



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Poéticas de lo fantástico

La obra narrativa de Hanns Heinz Ewers,  
Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia  
Vol. 2

Autor:

Ferrari, Mariela

Tutor:

Vedda,

Miguel

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la  
obtención del título

Posgrado

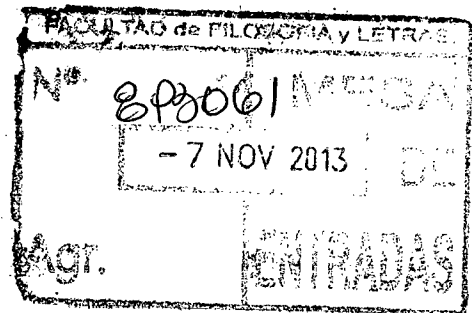


**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**Tesis  
19.3.18.2**

Tesis 19.3.18V.2



**TESIS DE DOCTORADO:**

**“POETICAS DE LO FANTÁSTICO: LA OBRA NARRATIVA DE HANNS  
HEINZ EWERS, LEO PERUTZ Y ALEXANDER LERNET-  
HOLENIA”**

**DOCTORANDA: MARIELA FERRARI**

**DIRECTOR: DR. MIGUEL VEDDA**

1968- L. P. E. D.

**TOMO II**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

#### 4. Leo Perutz

##### 4.a. Introducción: identidades fantásticas menores y las ironías de la historia

*Die dritte Kugel* [1915], la primera novela de Leo Perutz, desarrolla uno de los ejes temáticos centrales de la poética del autor, de su concepción y perspectiva sobre lo fantástico y, consecuentemente, del análisis crítico de su obra: las relaciones entre lo fantástico y la Historia, o, lo que podríamos denominar, las construcciones fantásticas de la Historia, cuyo denominador común se encuentra en la problemática identitaria, otro de los ejes de la poética perutziana y, a nuestro criterio, de lo fantástico, en términos generales. El problema de la representación de la materia histórica se plantea en la vacilación o disyuntiva, presente en los textos de Perutz, entre una concepción dualista dentro del discurso histórico frente a una forma de multiperspectivismo fantástico, que la poética del autor manifiesta de manera alternativa.

Existen diversos ejemplos críticos del análisis de lo histórico dentro de la obra de Perutz, como el trabajo temprano de Masato Murayama (1979), las tesis de Dagmar Fretter (1987), y de Agnes Krup-Ebert (1987), junto con el estudio específico de Michael Niehaus (2000). Pero los abordajes divergen y se muestran desparejos en su adecuación a la obra perutziana, aunque podemos demarcar algunas líneas fundamentales de estas perspectivas, que se conectan con el problema de la identidad. Desde una perspectiva biográfica, según Dietrich Neuhaus<sup>75</sup> (1984), la historia, lo fantástico y las matemáticas<sup>76</sup> constituyen una unidad indisoluble en la poética Perutz, mientras que Michel Demet sostiene que, en su obra, la perspectiva histórica muestra una paradoja: si, por un lado se exhibe una indiferencia con respecto a la política en la historia, por otro, también se manifiesta una curiosidad histórica aparentemente insaciable y universal. La supuesta indiferencia de Perutz con respecto a la política en la historia es cuestionable, si se tiene en cuenta el tratamiento explícito, aunque singular o discordante con respecto a una perspectiva histórica dominante sobre hechos y personajes, en textos como *Der Marques de Bolibar* [1920], *Turlupin* [1924], *Wohin rollst du, Äpfelchen?* [1928], *Nachts unter der steinernen Brücke* [1957], el fragmento *Mainacht in Wien* (1988) y la primera novela que analizaremos, *Die dritte Kugel*.

En segundo lugar, desde una perspectiva biográfica, la crítica más reciente ha rescatado las conexiones entre lo histórico, lo fantástico, la condición judía del autor y la representación de la tradición hebrea en su obra, como puede apreciarse en la postura pionera de Michael Mandelartz (1992), y en las posteriores de Jonathan Skolnik (1999), Hugo Aust (2000), Yvonne-Patricia

<sup>75</sup> Desde una perspectiva biográfica, Neuhaus percibe en la obra del autor su formación como *Versicherungsmathematiker* (Matemático de seguros) y su diplomatura y experiencia como empleado de aseguradoras de riesgo en Trieste (en la misma firma en la que trabajara Kafka, en Praga), y, posteriormente en Viena, donde su *Ausgleichsformel* (fórmula de equilibrio) fue reconocida y utilizada hasta entrada la década de 1920 (Müller, 2007: 60).

<sup>76</sup> Sobre la confluencia entre literatura y matemáticas en la obra del autor, véase Karl Sigmund (1998); Detlev Rettig (1993) y Bettina Clausen (1994).

Alefeld (2000) y la compilación de Christine Haug, Franziska Mayer y Madleen Podewski (2009). La conjunción temática tampoco es ajena a otras perspectivas propias de la *Intelligentsia* alemana de entreguerras, sobre todo en los escritos de la escuela de Frankfurt y un grupo de pensadores cercanos a ésta, como Walter Benjamin, en “Über den Begriff der Geschichte” [1940] y en *Das Passagen-Werk* [1983]; y Siegfried Kracauer, sobre todo en sus escritos del último período, relacionados con el concepto de historia (cf. *History* [1969]). Ambos autores, junto con Adorno, se ocupan tempranamente de la obra del autor. Como denotan Brita Eckert y Hans-Harald Müller (Eckert/Müller, 1989: 123s, 178), Kracauer le dedica dos reseñas, publicadas en el *Frankfurter Zeitung*, una en el año 1923, donde se ocupa de *Der Meister des Jüngsten Tages* (Kracauer, 1923: 1), y otra, de 1930, sobre la compilación de relatos de Perutz *Herr, errarme Dich meiner!* (Kracauer, 1930: 6); la primera, en términos abiertamente elogiosos, y la segunda, desde una perspectiva crítica ambivalente. Walter Benjamin se refiere a *Der Meister der Jüngsten Tages* como una “Kriminalroman auf Reisen” (Benjamin, en Eckert/Müller, 1989: 127s.), por su ritmo y tensión. El artículo recibe una respuesta indignada de Perutz, en una carta de lector posterior (Eckert/Müller, 1989: 127ss.). Por su parte, en las *Noten zur Literatur*, Adorno califica la misma novela de “genialen” (Adorno, 1981: 235) y, en la *Ästhetische Theorie*, la considera una “bedeutenden Spannungsroman” (Adorno, 1973: 129).

Más allá de estas críticas, la cercanía entre el escritor y estos pensadores se manifiesta en la óptica crítica común con respecto al concepto de “Historia” y ciertos aspectos de la configuración literaria de la misma, como la califica el historiador Hayden White (2010). Sin establecer una propuesta concreta con respecto a la disciplina histórica, la poética perutziana expone una crítica, en primer lugar, a la separación estricta entre una “verdad” histórica determinable u objetiva, ajena a la imaginación literaria y lo fantástico; y, en segundo lugar, a las delimitaciones presupuestas en la configuración de la historia, entre lo colectivo y lo subjetivo, entre lo general y lo particular y entre lo macro y lo micro. Desde este punto de vista, la obra de Perutz realza, por un lado, la idea de la construcción literaria inserta en dicha configuración histórica, que establece como causas y efectos acontecimientos divergentes de la Historia oficial, mostrando la multiplicidad de puntos de vista al respecto. Así, se muestran los desarrollos azarosos de una trama histórico-literaria, que coloca en primer plano a figuras menores del acontecer histórico. Frente a un tipo de discurso histórico “naturalizado” considerado fáctico u objetivo, cuyas causas y consecuencias se plantean como evidentes e indiscutibles y cuyo desarrollo es liderado por las grandes figuras protagónicas, la construcción fantástica de la historia en Perutz se plantea a partir de perspectivas dialógicas, contradictorias o en conflicto, que construyen su entramado. No se trata solamente de leer “a contrapelo” el discurso histórico que se presenta como trascendente y monológico y cuya concepción del tiempo es aceptada como natural dentro de una legitimidad que se sustenta como



“científica”, sino que, en la materia histórica novelada, el autor presenta una narrativa de la historia que la muestra polifacética, heterogénea y fantástica, tanto en sus desarrollos “reales” como en los “potenciales”. El tratamiento de esta materia histórica y su construcción narrativa enfatizan de manera irónica la idea de que esos acontecimientos “ocurridos” resultan tanto o más azarosos y fantásticos, ambigüamente determinados, en términos causales, de maneras tan ininteligibles para el hombre, como los puramente imaginarios. Se trata de una historia carente de teleologías, que muestra que su inteligibilidad es otra ficción.

En “Über den Begriff der Geschichte” [1940], Walter Benjamin sostiene que:

Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist. Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. [...] erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du – welcher Tag eben der jüngste ist (Benjamin, 1991: 694).

La narrativa histórico-fantástica del austriaco Leo Perutz no sólo manifiesta la misma actitud frente a la distinción entre los sucesos grandes y pequeños de la historia, sino que, en una inversión irónica, otorga un sentido histórico abierto a lo acontecido a partir de la referencia a lo insignificante o lo trivial, a los acontecimientos y personajes menores, “inexistentes” o perdidos para la historia que fue, y, sobre todo, para aquella que pudo ser.

En contraposición con lo que se narra “objetivamente”, como lo que “fue” efectivamente en tanto fundamento y legitimación del presente, que muestra los grandes actos y actores en el teatro de la historia, para convertirse en cronista de su época, Perutz cita el pasado invocándolo, de manera irónica y bufonesca, a partir de la focalización en la intervención de los *Narren* de la historia, los tontos o los locos que, mediante su mera existencia, peinan “la historia a contrapelo”; tontos tales como Turlupin, el pequeño peluquero parisino, el loco soñador, que desbarata los planes revolucionarios del gran Richelieu, un siglo antes de la Revolución Francesa. Estos personajes, inexistentes (ficticios) lo son, según Benjamin, porque han sido aplastados o vencidos. Para éste, “la historia se [...] manifiesta como una sucesión de victorias de los poderosos” (Löwy, 2005: 69). Los vencidos han desaparecido en el pasado y continúan sepultados en el presente porque “die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen” (Benjamin, 1990: 696). En la imagen benjaminiana, tales personajes, mudos y fantasmales, han sido aplastados en la lucha a muerte con los vencedores, dueños de la objetividad y de la palabra final en una historia clausurada, cerrada y triunfante. La poética fantástica de Perutz, desde su perspectiva “prismática” de la historia, realiza en el ámbito literario un movimiento paralelo al de Benjamin; un movimiento redentor de la humanidad, que construye la Historia y las historias desde una concepción heterodoxa y multiperspectivista. La poética perutziana muestra en su interior, en su centro oculto, el mismo espíritu teológico-fantástico, perceptible en el conjunto de imágenes

(como la del apocalipsis bíblico), utilizadas por Benjamin para representar esas perspectivas soterradas.

Esta perspectiva prismática de la Historia también es común a ambos autores. El concepto de “prisma”, acuñado por Hans Heinz Holz, para el “*prismatisches Denken*” (pensamiento prismático) de Benjamin (Holz, 1968: 62ss.), es citado por Dietrich Neuhaus para el análisis de la obra histórico- fantástica de Perutz (Neuhaus, 1984: 47). Holz interpreta “[die] perspektivischen Darstellung” de Benjamin, mientras que Neuhaus interpreta el trabajo reflexivo con la perspectiva, que produce una historia visible en su refracción prismática. A su vez, Hans-Harald Müller interpreta este multiperspectivismo perutziano estructuralmente a partir de las diversas relaciones entre textos y paratextos, un procedimiento común en sus novelas (Müller, 2003: 200ss.); procedimiento en el que Matías Martínez descifra la configuración de “doppelte Welten”, de relatos cuya estructura y sentido se plantea en términos de una ambigüedad constitutiva (Martínez, 1996: 177ss.). Ejemplos del mismo procedimiento estructural pueden rastrearse en *Der Judas des Leonardo* [1959], *Der schwedische Reiter* [1936], *Nachts unter der steinernen Brücke* [1957]. En los mismos, Perutz usa prefacios, epílogos, notas y apéndices, para introducir, como en una casa de espejos, otras tantas perspectivas encontradas de los sucesos narrados. La figura del prisma representa las diferentes facetas a través de las que se representan los acontecimientos y la multiplicidad, no sólo de perspectivas, sino en la construcción del acontecimiento, como objeto plural y fragmentario, cuya integridad resulta irrestituible para un sujeto fragmentado en la dispersión de su experiencia y su memoria. En tanto no es posible fijar exacta e inequívocamente la serie lógica de causa y efecto, con respecto al acontecimiento, el sentido de totalidad y el acceso a una verdad unívoca son desmantelados. De esta forma, en *Der Meister des Jüngsten Tages* [1923], así como en *Die dritte Kugel* [1915] o en “Die Geburt des Antichrist” [1930], la revelación final de un hecho desconocido para el lector obliga a reinterpretar toda la historia.

Otras confluencias con ciertos aspectos de la obra de Walter Benjamin, que atraviesan la narrativa perutziana, se plantean a partir de imágenes simbólicamente plurales, teológicas y simultáneamente fantásticas, que atraviesan la perspectiva histórica, heterodoxa y escéptica, común a ambos. Esta perspectiva común llega a una percepción de la experiencia histórica contemporánea a ambos intelectuales, en términos de lo que Ernst Weiß, denomina “die Diskontinuität des Lebens” (en: Eckert/Müller, 1989: 56), problema central en *Die dritte Kugel* [1915], la obra de Perutz a la que nos dedicaremos en el siguiente apartado.

En el mismo sentido, la imagen central de la historia como un autómatas atravesado y “movido” por la teología, el feo enano que permanece en el interior del artefacto, es, ante todo, una referencia a la poética de Edgar Allan Poe; referencia que, por un lado, alude a la tradición de lo fantástico en la que se inscribe Perutz, y que, por otro lado, se delimita en el punto de

confluencia entre lo histórico y la teología, la cabala y el mesianismo, temas que atraviesan centralmente la novela- ciclo de *Novellen* que constituyen *Nachts unter der steinernen Brücke* [1957]. La evocación del día final (el Juicio Final), en la cita de Benjamin, recurre de manera concreta en el título de *Der Meister des Jüngsten Tages* [1923].

