemos comprender. Ahora te pido que no hables de todo esto en la aldea pues no conviene que la gente lo sepa” (94).

El caballo es caracterizado como el “caballo del diablo” durante toda la obra (p. ej.: 103 y 158). Resulta más efectivo, teniendo en cuenta las obras de Theodor Storm que venimos analizando y en esta obra en particular, pensar la cita en *itálicas* anterior no a la luz de la religión, sino a partir de las “fuerzas del más allá” que Hauke Haien, y también el señor consejero público, pretende dominar. El caballo no es tanto el símbolo del demonio como lo es de todas aquellas potencias a las que se enfrentará el intendente de diques –las playas al oeste de su estancia, los mitos acerca de construir un dique allí, el pueblo mismo– con el látigo de la razón y el cálculo. Y esta breve anécdota condensa la posición de la narración al respecto: quien intenta acercarse y domar al caballo de la mitología e imponerle su ley a la fuerza ni siquiera puede verlo; quien se mantiene alejado puede ver el fracaso del jinete del corcel de la mitología.

Si, en *El señor consejero público*, en las diferentes familias que se espejaban de forma diametralmente opuesta aparecía simbolizada la oposición entre dos formas burguesas y en *Hans y Heinz Kirch* los dos órdenes de vida aparecían representados en las posturas del padre y el hijo; en *El caballero del corcel blanco* no sólo se verá a partir del choque entre Hauke Haien y el pueblo, sino también entre el dique nuevo y el viejo. La propuesta de Hauke Haien revela nuevamente sus pretensiones de omnipotencia: discutiendo con los demás comuneros, afirma: “El nuevo dique durará [...] cientos y cientos de años, pues nunca será perforado por las aguas” (ibíd.: 105). No solo propone un proyecto que vencerá las fuerzas del mar, sino que, ante la enfermedad de su esposa, reconociendo su impotencia y la de los médicos (115), dice lo siguiente: “Sé muy bien que tampoco Tú puedes hacer en todo momento lo que deseas” (116). Niega la omnipotencia de Dios y además se pone a su par: él lo comprende, sabe lo que es no poder hacer todo lo que se desea.

A partir de aquí, el enfrentamiento entre Hauke Haien y las fuerzas a las que se opone se vuelve más encarnizado. Si, en *El señor consejero público* y *Hans y Heinz Kirch*, el deseo de perpetuación de la fama se daba a partir de los hijos, la hija con retrasos mentales de Hauke Haien resulta una ironía que Trina Jans reconoce (ibíd.: 134). Esta tara de la niña, sin embargo, la habilita a una visión como la de Iven Johns: sus preguntas y aseveraciones la vuelven clarividente acerca de todo lo que ocurre en la narración. Así, pregunta: “Papá, ¿puedes tú hacer todas las cosas que quieres?” (136) y luego ante la respuesta del padre en la cual reafirma la omnipotencia de su dique (137) ella dice: “El mar habla. Wieneke tiene mucho miedo” (137). Retomando la metáfora del caballo como potencia del más allá, ella puede ver cómo se acerca, furioso, hacia su padre.

Aquí comienza la decadencia de Hauke Haien. Luego de un período de esplendor y reconocimiento de su dique (129), los problemas acucian al intendente: el nuevo dique y el viejo no pueden convivir. Como una prueba de la elección que debe tomarse entre una forma de vida u otra, mientras que el dique viejo cedía ante las embestidas del mar,¹⁶ “el nuevo dique por su parte [...] [soportaba] las embestidas del mar” (145). No se pueden agregar tierras para el pastoreo sin dejar otras morir. Hauke Haien se coloca a la par de Dios nuevamente: “yo tengo que proteger estas tierras y estas gentes del mar que Dios creó” (151). Es ya un problema personal entre él y la divinidad. El pueblo se hace eco de esto en su voz: rumores de plagas comienzan a circular, gestando un clima apocalíptico para el cierre de la novela corta (154-155).