En la cita inicial de Benjamin, la redención es un acto de citación que remite al pasado y al acto de dar voz a los oprimidos. Les brinda existencia resucitándolos, de manera fantástica, transfigurando las fisonomías y las cifras de los años (Benjamin, 2005: 478). Por esto, en conformidad con esta noción benjaminiana, en lugar de los primeros planos de las grandes figuras históricas, como Richelieu, Perutz redime a los olvidados, los locos y soñadores, lo cual también constituye una forma de apropiación y una puesta en perspectiva con respecto al pasado, la tradición y la *Historie*, necesarias en el presente inmediato de ambos autores. Claudio Magris se refiere a la problematización del individuo titánico y el cuestionamiento de la figura del héroe, en términos del tratamiento y construcción del personaje (y de la trama y de la historia), como una característica típica de la literatura austríaca, que se relaciona con esta preferencia por los personajes menores (Magris, 1986: 198). Así, la narración “Der Tag ohne Abend” ejemplifica esta focalización de los narradores perutzianos en los protagonistas olvidados de la historia. Sobre el último día en la vida de Georges Durval, el protagonista ignoto de “Der Tag ohne Abend” (1925), sostiene el narrador: “Die Geschichte Georges Durvals mußte erzählt werden. Es scheint mir manchmal, als gewähre sie einen gewissen Einblick in die Ökonomie des Weltgeschehens” (Perutz, 1993: 225). La economía de los sucesos mundiales es la economía de la Historia y su construcción valorativa, sobre la que se aplica la crítica benjaminiana, en términos de olvido y desconocimiento, para rescatar la vida y las acciones de estos pequeños grandes muertos prematuramente, desconocidos de la ciencia, del arte y de la literatura, que permanece ignota. El personaje y su obra decisiva, esa labor desconocida e despreciada por el mundo, perdida y contingente, escrita al dorso de una factura de lavandería o sobre una pequeña hoja de agenda que se lleva el viento, aparentemente perdida para el presente y para la posteridad, son rescatados “al vuelo”, desde la perspectiva histórica “policroma” (Bermann, en Eckert/Müller, 1989: 53) del narrador perutziano.

Así, los protagonistas de la obra perutziana, el ilusamente “noble” peluquero *Turlupin*, el diletante y autobiográfico Georges Durval, el nostálgico y suicida teniente Chwastek, en “Das Gasthaus zur Kartätsche” [1930], el humillado capitán “Ojo de cristal”, Grumbach, en *Die dritte Kugel*, el otrora conde del Rin; el paranoico y olvidado barón Sarrazin, en “Der Mond lacht” [1930]; el teniente Jochberg y sus desaparecidos camaradas de regimiento, que, en una paródica imagen de la metempsícosis o la transmigración de las almas platónica, hacen las veces del espectral Marqués de Bolibar, tal como el anónimo ladrón que suplanta al noble Christian von Thornfeld, en *Der*

*schwedische Reiter*, todos ellos constituyen esos personajes inexistentes, enterrados y desconocidos. Sus historias se narran desde una perspectiva histórica igualmente inexistente, irreal y tangencial, pero que se torna central en las historias perutzianas, develando una trama oculta de lo real que trasciende lo fáctico u objetivo. Estos reaparecidos de una Historia no narrada, muchos de ellos perseguidos y olvidados, incluso por su propio pasado, brindan otra vuelta de tuerca a una historia intersubjetiva y a un destino personal, que se presentan irónicamente como un enigma, un oculto “Spiel mit Indizien” (Perutz, 2003: 197) o la Historia configurada a partir de una secreta “Strategie der Unvernunft”, (Perutz, 1987: 6). Tal enigma, cuya narración no está desprovista de un tono lúdico e escéptico, no sólo funciona para el personaje, como una forma de ironía dramática, sino que el mismo se plantea al lector, en una concepción de la historia como “prisma”, que siempre presenta la posibilidad de nuevas facetas, en un espectro inacabado de perspectivas, concepción en la que resuena el concepto de historia no clausurada, según Benjamin.

Conceptos como “Juicio Final” y “redención”, que provienen del ámbito teológico, devenido fantástico en la narrativa perutziana del secular *fin-de-Siècle* vienés, son imágenes que se sobreimprimen a la historia y la tornan ambivalentemente “legible”, no sólo en términos “realistas” sino, ante todo, en sentidos místicos, ocultos y fantásticos, es decir, cognoscible como revelación, desde su núcleo espiritual. Ligadas a la tradición judeo-cristiana, tanto en Perutz como en Benjamin, estas imágenes se constelan de manera heterodoxa con la historia, de formas que trascienden tanto el ámbito religioso de la teología como el netamente secular de la historia.

En relación con la imaginaria teológica impresa en la historia, la figura del Anticristo, el Juicio Final y el apocalipsis profético, Perutz trata las tres temáticas que relacionan lo fantástico-místico y lo histórico. Con respecto a la primera, la narración de Perutz “Die Geburt des Antichrist” [1930], situada en Palermo, en 1742, evoca el relato profético en la obsesión de un zapatero con su hijo, que, a partir de un sueño, y de acuerdo con la dudosa “exégesis” de un campesino, experto en las Sagradas Escrituras (Perutz, 1993: 91) se le revela como el Anticristo. En otro procedimiento típico de la poética perutziana, el relato subraya la idea de las múltiples y equívocas fuentes, perspectivas e interpretaciones (trágicas, cómicas o grotescas), en el hecho de que quien “envía” el sueño al zapatero es el supuesto San Juan Bautista (representado en una imagen de su cuarto). Sin embargo, el viejo exégeta corrige indignado la atribución, sosteniendo que se trata de San Juan Presbítero (ibíd.: 93). La narración culmina con otra revelación, dirigida al lector ignorante de la identidad del niño, que no es nada menos que Josef Cagliostro (ibíd.: 132), el gran farsante, médico, alquimista, francmasón y estafador profesional; figura de la que Benjamin también se ocupará en sus relatos radiofónicos (Benjamin, 1987: 107ss.). La novela sobre “Das Jüngste Gericht” (El Juicio Final) o “Der Jüngste Tag” (El día del Juicio), dos de los nombres tentativos de *Der Meister des Jüngsten Tages* (Müller, 2007: 162), cuya elaboración es paralela a “Die

Geburt des Antichrist”, también plantea las problemáticas del crimen, la culpa, pero aquí, en conexión con el arte, a partir de la imagen del Juicio Final. A diferencia de la mayor parte de las novelas de Perutz, la novela despliega su acción en un presente más cercano (1909). En ella, la representación del Juicio Final se concreta en la obra del artista Giovansimoni Chigi, alias Cattivanza, conocido como el maestro del Juicio Final, primero en una serie indefinida de artistas insatisfechos a la búsqueda de inspiración; serie que culmina en el narrador, el barón von Josch. La problemática del artista y la relación entre arte y delirio narcótico tienen su apogeo en el descubrimiento del manuscrito, que revela al fantástico e intangible culpable de las muertes narradas. Sin embargo, el epílogo abre el texto a una segunda interpretación, a partir de una perspectiva diversa de los acontecimientos que gira, no obstante, alrededor del mismo eje: la problemática del artista. La nota final del editor explica la creación en términos psicológicos, en conexión con el crimen, la traición y la culpa del narrador, temas centrales en la obra de Perutz. El Juicio Final se vincula con el instante extático, delirante y agónico, en el que puede avistarse sinestéticamente un destello del extraño color rojo de las trompetas (Perutz, 2003: 187), y donde se descubre el impulso de automortificación del artista culpable en el origen y núcleo de toda creación, como confesión *de profundis*, legible en el “Spiel mit Indizien” (ibíd.: 197) que constituye la novela. En este Juicio Final, el deseo artístico proviene del impulso culpable y se resuelve en delirio autodestructivo. La imagen apocalíptica se plantea en términos personales y subjetivos, pero la localización contemporánea de la novela también puede leerse en conexión con el arte y las representaciones apocalípticas del Expresionismo, que Benjamin interpreta como un signo de su época en desintegración.

El apocalipsis, en tanto forma de destrucción individual en conjunción con el crimen y la culpa, así como en su aspecto colectivo, en la trama histórica, está presente también en *Die dritte Kugel* [1915] y *Der Marques de Bolívar* [1920]. Novelas apocalípticas, en sentidos diversos, ambas pueden enmarcarse en lo que Frank Kermode denomina *saecula*, ficciones que articulan la configuración mítico-ficcional de la idea de Imperio con su origen y el momento de su decadencia y final (Kermode, 1983: 22). De acuerdo con Kermode, en determinadas épocas de crisis, el paradigma apocalíptico renace en “doctrinas apocalípticas de crisis, decadencia e imperio”, en “la división de la historia en fases y transiciones con mutua significación” (ibíd.: 24). Tal paradigma se manifiesta, literaria e intelectualmente, como un eje que atraviesa el *fin-de-siècle* XIX y comienzos del siglo XX, marco de la obra de autores tan disímiles como Gustav Meyrink y Karl Kraus.<sup>77</sup> La Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras exhiben esta concepción de una época crítica, noción que también recorre la perspectiva benjaminiana acerca de la historia.

---

<sup>77</sup> Cf. *Fledermäuse* [1916], de Meyrink y *Die letzten Tage der Menschheit* [1918], *Weltgericht* [1919], *Untergang der Welt durch schwarze Magie* [1922], de Kraus. Con respecto a este último, Sigurd Scheichl vincula *Die letzten Tage der Menschheit* y *Der Marques de Bolívar* (Scheichl, 2002: 73ss.).

En otro sentido, si en “Über den Begriff der Geschichte” [1940] se plantean como una serie de postulados acerca de la ocupación filosófica con la historia y su perspectiva desde el punto de vista del materialismo histórico, en confrontación con la “naturalización” de la historia de los vencedores, según el historicismo; en el ámbito literario, Richard Bermann, en su correspondencia con Perutz, rechaza una teoría de la novela histórica que pretende la existencia de una relación “natural” con la verdad histórica (Müller, 2007: 75). Aunque para ninguno de los dos exista una relación natural entre lo acontecido y la Historia, las formas de ocupación con la misma se plantean bajo el modo antitético de “destrucción-construcción”. Para Benjamin, en los mausoleos triunfales del pasado, el carácter destructivo abre caminos porque percibe las ruinas de aquello que está enterrado debajo, lo que fue derrotado u olvidado y ha desaparecido, pero yace aún bajo esos monumentos del triunfo (Benjamin, 1991a: 396ss.). Paradójicamente, esas ruinas y los seres espectrales que las habitan sólo pueden surgir como imágenes relampagueantes en medio de la catástrofe presente. En cambio, en Perutz, la escritura contemporánea de la historia novelada asume como su tarea “mit antikem Materialien moderne Häuser bauen” (Bermann, citado por Müller, 2007: 75), fórmula aplicada por Bermann a la obra (re)constructiva de Perutz, que constituye la contracara necesaria del procedimiento destructivo de Benjamin, con respecto a esas construcciones monumentales de la historia.

En Perutz, la relación con lo histórico se plantea como una construcción, según Müller (ibíd.: 86), perceptible en la meditada estructuración de su narrativa histórico-fantástica. Sin embargo, esta construcción “a contrapelo” rechaza una interpretación racional, “realista”, unívoca y cerrada de la historia, y en la que lo histórico no se limita al pasado, sino que debe realizarse desde y para el presente. Así, la presentación de la biografía del teniente von Jochberg, en *Der Marques de Bolívar*, plantea una oposición explícita con respecto a la ciencia histórica, en cuanto a la explicación sobre la misteriosa desaparición de los dos regimientos de “Nassau” y “Príncipe de Hessen”. Frente al escepticismo y el rechazo científicos por parte de la historiografía académica, la biografía y la experiencia fantásticas del sujeto son presentadas por su editor en conexión con el presente de su recepción, una época que produce una profusión de explicaciones de naturaleza mística y ocultista y en la que se cuenta con expresiones como psicosis suicida y transmisión de la voluntad por sugestión (Perutz, 1987: 9). “Impressionistische Analyse der Historie”, expresión que Richard Bermann acuña para referirse al tratamiento perutziano de la materia histórica, implica “nichts sehen, was nicht charakteristisch ist, nichts charakteristisches beachten, was nicht für mich 1911 von Bedeutung ist” (Bermann, en Müller, 2007: 75).

Para Hans-Harald Müller (1992: 103ss.), el principal editor contemporáneo de sus obras en Alemania y uno de sus críticos más importantes, la postura de Perutz frente a la historia puede resumirse así: sin tener en cuenta las distinciones entre la novela histórica, la novela policial y la

fantástica, y haciendo uso de todas estas formas conjuntamente, en sus grandes novelas históricas, Perutz puede adscribirse a la tradición del *Geschichtsskeptizismus*, que, pasando por Schopenhauer, Burckhardt y Nietzsche, conduce a la obra de Theodor Lessing, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (La historia como otorgamiento de sentido al sinsentido) [1919], en donde la historia, nacida del mito, es percibida como el ordenamiento contingente de una realidad sin sentido. Según, Müller, para Lessing, la historia no tiene ninguna validez objetiva, sino que equivale a un constructo mítico impuesto a una realidad no cognoscible, a fin de darle alguna configuración significativa, cuestión que el crítico adjudica asimismo al tratamiento de la materia histórica en Perutz. El filósofo es antecesor de la misma posición reconocible en los escritos de Walter Benjamin sobre la historia escrita por los vencedores, frente a una contralectura de la historia que hace saltar el curso continuo del pasado (en la imagen dialéctica), fragmentándolo, y mostrando la perspectiva de los oprimidos o vencidos, narrada, asimismo, en diversas obras de Perutz.

En cuanto a la relación entre historia y literatura, en términos de representación, a pesar de que, como dijimos, las obras narrativas de Perutz no pueden adscribirse a la disciplina historiográfica, varios historiadores se han ocupado de la relación entre literatura e historia, desde perspectivas que se enlazan, en cierta medida, con el análisis del tratamiento de la materia histórica en Perutz. Puntualmente, hay dos historiadores cuyas ideas se conectan con algunos rasgos del perfil de esta relación entre historia, literatura y lo fantástico que esboza la poética perutziana, teniendo en cuenta el problema de la representación. En primer lugar, en su artículo clásico “El contenido de la forma”, Hayden White analiza las formas de representar la historia a partir de los procedimientos literarios (retóricos, estilísticos) que la configuran y estructuran. Más específicamente, en *Metahistoria* (2010), White utiliza el concepto de “estilos historiográficos”, para definir combinaciones particulares de modos de tramar, modos de argumentación y modos de implicación ideológica. White analiza las “fases de la consciencia histórica del siglo XIX” (ibíd.: 47ss.), es decir, las grandes corrientes de la historiografía durante el siglo XIX y la producción de los grandes historiadores del mismo siglo, hasta comienzos del siglo XX. La postura de Perutz se conecta con el modo de tramar satírico, presente en el contextualismo de Jacob Burckhardt, cuyo realismo histórico se plantea como sátira. Para White, el problema central en la obra de Burckhardt es “el destino de la cultura en épocas de crisis, su subordinación a, y su liberación de, las grandes fuerzas compulsivas (*Potenzen*) de la historia del mundo” (White, 2010: 228). En el abordaje de Burckhardt, la ironía se manifiesta como procedimiento literario central:

Burckhardt observaba un mundo donde la virtud era generalmente traicionada, el talento pervertido y el poder puesto al servicio de la causa más vil. Su única devoción era hacia ‘la cultura de la vieja Europa’ [...]. Pero la actitud de Burckhardt hacia el pasado no era acrítica. Burckhardt era irónico acerca de todo, hasta de sí mismo. No creía realmente en su propia seriedad (ibíd.: 226s).