El cierre de la obra presenta los caracteres antes descritos aun más polarizados: con el corcel “como loco” (ibíd.: 158) ante la tormenta que amenaza con destruir el viejo dique, Hauke Haien se dirige hacia donde comenzaran sus devaneos de omnipotencia. Si se tiene en cuenta el peso que le atribuía al poder de su voluntad, el siguiente pasaje resulta especialmente significativo: “al jinete le parecía como si allí *tuviera su fin todo el poder de los hombres; como si allí reinaran la noche, la muerte y la nada*” (162. Las itálicas son nuestras). Ante el final del poder de los hombres, desafiando el vendaval, Hauke Haien debe responder ante Dios, cuya omnipotencia había cuestionado. Y a diferencia del señor consejero público y de Hans Kirch, Hauke Haien dice: “Admito mi culpa. He fracasado en el cumplimiento de mis obligaciones” (165) y acaba implorando por la compasión divina (166). Es necesario contrastar el pedido de compasión con la crecida del vendaval que acaba por matarlo. Dice el narrador 3 que “ni el vendaval ni el mar *conocían la compasión; su rumor se tragaba las palabras del jinete*” (168; itálicas nuestras). Las fuerzas a las que se enfrenta Hauke Haien están más allá de la religión, de cualquier posibilidad de re-ligar al hombre con la naturaleza: son fuerzas que se le oponen diametralmente.

El final de esta obra nos retrotrae al final de *El señor consejero público*. Si recordamos, veremos que los diques del señor consejero público no tuvieron reconocimiento (120). El de Hauke Haien, por su parte, según el narrador 3, “continúa en pie después de cien años de su construcción” (170). Recordemos la cronología: la muerte de Arquímedes, hijo del señor consejero público, se da por las tensiones que hay entre las fuerzas endogámicas y exogámicas de su familia. En *Hans y Heinz Kirch*, la estructura y la ambición familiar se repiten pero el hijo logra eludirlo y crear otra legalidad fuera de donde la ley del padre domina. La última

16. Cabe destacar que la tierra está debilitada por un “enjambre de ratones” (Storm: 144). Como una maldición que viniera a buscarlo, el gato de Trin Jans que él mata al comienzo de la obra hubiera impedido esto.

de las novelas cortas del corpus presenta los papeles invertidos: la liberación de la ley del padre es la posibilidad del burgués arribista para realizar su proyecto en toda su potencia, viéndose también la reacción de la *Heimat* y de las fuerzas que se le oponen. Éstas últimas son las que ponen freno a la ambición, que finalmente logra reconocimiento después de la muerte pero sólo al precio de pedir clemencia y admitir su impotencia frente a fuerzas superiores. En *El jinete del corcel blanco* atendemos no sólo a una crítica profunda, sino a una “solución literaria” de los conflictos que acuciaban a Alemania en la época del autor: de nada sirve la ambición si no es guiada por valores superiores y acompañada por la comunidad.

Conclusiones

Habiendo concluido el análisis separado de las obras de cada autor y extraído las nociones de sujeto en cada caso, resta ver si es posible el acercamiento entre las nociones de sujeto que eleva cada corpus.

Para comenzar, quisiéramos que se relea los títulos de las obras analizadas: *La muerte de Danton*, *Lenz* y *Woyzeck* por un lado, y *El señor consejero público*, *Hans* y *Heinz Kirch* y *El caballero del corcel blanco* por el otro. Este es un buen punto de partida: todas ellas ponen de relieve desde la presentación de la obra misma a los sujetos de las obras. Como vimos, las acciones de las narraciones están centradas sobre ellos.

Siguiendo con las similitudes vemos que en todas las obras hay enfrentamientos entre los protagonistas y otras fuerzas de las obras. En *La muerte de Danton*, *Lenz* y *Woyzeck*, son totalidades imposibles de abarcar –la revolución, la naturaleza– aquellas que se enfrentan con el sujeto. Como vimos en *Woyzeck*, la obra se presenta desde el lugar del marginado, operando una inversión. Se desenmascara la falsa pretensión de querer imponer una conceptualización y una reducción al mundo.

Algo similar ocurre con las obras de Theodor Storm. En *El señor consejero público* y en *Hans* y *Heinz Kirch* atendemos a la oposición de dos órdenes con valores antagónicos, uno de los cuales buscará alcanzar y perpetuar o alcanzar el prestigio sin miramientos por los medios que se utilicen. Aquí ingresa la familia como herramienta para perpetuar el “éxito” burgués, que acaba por ser su propia condena y el fracaso, como en las obras de Georg Büchner: en la imposición de la ley del padre para la consecución de sus objetivos, se encuentra la muerte –como es el caso de Arquímedes o Phia Sternow– o el abandono –el caso de Heinz Kirch. En cualquiera de los dos casos, significa el fin de la posibilidad de narrar la historia de la burguesía arribista.