Esta perversión de valores, correspondiente a un estado de crisis, de decadencia o corrupción, de guerra o conquista, se manifiesta explícitamente en la representación perutziana de las tres novelas elegidas como corpus de análisis central. Dietrich Neuhaus sostiene que, en sus obras, Perutz representa la historia moderna como historia de crisis (Neuhaus, 1984: 21ss.), en términos de su elección de la materia histórica y de su configuración “crucial” de la misma. Se trata de momentos clave de la historia, épocas decisivas o encrucijadas históricas, que se encuentran vinculadas a representaciones imperiales, en relación con el presente del autor.

La visión irónica de Burckhardt, tal como la de Benjamin, Kraus y Perutz, relocaliza en el presente inmediato o en un pasado crítico, que se superpone al presente, las imágenes del Juicio Final y el Apocalipsis, como representaciones ambivalentemente seculares de la decadencia. Las grandes fuerzas compulsivas del mundo, que, para Burckhardt, son la religión y el Estado, se manifiestan en otras nociones “metafísicas”, sobrehumanas, más allá del control de los actores implicados (ideas como destino, azar o necesidad), que Perutz utiliza como modo de entramar y explicar acontecimientos, de manera inciertamente fantástica.

Para Jaques Pollet, editor de *Leo Perutz ou L'ironie de l'Histoire* (1993), la actitud irónica de la representación de la historia (y de los narradores perutzianos), dentro de su poética fantástica, apunta también a la visión irónica de Burckhardt, comentada por White (ibíd.: 225). Este es un rasgo extensible a la literatura y el periodismo del *fin-de siècle* vienés, o quizás, como sostiene Michael Rössner, a toda la literatura austríaca (cf. capítulo 2). Al respecto, el crítico analiza varios aspectos que se vinculan con la obra perutziana, pero también con el uso de la ironía en toda esta literatura (Rössner, 1995: 9-33). De allí, resultan centrales tres aspectos: por un lado, las nociones de seriedad e ironía en la cultura austríaca, a partir del sentido del verbo *passieren*; por otro lado, la comedia como cuna de una literatura nacional, que se desprende, precisamente, del primer apartado, una perspectiva cómica que subyace también en la poética de Perutz. Finalmente, Rössner analiza la destrucción del *pathos* a partir de la crisis de la lengua (también revisada en el capítulo 2), en Hofmannsthal, Schnitzler y Musil; destrucción que se realiza mediante el procedimiento de la ironía. En un sentido paralelo a la crisis de la conciencia y el lenguaje, en el contexto vienés, White se refiere al modo lingüístico de la ironía, que refleja “una duda en la capacidad del lenguaje mismo para expresar adecuadamente lo que la percepción da y el pensamiento construye sobre la naturaleza de la realidad” (White, 2010: 225), con lo que se presenta un desajuste fundamental entre los procesos de la realidad y la caracterización verbal de tales procesos, desajuste que veremos sobre todo en el primer texto a analizar, en la problemática representación y discordancia de la constelación experiencia, memoria, identidad e historia. Para White, la pérdida de las ilusiones, en la perspectiva irónica, implica la pérdida de la creencia en las esencias (id.), un correlato que se traduce, asimismo, de manera casi directa, en el texto de Hugo



von Hofmannsthal, "Ein Brief" [1902], fundamental para la comprensión de dicha crisis y la experiencia contemporánea a Perutz.

Por otra parte, White sostiene que un aspecto central en la visión irónica, llevada al extremo, se produce cuando el elemento fatalista de la naturaleza humana se eleva a la categoría de creencia metafísica, el pensamiento se revierte y ve el mundo en la imaginería de la rueda, el eterno retorno, los ciclos cerrados en los que no hay salida; "es la pesadilla de la tiranía social antes que el sueño de la redención, una 'epifanía demoníaca'" (White, 2010: 224). En las obras histórico-fantásticas de Perutz, tanto el elemento fatalista, representado por las ideas de destino o fatalidad, y sus ambivalentes contrapartes, el azar o la casualidad, se expresa en "la pesadilla de la tiranía social", en la elección de esas encrucijadas históricas y sociales o momentos críticos de la historia imperial: la violenta y devastadora conquista española del imperio azteca, en *Die dritte Kugel* y las campañas de Napoleón I en España y lo acontecido con los regimientos alemanes "Nassau" y "Príncipe de Hessen", en *Der Marques de Bolívar*<sup>78</sup>. Las novelas escenifican instancias cruciales en los procesos de ascenso y caída de varios Imperios históricos: en nuestro primer texto, el azteca, con Moctezuma a la cabeza y el hispano-alemán, de Carlos V; en segundo lugar, el Imperio francés, instaurado por Napoleón Bonaparte. En este sentido, las novelas se conectan con el presente inmediato, contemporáneo a Perutz, y el "destino" del imperio austrohúngaro, situado en la misma encrucijada histórica representada en el pasado. En la obra de Perutz, la epifanía demoníaca a la que se refiere White, es tomada "al pie de la letra", por un lado, en estos contextos imperiales en crisis y en conflicto alrededor del poder (desde una perspectiva histórica secular) y en la superposición imultánea de la representación fantástica, literalmente demoníaca o infernal, en las representaciones del pacto fáustico en *Die dritte Kugel* y *Der schwedische Reiter*, donde se escenifica el averno eterno; infernal, y el transitorio, terrestre, junto con sus correspondientes condenados; o en el caos o "apocalipsis" final de *Der Marques de Bolívar* o de *Der Meister des Jüngsten Tages*.

Para White, un último aspecto de la ironía se manifiesta la desaparición de lo heroico: "la ironía representa el ocaso de la época de héroes y la capacidad de creer en el heroísmo" (White, 2010: 224). El acento perutziano en lo antiheroico, tanto en la determinación de sus protagonistas, los perdedores, los vencidos, los *Narren* de la Historia, convertidos en ejes del argumento; como en los modos de entramar sus acciones heroicamente absurdas, al tiempo que fatalmente soberbias y egoistas, cegadas por el poder, la obsesión y el deseo sin transigencias, condenadas al fracaso y a una forma de entropía irreversible en el proceso inexorable de la historia.

---

<sup>78</sup> Un tercer momento en esta serie, que no podemos analizar aquí, por una cuestión de espacio, es el expuesto en *Nachts unter der steinernen Brücke*, donde se representa conflictivo reinado del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, el esotérico Rodolfo II, cuya figura simboliza, en abismo, los dos aspectos fundamentales de la poética perutziana: el histórico (como predecesor de la feneciente dinastía austrohúngara de los Habsburgo, en el fin-de-siècle), y el fantástico (en sus excéntricos intereses, tales como la cábala, la alquimia, la astrología, la nigromancia, el misticismo, el coleccionismo absurdo y el mecenazgo artístico y precozmente científico).

White enfatiza la idea de que, “en la historia [...] no hay manera de establecer de antemano qué es lo que se contará como ‘dato’ y qué es lo que se contará como ‘teoría’ por la cual ‘explicar’ lo que significan los datos. Y, a la vez, no hay acuerdo sobre lo que será considerado como un dato específicamente ‘histórico’” (ibíd.: 408). Por esto, la metateoría propuesta por White intenta establecer sobre bases metahistóricas las distinciones entre fenómenos meramente ‘naturales’ y fenómenos ‘históricos’, en cada fase histórica (íd.). En el mismo sentido la obra de Perutz cuestiona tácitamente aquello que se consideran “datos” en la historia (actores y hechos) y sus relaciones causales y temporales, es decir, las formas de relación y explicación que determinan causalidades, consecuencias y fines últimos, entre esos acontecimientos y sus ejecutantes, (anti)héroes, histriones o farsantes. A las variables delimitadas por White, se agrega una que adquiere singular importancia en la obra de Perutz: el problema del tratamiento del tiempo en la representación de la materia histórica colectiva y en el plano experiencial. A diferencia del énfasis en el plano espacial sobre el que se cimienta la obra de Alexander Lernet-Holenia, la temporalidad es uno de los núcleos de la obra de Perutz, en principio, en la relación con la historia ya denotada, pero, de manera más amplia, con respecto a la conjunción entre el tratamiento del tiempo, la percepción, la memoria, la narración y la representación, junto con la cuestión identitaria.

La segunda argumentación sobre el discurso histórico, que sirve de marco para el presente análisis, es la que lleva a cabo Carlo Ginzburg, que utiliza dos conceptos útiles para caracterizar la perspectiva perutziana: el primer lugar, la noción de microhistoria, que analiza en “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer” y “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella” (2010); y, en segundo lugar, el concepto de indicios, revisado en “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (2008). A pesar de las grandes divergencias entre las posiciones de ambos historiadores (cf. los cuestionamientos de Ginzburg hacia White, en Ginzburg, 2010a), el paradigma indicial de Ginzburg confluye con el “Spiel mit Indizien” que Müller cita de *Der Meister des Jüngsten Tages*, y el procedimiento perutziano que sitúa al lector como detective, frente a sus novelas. En esta novela fantástico-policial, que sigue las huellas de Hoffmann en *Das Fräulein von Scuderi* [1819], el narrador en primera persona, el barón von Yosch (él mismo, supuesto testigo, lector inocente y víctima del Maestro criminal referido por el título) describe la figura del racional detective (el ingeniero Solgrub, junto con su fiel “Watson” de turno, el doctor Gorski) como representación intradiegética del lector implícito. Solgrub refleja al lector frente al enigma de la muerte de Eugen Bischoff, y los sucesivos crímenes de otros tantos artistas. Sin embargo, el final novelístico muestra “otra vuelta de tuerca”, al revelar, en la “Nota del editor”, la culpabilidad del narrador en primera, von Yosch, encubierta por la creación del manuscrito sobre los acontecimientos. La nota final se convierte así en la contrapartida del prólogo de von Yosch (significativamente titulado “Vorwort statt eines

Nachworts”) y de todo su relato fantástico. En consecuencia, se obliga al lector a una segunda lectura que permita reconfigurar el sentido total del texto. El entramado de niveles narrativos de la totalidad del relato pone en juego la problemática de la representación, interpretación, construcción y reconstrucción de la lectura o recepción frente a un enigma (de segundo nivel), que ni siquiera se revela como tal hasta su ambivalente resolución final. En analogía con esta construcción narrativa sobre el detective y el lector como descifrador de la trama enigmática, Ginzburg analiza el surgimiento de un modelo epistemológico o paradigma indicial en el ámbito de las ciencias humanas, a finales del siglo XIX, a partir de la decadencia del pensamiento sistemático (Ginzburg, 2008: 216). El historiador pone en una serie extravagante una variedad de saberes “cinegéticos” (ibíd.: 194), teorías y formas de análisis que se centran en el indicio, el detalle, el síntoma, el vestigio, el carácter, el trazo o la huella, en diversas teorías e hitos históricos de la humanidad. De acuerdo con el entramado de hilos que constituyen el “tapiz” o malla interpretativa de Ginzburg, en el rastreo de huellas se sitúa el origen cinegético de este modelo, dentro del cual se sitúa de manera paradigmática la detectivesca decimonónica. De acuerdo con el mismo, que retorna en la poética perutziana, se recalca la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, aunque un conocimiento directo de ese nexo es imposible: “si la realidad es impenetrable”, dice Ginzburg, “existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios- que permiten descifrarla” (ibíd.: 219). Para el autor, en este tipo de conocimiento entran en juego elementos imponderables, sensitivos, y una forma de “intuición baja”, como recapitulación “fulmínea” de procesos racionales. Tal como “La figura en el tapiz” de Henry James, para Ginzburg esta es una forma de aprehender la realidad, vinculada asimismo al psicoanálisis freudiano. A pesar de la discontinuidad fragmentaria, aforística, de la interpretación, discontinuidad casi adivinatoria, tal modelo de conocimiento tiene su persistencia en nuestro autor y su polivalente juego de indicios novelístico; juego representacional intradieгético, juego narrativo e interpretativo con el lector empírico y juego de niveles o planos de la narración, que manifiesta toda su poética narrativa.

El concepto de microhistoria orienta la atención del historiador (y del narrador y lector), como detectives, hacia el rastreo de huellas, detalles, indicios, aparentemente aleatorios, laterales o casuales, figuras marginales o fuera de la trama central de la macrohistoria o historia con mayúsculas, la de los grandes acontecimientos y personajes. Si bien el concepto posee un alcance diverso en el análisis de Ginzburg, puesto que constituye el núcleo de su praxis y argumentación sobre la historia, el nexo con Perutz lo constituye la idea de detalle o primer plano, que Ginzburg plantea justamente a través de otro de los intelectuales cercanos a la Escuela de Frankfurt: el mencionado Siegfried Kracauer. En un ensayo dedicado al intelectual alemán, Ginzburg traza una trayectoria común entre las obras dedicadas al cine, la fotografía y el texto póstumo de Kracauer, *History*, a partir de la interpretación de diversos indicios, o, en los términos de Kracauer, *Spuren*

(huellas) de la modernidad, que ocupan al intelectual alemán durante toda su trayectoria. En términos paralelos a los establecidos por Perutz para su lector-detective, para Ginzburg, en Kracauer, el fotógrafo es comparable a un lector lleno de imaginación que se ocupa de descifrar un texto cuyo significado no logra captar (Ginzburg, 2010: 337). Desde este punto de vista, las notas preparatorias al libro sobre la historiografía recogen el mismo “emphasis on minutiae –close up-micro-analysis” (ibíd.: 339) que Perutz realiza en su praxis escrituraria acerca de una historia fantástica, y precisamente, más real, más penetrante con respecto a la trama de una realidad enigmática, de la que sólo lo fantástico puede dar cuenta, puede descifrar y (re)construir. Otro pensador de visión irónica (ibíd.: 348), utilizando los términos de White, Kracauer evoca el mundo de la contingencia, el mundo desencantado de Gustave Flaubert y Max Weber, con la “convicción de que las fuerzas más significativas quedan de manifiesto en aquello que es pequeño e insignificante” (ibíd.: 348s).

Por otro lado, el concepto de microhistoria posee otras connotaciones afines al tratamiento de la materia histórica, en nuestro *corpus* de Perutz. La indagación acerca de los usos del vocablo sitúa su utilización original en la extensa representación de una batalla, como momento culminante de la guerra civil estadounidense, por parte del estudioso George Stewart, en 1959 (ibíd.: 352ss.). Por un lado, la historia como campo de lucha, que se escenifica en la elección del episodio (la batalla), que se decide por un evento fortuito y minúsculo (la fallida carga de un cañón) y que culmina con una reflexión acerca de “la nariz de Cleopatra” (ibíd.: 354) remiten a la representación perutziana, tanto en la perspectiva divergente acerca de la importancia de acontecimientos nimios, como en la mirada irónica hasta el absurdo, que concluye en el detalle disparatado y digresivo. La “dilatación del tiempo y la concentración del espacio” observadas por Ginzburg con respecto a Stewart condicen específicamente el uso de un procedimiento utilizado por Perutz en la novela *Zwischen Neun und Neun* [1918], donde la fragmentación y el cuestionamiento de las formas del tiempo lineal se produce en el tratamiento narrativo del tiempo y los acontecimientos, que enfatiza la noción de la subjetividad de la vivencia, por encima de una temporalidad medida cuantitativamente y pensada como “objetiva”, como existente en sí. Toda la “acción” de la novela (un entramado de peripecias alrededor de su obsesiva huida) transcurre en la mente de Stanislaw Demba, su protagonista, precisamente en el instante “entre las nueve y las nueve”, el instante de su muerte. En segundo lugar, Ginzburg rescata la tensión entre el sentido de la tipicidad de la microhistoria, que se conecta con el concepto de *microhistoire*, como sinónimo de historia *événementielle*, repetición, regularidad, multiplicidad, frente a la definición de acuerdo con el cual la *petite histoire* es un *fait diverse* imprevisible e irrepetible (Ginzburg, 2010: 361s.). Retomaremos ambas definiciones luego al referirnos a *Die dritte Kugel*, pero Ginzburg propone para su definición, además, otros dos “troncos” genealógicos, en este caso, uno literario y el otro, propiamente

historiográfico. A partir de una cita de *Les Fleurs bleues*, de Raymond Queneau, e invirtiendo la perspectiva que utilizamos al leer los textos literarios de Perutz mediante los historiográficos, Ginzburg asienta su concepto fundamental en una serie literaria que constela a Queneau, a Italo Calvino y a Primo Levi y el rechazo del etnocentrismo y de la teleología de la historiografía del siglo XIX, en los autores de la *nouvelle histoire* de los años '60 (ibíd.: 366). Este camino conduce a un “análisis que indaga de cerca una documentación acotada, ligada a un individuo que de otro modo sería ignoto” (ibíd.: 371). En esta misma orientación, Perutz rescata al guerrero olvidado, a Grumbach, del *stagnum oblivionis* (Perutz, 1981: 10), en *Die dritte Kugel*, ese estanque nebuloso del olvido en el que se sumergen muchos de sus protagonistas, perdidos en la Historia. Para Ginzburg, tal como para los narradores perutzianos, la microhistoria incorpora la búsqueda de la verdad como parte de la exposición (necesariamente incompleta) de esa verdad alcanzada, con lo que se trata de una “historia narrativa” que incluye los silencios y las vacilaciones del protagonista, tal como las dudas y las incertidumbres del narrador-historiador, en una narración orientada hacia la verdad (hacia su representación), pero no menos poblada de ambigüedades. En este sentido, la microhistoria, de la misma forma que la representación fantástica, a nuestro criterio, “acepta el límite explorando sus implicaciones gnoseológicas y transformándolas en un elemento narrativo” (Ginzburg, 2010: 382).

Finalmente, el primer sentido del término microhistoria, en conexión con la representación de la batalla, la guerra civil estadounidense y su delimitación como clave macrohistórica, retorna en el interrogante acerca de la relación entre representación, hipótesis de investigación y estrategias narrativas, en términos de la inadecuadamente escenificada *histoire-bataille*, frente a otras formas de representación como la novela de Leon Tolstoi, *Guerra y Paz*, y la pintura de Albrecht Altdorfer *Batalla entre Alejandro y Darío junto al río Issos* (1529). Luego volveremos a una idea vinculada a la de la *histoire-bataille*, la idea implícita en la poética perutziana (sobre todo, en su primera novela), con respecto a la historia como campo de batalla, donde la batalla ya no se muestra solo en su sentido concreto funciona como metáfora (en otro nivel de abstracción) del proceso histórico como totalidad, pero para Ginzburg, que utiliza aquí nuevamente la perspectiva de Kracauer, la representación histórica debe ir y venir entre esa mirada de cerca (del *close-up*, de la microhistoria) y la visión de conjunto de los *extreme long shots*, propia de la macrohistoria. La reflexión ontológica de Kracauer que el historiador reproduce se orienta directamente a un presupuesto de la obra de Perutz, en diversos niveles: “la realidad es fundamentalmente discontinua y heterogénea” (Ginzburg, 2010: 380), que resuena en la idea de Ernst Weiß sobre la obra de Perutz, ya mencionada, y su representación de la “Diskontinuität des Lebens” (Eckert/Müller, 1989: 56). De esta forma, en Ginzburg, como en Perutz, el problema de la representación de “la cosa en sí” y la desconfianza en la posibilidad de alcanzarla remite a la temática de la memoria y la problemática

gnoseológico-identitaria en torno a la representación de una realidad fragmentaria y heterogénea, con respecto a la que el sujeto se plantea como eje, mediador, perceptor y él mismo inmerso fundamentalmente como parte de esa realidad, lleno de lagunas y distorsiones “en sí”, aunque, como hemos visto, esta problemática remite en Perutz, además, a su anclaje contextual y a la crisis de la conciencia y el lenguaje. En última instancia, para Ginzburg, la brecha inevitable entre las huellas fragmentarias del acontecimiento y el acontecimiento en sí se produce en el campo de la invención, una salida que la poética perutziana lleva a cabo develando irónicamente su propia ficcionalidad micrológica.

Desde el punto de vista literario, las reflexiones críticas acerca de la “novela histórica” plantean su propia complejidad y constituyen otra entrada a la poética histórico-fantástica de Leo Perutz. Tanto Dietrich Neuhaus (1984) como Michael Mandelartz (1992) se ocuparon tempranamente de la conjunción entre lo histórico y lo fantástico en la poética de Perutz, desde perspectivas críticas todavía actuales y útiles para el análisis específico del corpus delimitado. Sin embargo, los lineamientos generales utilizados por ambos autores resultan anacrónicos para delinear el desarrollo general de la novela histórica. En su volumen clásico, Hugo Aust se ocupa de una delimitación más actual de la misma,<sup>79</sup> dentro de los géneros épicos, de su historia a lo largo de los dos últimos siglos, del tratamiento de la materia y temáticas históricas en la misma y las formas de narrar, además de brindar tipos de estructura del género, establecidas por la crítica y la praxis de este combatido “*Zwittergattung*” o “género híbrido” (Aust, 1994: 1, *passim*), entre la novela y la historia, la narración y el drama, así como la ciencia, la tensión dramática y la industria del entretenimiento (í.d.). La discusión alrededor de la novela histórica, según Aust, plantea preguntas acerca de la verdad, el realismo y la autonomía del arte, sobre las condiciones de posibilidad de la narración de procesos históricos colectivos y refleja la literatura desde el punto de vista de su aptitud para la propaganda, la pedagogía y el entretenimiento. Aunque, según el crítico, una definición general del género resulte aparentemente simple (“ein Roman, der Geschichtliches verarbeitet”, íbid.: 2), la delimitación de “lo histórico” y lo que se entiende por “elaborar” o “utilizar” esa materia presentan una complejidad específica, en tanto “Geschichte ist [...] wahrscheinlich kein fertiger Stoff, den die autarke poetische Romanform nur umzubilden braucht, viel eher scheinen sich beide, Materialimpuls wie Formkraft, im Erzählen, Bauen und Montieren wechselseitig zu beeinflussen und eine Geschichtserzählung hervorzubringen, deren Begriff eigenartig analytisch klingt” (í.d.). Por un lado, la problemática presentada por Aust se enlaza con el

---

<sup>79</sup> Aunque los trabajos de Mandelartz y Aust no distan mucho temporalmente (dos años), la mayor actualidad y generalidad del texto de Aust se comprueba en la medida en que Murayama (1979), Jaffé-Carbonell (1986), Krup Ebert (1987) y el propio Mandelartz sólo citan la investigación de Hans Geppert (1976) como base de sus trabajos, mientras que Aust no sólo incluye la visión de Geppert para diferenciar los dos modelos de la novela histórica, sino que incorpora las perspectivas críticas o correctivas de dicho modelo “binario”, tales como la de Müller (1988); Kebbel (1992) y Sottong (1992).

planteo de White acerca de la diferenciación entre fenómenos naturales y fenómenos sociales, y la delimitación acerca de qué se considera un “dato histórico”: Por otro lado, el crítico alemán, como el historiador estadounidense, remarca la imbricación inevitable entre materia histórica (*Materialimpuls*) y procedimientos narrativos (*Formkraft*), en términos del relato, la construcción y el montaje, como aspectos de una tensión que sólo puede separarse de manera abstracta. En tal sentido, Aust distingue cuatro aspectos fundamentales en el análisis de la novela histórica. En primer lugar, la definición de “acontecimientos” (*Geschehnisse*), que serían los hechos y sus relaciones, los cuales parecen ocurrir objetivamente en el mundo, pero que abre una discusión acerca de lo fáctico (lo que White expresa como “datos”) y el pasado, en la medida en que estos hechos no plantean la realidad inmediata, sino que se fundan en fuentes y, por lo tanto, en representaciones. Así, la focalización de la novela histórica en los acontecimientos manifiesta cuestiones de índole cognoscitiva e histórico-científica. En segundo lugar, el aspecto del pasado sirve para diferenciar la novela histórica como género realista, con respecto a la novela de época, a la novela contemporánea y a la novela social, pero el criterio temporal es poco seguro, en tanto no se delimita a partir de una distancia temporal específica y el género se configura como resultado de su relación con el presente de la novela, tal como vemos en la representación histórica de los diversos imperios, emergentes y decadentes,<sup>80</sup> en la obra de Perutz, y, sobre todo, en el corpus de textos delimitado, que se conecta con el presente inmediato del Imperio Austrohúngaro, contemporáneo al autor. En tercer lugar, Aust presenta la problemática identificación de “die Mittel der Dichtung” (ibíd.: 3), que ni en el siglo XIX ni en el XX pueden restringirse como tales, porque la ficción y la narratividad son parte de la historiografía en sí (y estudiadas por los propios historiadores como parte de su disciplina, como vimos que era el caso de White y de Ginzburg), y porque el desarrollo de la novela histórica reconoce fases en las que se restringe lo ficcional o se intenta restituir lo narrativo mediante otros principios de representación (id.). En cuarto lugar, incluso la simple expresión de lo vivido juega un papel delicado en la relación genérica correspondiente, en tanto la ilusión de lo real, un aspecto de la legibilidad textual es cuestionado como una forma de efectismo. Para Aust, aquí se mantiene el conflicto entre la “inteligibilidad de la historia”, la “ficción de la comprensibilidad” y el “rechazo hacia las ilusiones de legibilidad”.

---

<sup>80</sup> La concepción de la historia en Perutz no manifiesta ni una forma de optimismo entusiasta sobre los nuevos poderes imperiales, que reemplazan a los antiguos, ni una continuidad o desarrollo progresivo entre esas representaciones imperiales, sino que la mirada irónica de los narradores perutzianos percibe simultáneamente los mismos signos de la decadencia o ruina en esas representaciones imperiales “nacientes” o que se encuentran en su apogeo en las novelas. Este es el caso del reino del Carlos I de España, Emperador Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico, en *Die dritte Kugel*, o del de Rodolfo II de Habsburgo, su descendiente en el trono del mismo imperio, en *Nachts unter der steinernen Brücke*. Ambos constituyen, a su vez, los predecesores de Francisco José I, emperador de Austria y rey de Hungría y Bohemia, el imperio Austrohúngaro en sus postrimerías, a comienzos del siglo XX.

Desde este punto de vista, Aust establece tres aspectos centrales para nuestro análisis: la delimitación de la materia histórica, un sucinto análisis del concepto de historia y, finalmente, el problema de la narración. En cuanto a la materia histórica en sí, en primer lugar, Aust diferencia entre la escritura “libre” y la que se plantea a partir de fuentes ya trabajadas, es decir, entre descubrir e inventar o entre “*imaginaren und realen oder ‘chimärischen’ und ‘gegebenen’ Stoff*” (ibíd.: 3). En cuanto a la historia del género, el crítico sostiene que el establecimiento de las fronteras entre la materia mítica, la legendaria (de la saga), la ficcional, la contemporánea y la histórica tiene que ver con una perspectiva nueva acerca de la delimitación entre los mismos. Desde un punto de vista que se conecta directamente con la adscripción de nuestro corpus perutziano al género, Aust afirma que las condiciones que permiten o censuran la posibilidad de intercambio entre la materia mítica y la histórica se asientan sobre los conceptos de “realidad” o de “historia” que se desarrollan en ella y que le dan a la expresión “materia histórica” su contenido concreto (ibíd.:4). Esto toca el núcleo de la postulación de Marianne Wunsch y su *Realitätsbegriff* visto en el capítulo 1, que, según la autora, es necesario para definir lo fantástico en una época determinada, pero, además, muestra la propia “historicidad” del género, tal como la del concepto de lo fantástico, en la delimitación implícita de sus contenidos. Aust sostiene que el concepto de materia histórica se basa en la diferencia “*Dichtung und Wissenschaft*”, que, a su vez, se asienta en las formas de escribir y leer epocales: “*Der historische Roman verdankt gerade seiner stoffgeschichtlichen Fundierung die Schlüsselstellung in der nationalideologischen, kulturgeschichtlichen, bildungspolitischen und kanonrelevanten ‘Verwertungsindustrie’*” (id.). Así, Aust da cuenta de la novela histórica en su propia cimentación epocal (cultural, política, económica, ideológica), en tanto lo que se delimita como su materia se define también en términos de producción y consumo.