Un párrafo aparte merece *El caballero del corcel blanco*. En esta obra es donde encontramos mayores similitudes y puntos de comparación con las de Georg Büchner. Antes veíamos que la oposición entre órdenes opuestos se daba en el marco de la familia. En la última obra analizada, como ya se destacó en el trabajo sobre el texto, se verá el franco enfrentamiento de un individuo contra una comunidad entera. Esto ya traza una línea de comparación respecto de *La muerte de Danton*: los sujetos políticos, sean líderes revolucionarios o intendentes de diques, se encuentran enfrentados a la masa.

Pero no es solamente a la masa a la que se enfrentan, sino que ambos afirman la presencia de fuerzas que los superan. El pueblo en *La muerte de Danton* no es meramente un puñado de

individuos, sino una fuerza histórica con una potencia propia que conduce las voluntades. De modo similar, los “espíritus” del mar que ve Hauke Haien al comienzo de la narración, la religión y las mitologías que rondan a la construcción del dique en las playas del oeste son fuerzas que conducen las acciones de los hombres durante años y que Hauke Haien buscará desafiar.

Dos fuerzas que, si bien son diferentes, superan las individualidades y acaban por destrozarlas a su paso. Afirmada la diferencia de estas fuerzas, las materializaciones metafóricas que encuentran en las obras son similares. Si Hauke Haien intentaba domar al caballo de la mitología, sabemos que Danton y Robespierre buscarán guiar el recorrido del corcel de la revolución. En una nota aparte *Woyzeck*, por su parte, será puesto como aquel caballo que se intenta domar y que sin embargo no se deja ser domado.

Por su parte en *Lenz*, la religión como puesta en abismo del momento de re-ligar al hombre con una totalidad puede pensarse en tándem con la religión como polarizaciones de las fuerzas que se oponen en *El caballero del corcel blanco*. La religión es un tópico a partir del cual se trata la relación con las fuerzas superiores en ambas obras, y en las dos los protagonistas piden actuar a través de Dios, buscan ser Dios de formas distintas. Lenz intenta revivir a la niña; Hauke Haien se iguala a Dios y acaba oponiendo sus fuerzas a las de la creación divina.

Siguiendo con *Lenz*, resulta interesante que se nombre lo inmenso de la naturaleza como mar (146). Esta imagen debe sumarse a la de los baños que se daba el protagonista de esta obra para calmarse. La representación de la totalidad relacionado con lo marítimo se repite en *La muerte de Danton*: Robespierre llama a la revolución un “navío” del cual él tiene su mando. Ese navío, sabemos, acabará naufragando en las tempestades de la historia. En *El caballero del corcel blanco*, la relación entre Hauke Haien y el mar es una forma de metaforizar nuevamente la oposición del individuo con fuerzas que intenta dominar. Los finales de *La muerte de Danton* y de *El caballero del corcel blanco* nuevamente muestran una increíble similitud: mientras que Hauke Haien asiste frente al mar al fin del poder de los hombres, Danton dice que “la nada es el dios universal que está por nacer” (131). Sobre estas frases cabe decir una cosa más, recordando la cita de *Woyzeck* acerca de la muerte como experiencia igualadora: la muerte no igualará en las obras de Theodor Storm, dado que hay formas de sobre-vivir –recordemos el reconocimiento que finalmente obtiene el dique de Hauke Haien.

Las diferentes representaciones del pueblo en las obras merecen su espacio. Mientras que en las obras de Georg Büchner aparece solamente en *La muerte de Danton* y en *Woyzeck*, este elemento recorre toda la obra de Theodor Storm. En las producciones del primero, asistimos a como el cancionero popular y el consignismo contribuyen a mostrar la miseria material y espiritual de las clases populares, desenmascarando los intentos totalizadores de la ciencia, la moral y la religión en *Woyzeck* y de la política en *La muerte de Danton*, y a conducir los derroteros de los protagonistas de las obras.

Las representaciones del pueblo en las obras de Theodor Storm son bien distintas. Nunca se trata de un pueblo acuciado por la miseria, de hecho siempre tiene oficios, ocupaciones, festividades y sirve como contrapunto ideal para el burgués arribista que únicamente tiene su deseo por el éxito. Las mujeres adúlteras cumplen una función clave en *La muerte de Danton* como en *Hans y Heinz Kirch*. Mientras que son las mujeres las que defenderán la

opción por el sensualismo en *La muerte de Danton*, mostrando una forma ajena a la política de acercarse a la totalidad que interpela a los protagonistas de la obra; Wieb, hija de una mujer adúltera, sirve para formar la comunión de un orden alternativo al de Hans Kirch.