En segundo lugar, con respecto al concepto de historia y su complejidad, Aust resume la posición de Koselleck y Stempel (1973), de acuerdo con quienes el concepto se plantea como colectivo singular recién en el siglo XVIII, e implica la posibilidad de historizar, lo cual significa: “*Tatbestände und Ereignisse als Geschichte zu interpretieren bedeutet demnach: Vergangenheit als einmalig und unwiederholbar aufzufassen und Zeitfolgen als Prozeß (Fortschritt, Verfall) auszulegen*” (ibíd.: 7). La “historia” no solo trata de lo que efectivamente ocurrió en un tiempo y espacio determinados, sino también de las causas, motivos, metas y resultados o consecuencias. Para el crítico, el porqué y el para qué de toda trama permite conectar (y definir) víctimas y victimarios (ibíd.: 6), victorias y derrotas, ganancias y pérdidas, entre “*Spinner und Abwickler*” (ibíd.: 18). Esta última diferenciación, no obstante, señala la forma de decostrucción y reconfiguración de la historia, en Perutz, en tanto su poética focaliza precisamente a los *Narren* de la historia, los chiflados o locos, los perdedores olvidados por la misma, pero que la ambivalencia



de la representación perutziana no deja de mostrar como victimarios, o culpables, traidores o criminales, a su vez, como veremos en *Die dritte Kugel* y en *Der Marques de Bolibar*.

La historia, según Aust, se representa como una realidad “en cierta medida producida”, como un sistema de relaciones entre sucesos, hechos, noticias, fuentes y obras fundamentales canónicas, como cadena de realidad, frases verdaderas y caminos de percepción y aprendizaje institucionalizados (ibíd.: 7), donde “der geschichtliche Stoff als dichterische Vorlage erweist sich somit als ‘Nachschrift’ der Wirklichkeit”. La idea de Aust, acerca de la narración histórica como una postdata o nota aclaratoria sobre la realidad reverbera en los textos de Perutz, en varios sentidos, que van desde el aspecto formal, en la estructura de sus novelas, donde esta nota aclaratoria se incorpora literalmente, como mencionamos más arriba, a través de la configuración arquitectónica de los textos, sus prólogos y epílogos, preludios y finales o las “Schlußbemerkungen des Verfassers”, que terminan alumbrando otro sentido diverso de la “realidad” representada, contemporánea, como en *Der Meister des Jüngsten Tages*, o histórica, como en nuestras tres novelas, o en la póstuma *Der Judas des Leonardo* (1959) o *Der Judas des Abendmahls* (finalizada en 1957), tal como aparece en su manuscrito original (“Editorische Notiz”, en Perutz, 2005: 217). Si por un lado, estos finales, en cada caso, manifiestan una perspectiva diversa de lo representado en el cuerpo del texto, por otro, son constitutivos de la poética perutziana y manifiestan uno de sus presupuestos en cuanto a la representación de lo real (y de lo histórico), fantástica en tanto abierta y polivalente, y en la que las distinciones entre lo real y lo irreal, lo natural, lo histórico y lo sobrenatural se muestran contingentes y mutables. En su apertura y polisemia estructurales, las novelas de Perutz muestran que, en cada caso, siempre es posible añadir o continuar un sentido o una perspectiva reconfiguradores de esa aparente totalidad, que sólo es eventual. De esta forma, las novelas históricas de Perutz muestran la “narratividad” de la historia, que, como proceso temporal, se encuentra siempre inconclusa, que fija o acota de manera convencional (y arbitraria) su principio, su desarrollo y su fin, sus causas y efectos, en el mismo sentido que otras formas de ficción.

En tercer lugar, en el último sentido expuesto, las formas de narración juegan un papel central en la elaboración y reelaboración de la historia, según Aust. Las condiciones específicas de la narración son: “situativer Abstand, personale Zentrierung, Reihenfolge der Episoden, Motivation der Taten, Finalität des Verlaufs, Geschlossenheit des Geschehens” (ibíd.: 11). A su vez, una serie de características de la novela histórica tradicional establecen la necesidad de una cuidadosa estructura cronológica básica, sin debates autorreflexivos, ni implicaciones teóricas o decisiones selectivas, que no plantee problemas cognoscitivos ni perspectivas diversas, que concentre la representación en acontecimientos descriptibles, acciones comprensibles o experiencias reconstruibles, y deja de lado estructuras y procesos analizables, y que finalmente,

prioriza la claridad en lugar de la abstracción. Sin embargo, la novela moderna (la novela del siglo XX), según Aust, se basa en principios completamente diversos: la idea de perspectivas múltiples, la autorreflexividad, el presupuesto de las fronteras del conocimiento del narrador sobre los acontecimientos narrados y el uso de la técnica del *collage*. No se trata, sin embargo, de una contraposición absoluta entre ambas series, sino que algunos de los rasgos de ambas se encuentran combinados de manera puntual en la obra de cada novelista. En el caso de Perutz, la combinación de variables muestra una configuración compleja, que permite múltiples asignaciones de sentido, a nivel estructural, formal, temático, genérico, etc. La estructura cronológica básica se complejiza en la delimitación de otros niveles narrativos y temporales dentro de los textos perutzianos. Su representación de acontecimientos factuales, anclados, referencialmente, en una cronología “objetiva e imparcial”, entremezcla y torna ambivalentes dichos sucesos explícitamente históricos, que se muestran precisamente más fantásticos por la inverosimilitud y los elementos sobrenaturales, grotescos y absurdos que la representación enfatiza irónicamente. Asimismo, la escenificación novelística se realiza con la mediación de otras imágenes artísticas, como la imaginería fantástica medieval, en *Die dritte Kugel* (Baltrušaitis, 1985) o la renacentista en *Der Judas des Leonardo* (tanto en el papel de la pintura del maestro da Vinci, como en el de la poesía de Mancino- François Villon). El multiperspectivismo de la novela histórica del último siglo se identifica con lo que Neuhaus denomina “prismatisches Denken” en la obra de Perutz, además de la autorreflexividad y la idea de collage, perceptibles sobre todo en la estructura, en la representación y en los procedimientos narrativos de *Nachts unter den steinernen Brücke*. Más adelante, en el análisis específico de las obras, retomaremos el análisis de Aust con respecto a las posibles estructuras de las novelas históricas.

Teniendo en cuenta la postulación de Aust vista más arriba, acerca de cómo se delimita la materia histórica y su diferenciación o articulación con la materia mítica, ficcional o legendaria, como habíamos dicho, Perutz articula estas nociones, a partir de los conceptos de destino, fatalidad, azar y casualidad, que son la contracara mítica o fantástica de esas grandes potencias (*Potenzen*) o fuerzas seculares establecidas por White en la perspectiva de Burckhardt, también confluyente con la de Perutz, en este aspecto. Lo que el Estado o la Iglesia representan en el plano secular, en términos de poder (muy presente en los textos del autor), lo manifiestan ambivalentemente también estas fuerzas o potencias del plano metafísico, fuerzas a partir de las cuales se determina la realidad fantástico-pesadillesca o apocalíptica, como otra forma de la fatal “epifanía demoníaca” establecida por White.

Como analizaremos, en las tramas de la poética perutziana, el destino y sus determinaciones, tanto como sus supuestas antítesis, el azar y la casualidad, representados bajo las

figuras de la contingencia y la arbitrariedad, poseen un papel predominante, como podemos observar en el primer capítulo de *Turlupin* [1924]:

Es gehört zu den großen Rätseln der Menschheitsentwicklung, daß die französische Revolution erst im Jahre 1789 zum Ausbruch gekommen ist. Frankreich war im Jahre 1642 reif zur großen Revolution. Jene Kombination von Menschen, Ideen und besonderen Umständen, die am Ende des 18. Jahrhunderts den Sturz des Königtums herbeigeführt hat, war schon im Jahre 1642 gegeben (Perutz, 1993: 15).

En la cita, la historia, bajo la forma del irónico “desarrollo de la humanidad”, posee la forma del enigma, de los grandes enigmas, que pueden ser narrados en su desarrollo, *a posteriori*, pero que, en realidad, resultan ininteligibles, absurdos o sin sentido para los hombres, en tanto carecen de una lógica perceptible durante el proceso y que la adquiere sólo posteriormente. Así, las mismas circunstancias, la misma constelación situacional, ideológica y humana, desembocan, aparentemente, de manera azarosa, o bien en una revolución que afecta el destino de millones, o bien, en el mero duelo de dos hombres, narrado en el desenlace de *Turlupin*, en donde los caminos y posibilidades revolucionarios llegan a su fin, por lo menos, hasta un siglo después.

La contracara del azar, de lo casuístico, o de la contingencia en el encadenamiento de los acontecimientos, es el destino. Pero el destino no posee en la obra de Perutz un sentido religioso-trascendental, ni siquiera uno legible o que pueda atribuirse a pautas o fundamentos establecidos por lo social (como en el caso de la novela realista) o lo natural-“biológico” (perceptible en la novela naturalista), sino que se manifiesta de maneras absurdas, y parece burlarse de los hombres y sus planes, con la misma mirada hacia los personajes, oblicuamente irónica y conmisericordiosa, por parte de algunos de sus narradores.

Así, en Perutz, lo histórico-fantástico se representa en confluencia con las formas de lo absurdo y el azar, en tensión con un destino mudo, incomprensible, que desecha la causalidad racional (o racionalizada cualitativamente en fechas y cronologías) en la Historia, en pro del enigma y la “casualidad”. O, tal como en el caso de nuestra novela y en el resto de sus novelas histórico-fantásticas que analizaremos aquí, se trata de una confluencia o constelación de enigmáticas y tragicómicas casualidades en el desarrollo de los acontecimientos, la cual configura una forma artística y narrativa, nada casual ni arbitraria.

En su poética, azar frente a destino, arbitrariedad frente a necesidad, son parte del mismo proceso narrativo ambivalente:

Das Schicksal wollte es nicht. Das Schicksal ging seine eigenen Wege. Noch einmal sollte das alte, dem Tod geweihte Frankreich über die Ideen einer neuen Zeit triumphieren. Die Welt sollte um den Glanz des Sonnenkönigtums nicht betrogen werden. Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin (ibid.: 18).

El destino posee su propia lógica, una lógica que estipula su sentido por encima del que puedan o deseen atribuirle los hombres, incluso los más extraordinarios, los denominados “titanes” de la

humanidad, como Richelieu; y esta lógica se sirve en sus propósitos de los locos y soñadores, de los perdidos y desamparados, de los desconocidos, como en este caso específico, representa Turlupin. Tal “lógica” es también, sin embargo, si no dudosa en su existencia, inasible para los hombres. La alusión al titánico Richelieu remite a los grandes hombres de la historia la astucia de la razón hegeliana.

La preeminencia de la historia que se vale de los “destinos” individuales remite a la perspectiva hegeliana sobre la *List der Vernunft*, precisamente en este caso particular, el de la Revolución Francesa cuyas condiciones están dadas, según el narrador perutziano, ya en 1642, y la visión del filósofo sobre esa figura central de la historia europea, Napoleón, como “außenordentlicher Mann”, el individuo extraordinario que, guiado por la astucia de la razón “auf einen Punkt konzentriert, auf einem Pferde sitzend, über die Welt übergreift und sie beherrscht” (correspondencia de Hegel, editada por Hoffmeister, 1952: 120). Perutz invierte en dos sentidos esta perspectiva sobre la “racionalidad” de la historia y sobre los grandes hombres de la misma, al representar, de manera irónica, por un lado, los destinos menores como decisivos y, por otro, un desarrollo histórico no es el dictado por la razón (iluminista) republicana, libertaria y revolucionaria. En *Turlupin*, como en el resto de su obra, la historia parece crear su propio acontecer de acuerdo con “objetivos” ajenos a ese sentido, en términos que, desde la perspectiva humana, se manifiestan azarosos o insondables, determinados por un poder indescifrable. Esta historia está plagada de motivos enigmáticos, desconocidos y, simultáneamente, tragicómicos, para los hombres en el campo de juego de los acontecimientos.

Por otro lado, la concepción fantástica de la historia se mediatiza a través de las nociones del “juego” y del azar, en tantos recursos perceptibles, en nuestras citas, en la importancia del campo semántico asociado a lo lúdico. El enigma, el triunfo, los planes y las estrategias, y, sobre todo, el doble sentido del verbo *betriegen*, como la posibilidad de “hacer trampa”, de “engañar” a los hombres (que “se hacen falsas ilusiones”), pero, simultáneamente, en el sentido asumido en la cita, no “escatimar” al mundo del brillo el reinado del Rey Sol, son expresiones que hacen hincapié en el papel activo de la “astuta” historia en la configuración caprichosa de los eventos. Sin embargo, el papel de la historia en las tramas perutzianas es representado desde perspectivas múltiples y encontradas, contradictorias, que reúnen el azar y la determinación, el destino y el capricho, lo contingente y lo trascendente, en el encuentro de la historia con lo fantástico y el mito.

Los eventos azarosos, aislados y caprichosos desembocan en lo que aparenta ser una forma de destino; un destino privado, sin embargo, de la perspectiva religiosa. Como dijimos, este “destino” les otorga posteriormente una continuidad y un sentido último, pero este sentido también es puesto en duda en el proceso de la narración. En este proceso ambivalente pareciera afirmarse: “aunque (quizás) fue así (como nos han contado) bien podría haber sido de esta otra

manera, o de muchas otras”, con lo que el conglomerado que los hombres llaman “historia”, hecho inteligible o dotado de sentido como una continuidad entretejida en microprocesos racionalizables bajo la forma lógica de causa y efecto, es desmontado y desleído como proceso racional. Es en este aspecto que la historia en la poética de Perutz puede pensarse como deconstruida, en los términos de Chassagne (1998), en la medida en que el encadenamiento entre causa y efecto de un discurso histórico mecanicista es desarticulado, mostrando sus correlaciones, paralelos y facetas más absurdas, grotescas o fantásticas del enigma que constituye la materia histórica, lo histórico en términos objetivos, más allá de la perspectiva humana que lo narra y determina su lógica.

Las novelas histórico-fantásticas de Perutz narran el sinnúmero de “casualidades” necesarias para construir el destino de un hombre y el de la humanidad; un destino igualmente irrisorio y fortuito, que, en esta construcción histórica narrada, derriba titanes y enaltece (tácita y silenciosamente, casi humorísticamente) a los locos y soñadores, decisivos en la historia, pero invisibles ante los ojos del resto de los hombres. La planificación y racionalización de éstos es inútil porque el destino se halla fuera de su alcance, es decidido por una “Historia” igualmente caprichosa y enigmática, desligada de una teleología divina o profana, teleología que, en último caso, también le otorgaría una forma lógica al constructo que constituye el encadenamiento de acontecimientos denominado “Historia”.

#### **4.b. La identidad dislocada: *Die dritte Kugel* (1915)**

##### **4.b.1 Tiempo, historia(s) y memoria: la imposible y fantástica recuperación del sí**

Il senso di tutto che appare e scompare  
Ítalo Calvino, “Recuerdo de una batalla”

La cita de Calvino abre la argumentación de Ginzburg sobre la tensión entre la idea de la precariedad de la relación mnemónica del sujeto con el pasado (el recuerdo de la batalla) y la noción, central para el historiógrafo, de que el pasado no es, sin embargo, inalcanzable. Este sentido centelleante del pasado, que aparece y desaparece ante los ojos del protagonista, como el sentido de la totalidad de su vida, a partir de su propia identidad perdida y momentáneamente recuperada en el relato mediatizado, son algunas de las ideas nucleares de la primera novela de Perutz, *Die dritte Kugel*. Por otro lado, la centralidad, no de la batalla, pero sí de la idea de la historia como campo de lucha, se focaliza aquí en conexión con la representación del tiempo, la problematización de lo recordado y el otorgamiento de sentido a los fragmentos presentados por la memoria, no sólo de la realidad “externa”, disgregada y heteróclita, según Ginzburg, sino, sobre todo, de la identidad dislocada, distorsionada e igualmente heterogénea. Así, la problemática del valor cognoscitivo y representacional de la historiografía, defendido por el historiador italiano, se localiza en la novela en la problematización de una identidad del sujeto difícilmente cognoscible,

unívoca, constante o continua. Sin embargo, tal como sostiene en última instancia Ginzburg, el relato de Perutz permite otra forma de rescate de ese valor cognoscitivo, ya no de la historia, únicamente, sino de la literatura fantástica y su capacidad de dar cuenta de la fragmentariedad y multiplicidad equívoca de lo real, en su percepción y configuración, es decir, en términos representacionales.

Desde este punto de vista, el cuestionamiento de lo “dado”, como “la cosa en sí”, en los términos hegelianos que utiliza Ginzburg, se relaciona con el argumento de White, revisado más arriba, respecto de la falta de acuerdo sobre lo que será considerado como un dato específicamente “histórico”, frente a lo que no lo es, o la misma delimitación entre los fenómenos naturales y los históricos. Frente a la “heterogeneidad ontológica de la realidad” se impone la necesidad de una ley de niveles que permite configurar y (re)jerarquizar lo real. Lo fantástico, en Perutz, permite mostrar esa heterogeneidad y multiplicidad, desde otros ángulos o perspectivas ocultas para la macrohistoria. Este es el caso de la primera novela de Leo Perutz, *Die dritte Kugel* (1915), que relata la “Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln” (Perutz, 1981: 17), desde el punto de vista de su protagonista.

La estructura está compuesta por tres partes. Enmarcada por un “Präludium: Der Wein des Doktor Cremonius” (ibíd.: 5) y el “Finale: die dritte Kugel” (ibíd.: 223), la segunda parte constituye el relato central, cuyo título reproducimos anteriormente. El término *Historie* remite a la ambivalencia del sentido del relato biográfico sobre Grumbach (y que, en este sentido, puede entenderse como mera narración), pero cuyo valor es simultáneamente histórico, en tanto *Geschichte*, por su desaparición, por su derrota, una microhistoria que se entrama de manera encubierta y olvidada, con la microhistoria. El preludio introduce al lector en el contexto de la historia del capitán Franz Grumbach, conde de Grumbach y del Rin, que se presenta, en esa primera parte, como el capitán de la guardia húngara, apodado “Ojo de Cristal”. El conde, narrador en primera persona en el preludio, ha perdido la memoria y desconoce su propia identidad, por lo que, en un encuentro fortuito en Alemania, solicita al alquimista y astrólogo del Emperador, el doctor Cremonius, que utilice sus recursos y poderes nigrománticos para permitirle recuperar un año del pasado. La novela, que se desarrolla durante el reinado de Carlos I de España, emperador Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico, narra la “microhistoria” de este caballero y sus tres balas, destinadas simultáneamente a liberar a los indígenas de la opresión española e impedir que éstos alcancen el dominio religioso y el poder político en el Viejo Mundo, mediante el oro azteca. Sin embargo, debido a la oscuridad de los motivos ocultos del propio Grumbach y a la maldición de una de sus víctimas, García Navarro (el talentoso tirador español a quien los alemanes habían ganado el arcabuz, y cuya venganza se expresa en la mencionada maldición), las tres balas que debían acabar con la vida del verdugo de Hernán Cortés, Pedro

Carbonero (una ambivalente encarnación del demonio), con el mismo Hernán Cortés y con el duque de Mendoza, terminan asesinando al emperador Moctezuma, a Dalila, la amada indígena de Grumbach, y, metafóricamente, al mismo conde, facilitando la conquista del imperio azteca y la derrota de las ideas de los reformadores religiosos alemanes, en Europa. El conde se revela como el culpable de la caída del imperio azteca en manos de los españoles, por lo que, perdido para sí mismo, retorna al olvido final, doblemente inexistente para la historia. Toda la acción se desarrolla sobre el trasfondo de una época particularmente tumultuosa, en la que la lucha por el poder y la sucesión imperial del Sacro Imperio Romano Germánico, las guerras religiosas, con la Reforma y la contrarreforma, además de las guerras del campesinado en Alemania, sacuden a Europa, y tienen ecos centrales en tres aspectos: en primer lugar, en la representación del personaje de Grumbach (enemigo del Emperador, su pariente, y que poseía secretas aspiraciones a la sucesión del trono); en segundo lugar, en las relaciones entre los protagonistas (además de Grumbach, Hernán Cortés y el duque de Mendoza, medio hermano de Grumbach y adversario de este en varios planos); y, en tercer lugar, en la idea de la historia como campo de luchas, como adelantamos aquí y veremos puntualmente en el siguiente apartado. Aunque Paul Frank, en su reseña de la misma, en 1915, sostenga con cierta razón que *Die dritte Kugel* no sería “kein historischer Roman; nur eine romantische Historie” (Frank, citado Müller, 2007: 79), en la misma, los olvidados de y por la historia son invocados en la narración del particular cronista de la misma y retornan desde el lugar donde los años del pasado permanecen lejanos, ese *stagnum oblivionis*, (Perutz, 1981: 10), rescatados del olvido impuesto ambivalentemente por la historia, por el destino o por su propia *hybris*. Tal como los vencidos del pasado benjaminianos, los recuerdos vuelven aquí, por medios fantásticos, como aparecidos, para devolver su historia (y su culpa) al amnésico capitán, para restituirle su identidad, una imagen de sí mismo y de su lugar en la historia.

Así, en el preludeo, luego de la introducción en primera persona de Grumbach, y la escena entre el doctor Cremonius, los españoles presentes en el campamento alemán y el propio Grumbach, el mosquetero español que se convertirá en el narrador de la historia del conde explicita las condiciones históricas de ese olvido, en una apología que inicia el relato dentro del relato, y en la que impreca a los alemanes y a Grumbach:

*Aber daß ihr den Grafen am Rhein vergessen habt, ihr Deutschen: pfui der Schande! Lobpreiset und bewundert ihr doch jeden Schelm, der es zu Dignitäten bringt, wenn aber einer ohne Stern wider den ganzen Haufen ficht, diesen gedenket ihr nicht. Wahrlich, wer fällt, über den läuft die Welt hin. Wir Spanier sind des Grumbachs Feinde gewesen, haben ihm seine Knechte erschlagen und ihm viel Schaden und Abbruch getan. Und dennoch, wenn ich euch jetzt die Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln erzählen soll, so gestattet zuvor, ihr Herren, daß ihm eine Ehre erweise auf kastilianische Art: Ich grüße dich, Wildgraf am Rhein! Über Meere und Zeiten hinweg grüß' ich dich, einsamer Mann. Du bist dem Zorn des Cortez nicht gewichen, hast unverzagt mit deinen drei Kugeln der ganzen spanischen Armada Trotz geboten. Und da du nun ruhst in fremder Erde, und keiner sich deiner entsinnt im deutschen Land, so*

will ich es sein, *der dich heimbringt aus deinem welschen Grabe in ein deutsches Lied* (Perutz, 1981: 14s., las bastardillas son nuestras).

Como denota el pasaje, Grumbach, el protagonista, encarna a uno de los vencidos y abandonados por la Historia, “enterrados” bajo el paso del mundo, por sus compatriotas y, literalmente, por la historia colectiva y por su propia historia, la historia que no puede recordar y que signa su semblante, en la herida en su cabeza. Como hemos dicho más arriba, con respecto a *Turlupin* y a otros protagonistas perutzianos, la cita insinúa que Grumbach lucha sin estrella, irremediablemente condenado por el “destino” a ser vencido, sin fama ni honor, olvidado por sus compatriotas, y sólo puede ser recordado por su enemigo, un extraño para sí mismo y para los otros, o, como sostiene Paul Ricoeur en su texto homónimo, *Sí mismo como otro* (2011), que mencionamos anteriormente en el análisis general de la temática identitaria, viviendo la existencia de un extraño, ante todo, para sí, en la tierra del olvido.

De esta forma, el olvido de su nación se refleja en su olvido de sí, de su identidad, que, al menos, momentáneamente, mediante la narración, el relato repondrá, devolviendo los recuerdos al capitán humillado. No obstante, el final de la novela devuelve una vez más a Grumbach a esa forma de olvido y a esa existencia fantasmagórica (otra forma de muerte), mediante el disparo de la tercera bala y el asesinato del narrador español por parte del servidor del conde, Melchior Jäcklein. De esta forma, se cumple la última parte de la maldición de García Navarro. Mostrando un aspecto de esa ironía narrativa que observaremos recurrentemente en la novela, y que se relaciona con la ironía analizada por White en Burckhardt, en esta última muerte, con el asesinato del mosquetero español que “priva” a su amo de(l relato de) su propia vida, de su identidad, Jäcklein salva a su señor del dolor del recuerdo de su propia culpa en la totalidad de los acontecimientos narrados.

La identidad de Grumbach no sólo permanece ignota para sus compatriotas y enemigos, y para la historia de su amada Alemania natal, como observa el mosquetero español, narrador interno de la historia del capitán, sino que esta se encuentra, ante todo, vedada para sí mismo. Los fragmentos de su pasado se le aparecen sin continuidad ni sentido y muestran, en los términos de Richard Bermann expuestos más arriba, una experiencia histórica característica para el lector contemporáneo a Perutz y el último punto de concordancia con la percepción histórico-contemporánea de Benjamin: el problema de la discontinuidad de la vida como experiencia histórica actual para Perutz y Benjamin.

La novela, comenzada hacia 1911 y publicada en 1915, no sólo prefigura, desde su representación del pasado, la experiencia próxima de la caída del Imperio (en este caso, el Austrohúngaro), sino que este derrumbe vuelve reflejado en esa desintegración del yo en una serie de fragmentos inconexos e incoherentes, incapaces de recordar su propio sentido en un



contexto igualmente atomizado. En Benjamin, las problemáticas de la experiencia frente a la vivencia, la cuestión de la continuidad de lo vivido y el recuerdo, junto con el problema de la memoria y la narración, en los escenarios aislados y desconexos de la modernidad, sobre todo, después de la Primera Guerra, también se orientan hacia una redención para “Das unrettbare Ich” [yo insalvable], como sostiene Hans-Harald Müller, citando el título del famoso ensayo de Hermann Bahr (1904) (Müller, 2007: 87). En el caso de la novela, en un sentido irónico, esta redención del yo es la historia del conde, una salvación que, paradójicamente, equivale al recuerdo de su culpa, como expiación, la restitución de su condena y, en el final, el retorno al olvido, en otra forma de muerte, ajena, pero propia.

El preludio, que hace las veces de marco narrativo, donde el mismo Grumbach comienza la narración, ilustra este olvido, un vacío que el protagonista vive con añoranza y que despierta el deseo de recuperar sus recuerdos. Grumbach interpela a estos recuerdos, personalizándolos, para que acudan a acompañarlo, pero ni el sueño ni los recuerdos acuden. De ahí su anhelo por recuperar un año de su vida, y reordenar la sucesión de fragmentos desaparecidos, como las piezas de un rompecabezas o como los trozos de un espejo resquebrajado, cuyo enigma se constituye como su propia imagen, su propio rostro y el de los demás en su vida. Se trata del enigma de su identidad:

Wie die Falken sollen sie durch die Zeiten fliegen und mir Menschen bringen, die ich gekannt hab' (...) Die will ich aneinanderreihen und aus ihnen ein Jahr meines Lebens zusammenfügen. Das will ich mit beiden Händen fassen und hineinblicken wie in einen Spiegel, daß ich mein Antlitz von einst darin finde und das Antlitz anderer Menschen, die ich liebte oder denen ich gram war [...] Von denen will ich einen in mein Erinnern zu Gaste laden, daß mir diese endlose Nacht vergehe! (Perutz, 1981: 6).