Hemos encontrado similitudes en las nociones de sujeto en ambas obras en varios niveles: en los títulos, en la presentación de un enfrentamiento polarizado de sujetos con fuerzas superiores, en las metáforas de esta batalla, en las conceptualizaciones de los polos que combaten y en los desenlaces. Para concluir este trabajo, retornemos al epígrafe. En *Un enemigo del pueblo*, Henrik Ibsen muestra cómo un hombre debe comunicar a su pueblo una verdad que puede perjudicarlos económicamente. Haciéndolo, todo el pueblo se pone en su contra, obligándolo al ostracismo, motivando una solución utópica –la vida en una comunidad apartada– y la frase final: “El hombre más poderoso del mundo es el hombre que está más solo”. Ante las obras de Theodor Storm y Georg Büchner cabe reformular la afirmación del doctor Stockmann en forma de pregunta: ¿Es el hombre que está más solo el hombre más fuerte del mundo? Estos dos autores parecen proponer absolutamente todo lo contrario. Mientras que Georg Büchner afirma continuamente los fracasos de los individuos dictatoriales que intentan devorar el mundo de un solo bocado sin tener en cuenta la intensidad y la inmensidad de sus fuerzas, Theodor Storm realiza la misma condena al afirmar que todo aquel que intente ir por sobre las voluntades y las creencias populares está condenando cada una de sus iniciativas al olvido. Sólo será, como lo hace al final Hauke Haien en *El caballero del corcel blanco*, pagando el precio de reconocer fuerzas superiores a él mismo que logrará el sujeto la conciliación con la comunidad y el reconocimiento. El hombre más fuerte no es el que está más solo, sino aquel que está dispuesto a reconocerse acompañado a la hora de cambiar el mundo. •

Bibliografía

- BÜCHNER, Georg. 1992. *Obras completas*. Madrid: Trotta. Trad. y notas: Carmen Gauger.
- BURELLO, Marcelo. 2011. "Un estudio patológico con forma épica; Lenz de Georg Büchner". En Vedda, Miguel (comp.), *El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas interpretaciones*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- DALMARONI, Miguel. 2005. "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, pp. 109-128.
- DROZ, Jacques. 1974. "El movimiento liberal y nacional en Europa central". En Droz, Jacques, *Europa: Restauración y Revolución 1815-1848*. Madrid: Siglo XXI. Trad. y notas: Ignacio Romero Solís.
- FORSSMANN KNUT Y JANÉ, Jordi: "Introducción". En Büchner, Georg, *Obras completas*, pp. 1-35.
- GNUTZMANN, Rita. 1994. *Teoría de la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.
- LUKÁCS, Georg. 1970. "El auténtico Georg Büchner y el falsificado por el fascismo". En *Dos siglos de literatura alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- ORDUÑA, Javier. 1993. "Estudio preliminar y notas a *La muerte de Danton/Woyzeck*". En Büchner, Georg, *La muerte de Danton/Woyzeck*. Madrid: Cátedra, pp. 8-79. Trad. y notas: Javier Orduña y José Luis Cerezo.
- STORM, Theodor. 2007. *Un doble y otras novelas cortas*. Buenos Aires: Gorla. Trad. y notas: Miguel Vedda.
- SZONDI, Peter. 1994. "La muerte de Danton". En Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno/Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Destino, pp. 289-296. Trad. y notas: Javier Orduña.
- VEDDA, Miguel. 2001. "Elementos formales de la novela corta". En Aren, Rotemberg, Vedda (estudios preliminares, trad. y notas), *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue.
- _____. 2007. "Introducción". En Storm, Theodor, *Un doble y otras novelas cortas*. Buenos Aires: Gorla, pp. 5-62.

Ignacio Martín Azcueta

Estudiante avanzado de la carrera de Letras (FFyL, UBA) y adscripto a la cátedra de Literatura Argentina I (Iglesia). Becario de grado de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay). Ha publicado en *Revista Luthor* (ISSN 1853-3272) y asistió como expositor las *XLII Jornadas de Estudios Americanos*, organizada por la Asociación Argentina de Estudios Americanos. •