La interpelación de Grumbach materializa los recuerdos y les brinda una voluntad propia. Sin ellos, la vida y la identidad del narrador del preludio, que se unifican en la narración, mediados por la memoria ausente, se tornan *bläß* (borrosas o imprecisas), o, como sostiene la metáfora, su vida y su memoria son como una casa deshabitada en la que hubiera muchas habitaciones vacías y otras repletas de trastos absurdos, “das wirr und sinnlos durcheinandersteht” (Perutz, 1981: 6). La materialización de los recuerdos (halcones, objetos a asir, espejos del yo, trastos absurdos y desordenados, revueltos) brinda contornos a la propia existencia, o da un “asidero” material al ser, en tanto las memorias concretizan los puntos de referencia de la propia identidad. A esa materialización del recuerdo le corresponde la metáfora espacial que dimensiona y concretiza el yo, y permite, por otro lado, percibirlo como un plano vacío de referencias, privado de señales, o cuyas señales (las señas de identidad, como la marca que lleva Grumbach en la frente, la cicatriz que manifiesta tanto la herida que produjo la pérdida de la memoria, como la *hybris* que la originó) resultan ilegibles para el mismo narrador y protagonista. Siguiendo la misma forma de ‘espacialización’ concreta, en esa noche eterna, helada y solitaria, descrita en el preludio, se

configuran un ámbito y un tiempo en los que el sujeto está desamparado y desorientado, como dijimos, privado de puntos de referencia, que tornan aún más pálidos los contornos del sí.<sup>81</sup>

Tanto Martina Buchner (1994), como Peter Lauener (2003), a quien nos referimos en el capítulo 2, desarrollan tesis dedicadas a la cuestión de la identidad en Perutz. En su tesis de doctorado, Martina Buchner propone como punto de partida el análisis del problema del individuo en la novela en prosa alemana, de Clemens Lugowski (1932), a fin de revisar las formas de configuración del *analogon mítico* de la identidad amenazada en las novelas fantásticas de Perutz (Buchner, 1994: 5ss. y, específicamente, 109ss.). Aunque, a diferencia del presente trabajo, en el que lo fantástico se redefine a partir del cuestionamiento del concepto de identidad, Buchner no ahonda en el tema a partir de las definiciones de la categoría, sino que sostiene de manera general que la problemática identitaria se encuentra en el centro de la literatura fantástica, en tanto esta se ocupa de los problemas que se generan en un individuo cuando las fronteras de su identidad personal no parecen poder determinarse o clausurarse de manera fija. Las consecuencias de esto, según Buchner, se muestran en diversos aspectos temáticos, formales o estructurales de lo fantástico, tales como la cuestión del doble, en *Der Golem* [1915], o el desdoblamiento del individuo, en *The strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1886]. De acuerdo con la tesis de Lugowski, la forma de la individualidad (la forma de la identidad de los hombres singulares) en las obras literarias se expresa siempre mediante determinadas estructuras formales que él resume como *mythisches Analogon*: “das mythische Analogon wurde bestimmt als der generelle Künstlichkeitscharakter einer Dichtung, der Korrelat ist zu einer begrenzten Gemeinsamkeit, in der diese Dichtung lebt (Lugowski, citado por Buchner, 1994: 116). Este *analogon* mítico surge en el siglo XVI y remite al carácter artístico de la obra en tanto totalidad, en analogía con el mundo mítico. Frente al estado preindividual que caracteriza el devenir del hombre como individuo, con el que Lugowski describe el *analogon* mítico representativo de la prosa narrativa alemana desde el siglo XVI, en Perutz esto se plantea como una especie de subversión, que manifiesta un *analogon* contrario. Para Buchner, el *analogon* mítico que configura la poética de Perutz es el de la amenaza de la identidad personal. Las novelas del autor reflejan un mundo en el que se exhibe el estado de la conciencia identitaria en peligro, del hombre individual, cuyo punto de arranque es, en la mayoría de los casos, un sentimiento de culpa demasiado poderoso, el cual, de manera inconsciente, exige una expiación por los actos cometidos. La autora considera que este “Schuld-Sühne-Komplex” (complejo de culpa y expiación) es dominante en los textos de Perutz (ibíd.: 2ss.), aunque resulte objetable el origen que Buchner le adjudica (el origen judío de Perutz). Por otro lado, el mismo complejo, aparece en la representación de muchos de los protagonistas de la

---

<sup>81</sup> Además de la asociación entre lo fantástico y el romanticismo “nocturno” (véase Béguin, 1996), lo nocturno aquí no sólo es el ámbito del sueño y de los recuerdos que huyen del protagonista en la noche de la memoria, que empalidece los rostros o los torna borrosos.

narrativa de Alexander Lernet-Holenia y, como veremos en el apartado dedicado al autor, es analizado en su centralidad narrativa por diversos críticos tales como Franziska Mayer (2005), Hélène Barrière, Thomas Eicher, Manfred Müller, *et. al.* (2004), sin que pueda adjudicársele el mismo origen biográfico.

En cuanto a los rasgos que, según Lugowski, caracterizan dicha categoría, Buchner contrapone una serie de aspectos que presenta la obra de Perutz. Entre estos aspectos se cuentan la ruptura estereotípica de la linealidad (frente a una percepción lineal), el entrelazamiento o pandeterminismo, es decir, la forma en la que se establecen las relaciones entre los acontecimientos, en términos lógicos o argumentales; la función (que remite al personaje y su actuación en la trama, o las conexiones entre los personajes), la prefiguración y la representación de la motivación de fondo (*Motivation von hinten*); motivación que manifiesta particularmente los resabios del pensamiento mítico. Según Buchner, la combinación de estos rasgos tienen como resultado las formas de aparición de la identidad amenazada, en Perutz. Sin embargo, la postulación de Buchner es objetable en tanto, al establecer la causalidad mítica como motivación de fondo en las obras de Perutz, deja de lado la ambivalencia y la “racionalización” secular (precisamente histórica) que también se manifiesta como causalidad ambivalente de las acciones y de la trama de los acontecimientos. Por otro lado, la primera novela de Perutz no exhibe únicamente la identidad amenazada, sino su pérdida o privación.

También en conjunción con el contexto del autor al que nos referimos en el capítulo 2, en términos de la crisis de la conciencia y el lenguaje, según Peter Lauener, la poética perutziana manifiesta una serie de representaciones del trastorno del yo (*Ich-Störung*), que también exponen otras tantas formas en las que el “yo es insalvable”. Entre estas formas, Lauener enumera, en primer lugar, el problema de la identidad y la identificación; en segundo lugar, la cuestión de la identidad y la percepción; en tercer lugar, la cuestión de la identidad y el libre albedrío; en cuarto lugar, la identidad y el recuerdo, y, finalmente, el tema de la pérdida de la identidad. Aunque *Die dritte Kugel* escenifica varios de los ítemes anteriores, Lauener se dedica a analizar en la novela, específicamente, a la cuestión de la identidad y el recuerdo, que revisaremos a continuación, pero los puntos que el crítico deslinda son difícilmente separables en varias de las obras de Perutz, como es el caso de su primera novela, donde además de la cuestión de la identidad y el recuerdo, tanto el tema de la pérdida de la identidad como la temática de la identidad y la identificación (de sí mismo y por parte de los otros) son significativos y difícilmente separables entre sí.

Con respecto al recuerdo y la identidad, en el primer capítulo, a partir de la solicitud de Grumbach al dr. Cremonius, la novela enlaza los aspectos de la memoria, la nostalgia y las formas contrapuestas de la evocación y el olvido, que representan las firmas subjetivas o personales de la Historia, pero que, en la poética perutziana, se muestran como firmas intersubjetivas,

entramadas, en tanto no es el protagonista el que recuerda su propia vida, sino el mosquetero español (el enemigo), como luego analizaremos. Las nociones de memoria, recuerdo y olvido se entretajan y son puestas en acto en la configuración de la enigmática y lábil identidad de sus protagonistas, una cuestión que constituye el nexo central entre la Historia y lo fantástico en la obra perutziana, de manera más general. Los protagonistas de sus novelas representan sus papeles en esa Historia y en otras historias, sus historias, pero los interpretan, a su vez, de forma simultánea y circular, otorgándose un sentido dentro de ellas y asumiendo una identidad aparentemente explícita (una forma de *mismidad*, en los términos de Paul Ricoeur), y, a la vez, cambiante y porosa, permeable (el aspecto de la *ipseidad* identitaria, según el filósofo francés), en el protagonista de *Turlupin*; en el conde de Grumbach, en *Die dritte Kugel*, en las identidades trocadas y en pugna en *Der schwedische Reiter*, y sobre todo, como veremos, en *Der Marques de Bolibar*.

La identidad, como habíamos dicho con respecto a la Historia, pierde su estatuto de presupuesto en la obra de Perutz, a partir de la problematización de los mecanismos naturalizados de la memoria, el recuerdo y el olvido. Las relaciones entre identidad y memoria individual e Historia y memoria colectiva se entrecruzan y solapan, y se muestran discontinuas, fragmentadas y disonantes, de manera tal que tanto la identidad como la Historia se representan en una pluralidad ambivalente, donde lo que sobrevive son versiones posibles, combinaciones de sentidos inciertas, dudosas, y que pueden trocarse en una nueva versión de la totalidad de los hechos.

Aunque la constelación conformada por la identidad y los componentes que permiten su configuración, la memoria, la nostalgia, el recuerdo y el olvido sea uno de los denominadores centrales en la relación entre historia, Historia y lo fantástico, el tratamiento narrativo de este conglomerado es expresamente contradictorio en diversos textos de la obra perutziana. Por un lado, a propósito de *Wohin rollst du, Äpfelchen?* ([1928] 2005), Jean-Jacques Pollet se refiere al carácter central del protagonista, Georg Vittorin, en términos de su “obstinación” y su incapacidad de olvidar, conjuntamente (Pollet, 1993). Esta obstinación es, no obstante, ambiguamente elegida, y no elegida, en la medida en que está determinada por una obsesión oscuramente patológica, el trauma de la guerra, que persigue al perseguidor, Vittorin, en la búsqueda de su verdugo, en la historia que Vittorin experimenta y se relata. A su vez, al final del texto, este relato “de buenos y malos”, que persigue obsesivamente al protagonista, se confronta y neutraliza con la versión del victimario, objeto de la planificada venganza. Este encuentro con el otro y su versión (de la propia historia, de sí mismo, diferente de aquel que fuera) diluye la venganza en el presente, deshilvana los motivos de la venganza como una ilusión del pasado, una versión de sí y del otro, creada en el relato obsesivamente repetido, que había cobrado sentido autónomo y le daba sentido a la vida del protagonista.

En relación con esta imposibilidad de olvidar, el caso contrario es el que puede leerse en *Die dritte Kugel*, que denota, aun así, el mismo énfasis en la constelación precitada, precisamente porque el protagonista se ve privado de parte de sus recuerdos y permanece atado a los fragmentos ausentes de su memoria, e ignorante de su propia identidad. La novela muestra un movimiento oscilante entre olvido y recuerdo, según el cual, el conde de Grumbach se sumerge en un *stagnum oblivionis*<sup>82</sup>, en un “estancamiento de olvido” y se encuentra simultáneamente a la búsqueda de estas memorias, añorante de sí. De esta forma, memoria, olvido, y, sobre todo, la identidad son los tres factores determinantes en la construcción de lo histórico-fantástico (y viceversa), excusa de la narración y objeto de la misma.

Como habíamos mencionado, los pocos recuerdos que perduran en la memoria de Grumbach carecen de un orden, una hilación o coherencia que permita localizar los fragmentos esparcidos y sin sentido. Como en la metáfora de la casa, algunos años están vacíos y en otros reina una confusión de cosas, en las que el ayer sigue al hoy, y pentecostés cae antes que la Pascua, “als wäre die goldnen Farbe zerrissen, an dem die Stunden meinens Lebens aneinandergereiht sind” (Perutz, 1981: 6). En el párrafo, además de acentuarse la fragmentación de los recuerdos en la propia historia, su falta de lógica o encadenamiento, se trata de la destrucción de una cronología objetiva y consecuente o lineal que permita reconstruir o delimitar los trazos de la vida y de la identidad. Los recuerdos sueltos, emociones e imágenes que llegan a la memoria, fuera de su “continuidad”, su linealidad temporal, resultan absurdos, carecen de sentido en su descontextualización, y devuelven la imagen de la ira y el orgullo de Grumbach, y su propia destructividad, como muestran el asesinato del rey indio y la violencia y los estallidos de irascibilidad inexplicables para el mismo Grumbach. La ausencia de este ordenamiento, que tiene como consecuencias la discontinuidad y la fragmentación, contradice la cohesión de la memoria personal, sobre la que se basa la idea de una identidad ontológica, unívoca. El “hilo” del relato, que une los retazos de recuerdos en la memoria, representa la continuidad del sí, es decir, la propia historia. La ausencia de dicha ‘hilación’ o cohesión se establece por la imposibilidad de una linealidad o continuidad lineal que conforma la cronología personal y por la falta coherencia del sí, el reconocimiento de la propia identidad, del otro que es “yo”, en el recuerdo, y, a su vez, el registro mnemónico ya no brinda coherencia a la identidad mediante la continuidad cronológica y la coherencia de sentido del sí e, indirectamente, de la Historia, basada también en dicho encadenamiento cronológico y lógico.

Desde este punto de vista temporal, la noción de identidad introducida por Paul Ricoeur (2011), en su análisis sobre la identidad narrativa, deslinda los dos aspectos constitutivos de la

---

<sup>82</sup> Las referencias oblicuas a la *stagnum oblivionis* son diversas y serán analizadas más adelante, en relación con una de las otras citas latinas recurrentes en este preludeo, el encantamiento del doctor Cremonius, que reza “Et quid volo, nisi ut ardeat” (y qué veo, sino lo que arde) (Perutz, 1981: 12).

misma en los conceptos de *mismidad* e *ipseidad*. Estas nociones permiten pensar, por un lado, la ligazón entre tiempo, memoria y recuerdo, e identidad en la novela; y, por otro lado, el sentido en el que, en *Die dritte Kugel*, la identidad no se encuentra simplemente amenazada, como sostiene Martina Buchner, sino que esta se halla en constante fuga, perdida, reencontrada en el relato del “otro” más lejano, el que fuera el enemigo, y vuelta a perder. En el primer sentido, la mismidad es la identidad como unicidad, o identificación, que se establece a partir de “la continuidad ininterrumpida entre el primero y el último estadio de desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo” (Ricoeur, 2011: 111). La misma tiene como presupuesto la idea de una temporalidad lineal ininterrumpida, en consonancia con esa coherencia a la que nos referimos más arriba. Se trata de la “estabilidad de la identidad” o la fijación de la misma, como sostiene Regine Robin (1996: 38). Para Ricoeur, la mismidad es un concepto de relación y de relación de relaciones que se basa en el principio de permanencia en el tiempo, por lo que el problema de la representación del tiempo y los recuerdos perdidos o sin solución de continuidad en la memoria se vinculan directamente con la pérdida de la mismidad o la imposibilidad de fijación de dicho sentido de la identidad. Por otro lado, el sentido abierto y múltiple de la identidad lo otorga la *ipseidad*, de acuerdo con el cual la identidad nunca está terminada, se encuentra abierta hacia el futuro. La *ipseidad* también se plantea en términos temporales, aunque de manera dinámica, frente a la fijación de la identidad ídem. Aunque ambas formas se polaricen en el desarrollo de Ricoeur, las dos se establecen en una interrelación mutua, en la que ninguna parte puede faltar.

A pesar de que, según Leonor Arfuch, la identidad *ipse* “se apoya en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica que caracteriza a la composición poética, la trama de un texto narrativo” (Arfuch, 2002: 27), el texto narrativo se configura en el intervalo entre ambas nociones, el anclaje de la mismidad (la identificación del carácter, del narrador o de la trama de acontecimientos, su referencialidad interna o externa al texto) y el dinamismo de la *ipseidad* (la apertura hacia el futuro de la acción, del carácter y la apertura concreta del propio texto en la continuidad sintagmática, en el relato). En *Die dritte Kugel*, se expone la idea fundamental de Ricoeur con respecto a la construcción identitaria como construcción narrativa: “El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje” (Ricoeur, 2011: 147). Esta es precisamente la principal cuestión que se plantea en la novela, en tanto, en el espacio de la memoria del yo (Grumbach), los recuerdos se localizan en una discontinuidad temporal y en un caos metafóricamente espacial, como ruptura de una congruencia interna. Por esta razón la construcción identitaria en la narración se muestra como una tensión entre ambos polos, en tanto se narra una historia de vida, identificable con lo que Dilthey, según Ricoeur, denomina *Zusammenhang des Lebens*, y, al mismo tiempo, se escenifica esta identidad en su fugacidad

(en una huida, como interpretaremos luego), efímera y contingente, ficcional en un doble sentido, desligada de su referente (con un referente ficticio) y desarraigada de su memoria.

En tal sentido, en la novela, los pocos recuerdos fragmentados que vuelven azarosamente a la mente de Grumbach en el primer capítulo, de las extrañas imágenes pintadas por un pueblo ya hace tiempo olvidado, también recurren en la noción de representación, tal como la imagen del yo, donde la reconstrucción, el reconocimiento y el proceso de significación y referencialidad sólo puede realizarse a través de las conexiones, continuidades y discontinuidades con respecto a una totalidad ausente, la identitaria y a otra totalidad que puede reponer esa falta, la narrativa o artística. El narrador afirma, en tal sentido:

Niemand lebte, der dieser Bilder geheimen Sinn und Meinung zu deuten verstand, denn ein endloser Regen hatte alle Worte und Zeichen hinweggewaschen, und nur die Bilder sind geblieben, die halberloschen zu tauben Ohren von einer vergessenen Lebens sprechen. Und wenn ich mich meines vergangenen Lebens zu entsinnen versuche [...], denn alles, was ich jemals fühlte und dachte, ist hinweggespült aus meinem Erinnern, und nichts geblieben als halberloschene Bilder, die mir kein Mensch zu deuten vermag (Perutz, 1981: 8).

El hecho de que nadie pudiera explicar la historia de Grumbach a Grumbach no sólo alude a la pérdida de la memoria, sino que remite al olvido histórico de sus compatriotas, junto con el exterminio de los vencidos rebeldes alemanes. Sin embargo, el olvido de sí, de los compatriotas, de la nación y la Historia es reparado precisamente por el narrador “enemigo”, el anciano mosquetero español; paradójicamente, un vencedor de la historia, que toma posición de parte del vencido.

No es casual que Ricoeur observe lo que denomina *Ichlosigkeit* en la novela de Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Ricoeur, 2011: 169), escrita posteriormente, pero situada en el mismo contexto, y cuya narración comienza precisamente en los años de la preguerra (1913). Aunque no se trate aquí de la ausencia de rasgos que distinguen el carácter, para Ricoeur, la privación del yo o la pérdida del mismo se produce por ese desarraigo del recuerdo o las imágenes del pasado en la memoria, con lo que el relato de ambos narradores (Grumbach, primero, y el narrador en tercera, posteriormente, junto con la escritura perutziana) exponen la misma transitoriedad o fugacidad, a partir del movimiento inicial de pasaje entre un narrador y el otro, además de la persistencia y la adición de otros sentidos y puntos de vista, en la narración de la historia, así como en la continuidad sintagmática de la misma y, sobre todo, en el final, que, vuelve al comienzo y al estado de pérdida de la identidad, tal como representa la metáfora de “Der Tag ohne Abend”, sobre la obra maestra de Georges Durval, perdida, en una pequeña hoja de agenda, que se llevó el viento.

Finalmente, con respecto a ese retorno al estado del comienzo en el desenlace de la novela, Ricoeur se refiere al problema de la identidad narrativa entre los polos de la *mismidad* y la *ipseidad*, en conexión con el problema ético de la responsabilidad de la acción, la intencionalidad ética, la imputación y la incriminación. En la novela, estas problemáticas se conectan, por un lado, con la

cuestión de la culpa, ya mencionada en la interpretación de Martina Buchner, pero que luego retomaremos al referirnos a la *hybris* de los protagonistas perutzianos, y, específicamente, en este caso, en conexión con las acciones y planes de Grumbach, y el aspecto moral, ético, jurídico o religioso de sus actos. En *Die dritte Kugel*, frente al reconocimiento de la culpabilidad que conlleva la narración (el autorreconocimiento y la identificación del Grumbach en sus actos y su verdadera identidad), la única opción parece ser la muerte (la ajena, del narrador español, que es la propia, para Grumbach, en tanto es el único que recuerda y puede narrar su historia) y el olvido, al costo de la propia identidad. Esta imposibilidad de contemplarse a sí mismo, de reconocerse en su nombre e historia, se escenifica visualmente, de manera concreta, en la novela, cuando el protagonista, luego de su engaño y de asustar al mismo demonio con su rostro deforme y su cuenca vacía, teme la venganza de aquel y decide contemplarse en un espejo: “Ich will mein Antlitz sehen, meine zerfetzte Stirn und meine leere Augenhöhle, hab’s lange genug vor der Menschen Blick unter meinem Hut Versteckt” (ibíd.: 125). También aquí lo visual posee una preeminencia simbólica, resaltada por el hecho de que el conde teme confrontar su propia imagen desfigurada y el horror se apodera de él, hasta que la vacilación es interrumpida por el duque, sin que el protagonista pueda contemplarse a sí mismo. De esta forma, Grumbach no consigue vencer este miedo, más atrozante que cualquier otro, y también muestra en esto su propia *hybris*, en tanto reconocer su propio rostro es considerar también la consecuencia de sus actos. Tal como su anhelo y sus ambiciones de poder resultan un secreto, que sólo el demonio conoce, su semblante permanece oculto para todos, y, sobre todo, para sí mismo, horripilante y temido ante todo para él mismo. Paradójicamente, como la carta robada, de Poe (1969: 208ss.), la verdadera identidad de Grumbach está a la vista de todos, pero permanece oculta, escondida bajo su sombrero, secreta. La escena remite simbólicamente así al final del texto, donde, luego de haber contemplado su propio rostro (su vida y sus culpas), en el reflejo del otro (en el relato del “enemigo” y testigo), el conde es “salvado” de sí mismo por su sirviente y retorna al olvido y a esa imagen de la ceguera de sí.

La representación de diversos dobles textuales del protagonista es otro aspecto de la problemática identitaria, que gira alrededor la cuestión de la identificación. En el primer capítulo o prelude, el protagonista, como dijimos, desconocido por sí mismo y por sus propios compatriotas, como adversario de la vieja religión, del papa y de los poderes imperiales que lo apoyan, condena a los luteranos rebeldes por su soberbia y orgullo, el primero de los cuales fuera él mismo, sin saberlo. La captura del príncipe elector de Sajonia, el enemigo del papa y mentor de la unión de los príncipes evangélicos contra el Emperador Carlos V, causante de la rebelión de Bohemia, refleja la situación del propio Grumbach, no sólo en términos ideológicos, sino incluso en cuanto a sus señas de identidad y su aspecto físico, como leemos en el segundo párrafo, donde



conducen a los rebeldes hechos prisioneros a su cárcel. Entre ellos, se cuenta un anciano que constituye la primera personificación del *Doppelgänger* en el texto:

Der alte Mann ist auch dabei, den ich bei Mühlberg mit dem Säbel über den Kopf geschlagen hab'. Er trägt eine blutige Binde um die Stirn, läßt den Kopf hängen, ist fast traurig und verzagt, weiß es wohl, daß er ihn nicht lange mehr zwischen den Schultern wird tragen dürfen. Ja, Brüder, jetzt seid ihr fast verzagt, aber wer hieß eich dem Kaiser aus Ingoldstadt solch einen trotzigen Absagebrief schreiben? „Wir geben dem Karl, der sich fünften römischen Kaiser nennt, kund und zu wissen, daß er pflichtvergessen gegen Gott und an der Nation eidbrüchig gehandelt hat.“ Ja, jetzt wird euch der Kaiser schon die rechte Antwort geben. Wer riet euch, ihr armen Schelme, die Finger in solch einen Handel zu stecken? Seht mich an, Brüder! Ich bin auch luterisch. Reit' dennoch mit des Kaisers Haufen, schla' zu, stech' und schieß', wenn er michstechen und schießen heißt, es gilt mir gleich. Treib' nicht viel Lärmens mit meinem Glauben, halte Frieden mit allen schwarzen Kutten, grüße eine jede von den spanischen Gecksnassen zuerst, die jetzt allenthalben durchs Lager stolzieren und sich an des Kaisers Seite blähen in ihrem Narrengewand. Ihr aber, liebe Brüder, habt alleweil euren Glauben stolz im Mund geführt wie ein Feldgeschrei, dafür tragt ihr jetzt eure Köpfe dem Henker hin! (Perutz, 1981: 5).

El hombre con la venda ensangrentada en la frente, al que el amnésico (e inconsciente) Grumbach, en otra ironía del destino, hiriera, es un doble del mismo capitán, que también había perdido su ojo (de ahí su apodo, *Glasäpflein*), en la batalla contra los españoles en la isla de Fernandina, Cuba, y que lleva igualmente en su frente la herida y la venda (Perutz, 1981: 29), la “marca de Caín” como índice de su pertenencia a la denominada “estirpe de Judas”. Según Maria Finazzi (1997), la *hybris* de algunos de los protagonistas perutzianos se percibe en el acecho de la memoria y la lesión de la culpa, que puede interpretarse, en término concretos, en el registro de imágenes que corresponde a la caracterización de tales personajes. Como veremos, en la poética de Perutz, lo que Finazzi denomina “lesión de la culpa”, en términos metafóricos, es explícitamente representado, en términos materiales, en la “marca de Caín”, la representación concreta de la marca en la frente que caracteriza a aquellos personajes asociados a “la estirpe de Judas”. Este *Leitmotiv* de la poética perutziana reúne en una serie literaria también a otra figura mítico-religiosa, la del Judío errante, que tendrá relevancia en *Der Marques de Bolibar* (1920). Por un lado, en Perutz, la serie de Iscariotes literarios se conecta directamente con el tratamiento de la traición en la trama de sus textos. Por otro lado, la constelación de estas diversas figuras del traidor o del maldito (Caín, Judas, el Judío errante, incluso Pedro, que niega a su Señor, tal como Grumbach oculta su rostro frente a la cruz)<sup>83</sup> se aúna con lo fantástico, en términos mítico-religiosos, y la problemática histórica, en conexión con la historia del judaísmo y el cristianismo.

---

<sup>83</sup> Perutz, 1981: 140. En el episodio, Pedro Carbonero y el duque de Mendoza tienden una trampa al conde, manipulándolo para que descubra su rostro frente a una imagen de Cristo. Sintiendo culpable por su traición religiosa (la elección de una fe que “traiciona” los principios de la antigua), el propio conde se identifica con un Pedro dolido y arrepentido, se descubre y causa el horror y la huida de todos, incluida Dalila, cuya salvación fuera la causa de las terribles cicatrices (ibíd.: 141s.).

En la novela, las referencias a Judas son extensamente recurrentes (a modo ilustrativo, véanse Perutz, 1981, 13, 36, 94, 115 140, 151), pero la asociación es explícita con respecto a Grumbach como un Judas, que traiciona la fe cristiana (ibíd.: 140) y a aquéllos que lo ayudaran incondicionalmente: los indios (ibíd.: 94). Así, cuando este decide destinar su primera bala al rey Moctezuma: “und mit einem Male erfaßte den Grumbach ein Gedanke, der war so furchtbar wie des Judas Ischariot Tat, so grausam, als hätte ihn das Hirn eines tollten Hundes erdacht, so blutig, daß er selbst vor ihm erschrak, aber klug über alle Maßen” (ibíd.: 151). En tanto reflejo identitario de Grumbach, la herida y la venda del anciano luterano son la marca de un pecado y una traición que muchos otros personajes de Perutz poseen, material o simbólicamente. El protagonista de *Der Meister des Jüngsten Tages*, el barón von Yosch (es marcado en la frente al golpearse con una rama, en su huida de la escena del crimen); el comerciante de caballos Behaim, en *Der Judas des Leonardo*<sup>84</sup> (cuya marca es su propio rostro, que porta como una señal de la traición); el teniente Jochberg, en *Der Marques de Bolibar*, tienen en común con Grumbach la traición. Así, en el comienzo de *Die dritte Kugel*, el conde ataca, ignorante de sí, a sus hermanos y correligionarios luteranos, pero su mayor traición se revela en el transcurso de su historia, junto con sus ocultos anhelos de poder, que signan oscura y ambiguamente su sed de justicia e igualdad, tanto en el plano religioso como en el político.

Desde este punto de vista, la caracterización de Grumbach es ambivalente o dúplice en sí misma. Su heroísmo y virtud, la probidad y rectitud de sus acciones en el combate en diversos frentes, contra la opresión de los curas y el poder imperial, contra el poder de los príncipes europeos y el de los españoles, tanto en Alemania como en el Nuevo Mundo, así como su lucha a favor de los campesinos pobres y los indios, los menos favorecidos en la sociedad, posee su revés en los excesos del conde en pos de lograr su objetivo (impedir que el oro azteca llegue a manos de

---

<sup>84</sup> Jean-Jaques Pollet y Jaques Sys han publicado la compilación *Figures du traître. Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales* (2007), que analiza el inexplicable misterio del gesto de Judas, a partir de los textos evangélicos, en tanto tradición específica de la literatura europea y la cultura occidental, desde el Iscariote, que encarna el arquetipo del traidor como el mal absoluto o la malignidad pura, pasando por las concepciones esencialistas medievales, según los cuales “on nait traître, on ne le devient pas” (Pollet/Sys, 2007: 10), el *Otelo* de Shakespeare, hasta el *Zanzibar*, de Alfred Andersch. Para los editores, la individuación de la figura del traidor y la explicitación de su motivación, son un desarrollo de las literaturas modernas, que explotan la complementariedad de las figuras del traidor y el héroe, como representa Borges en el “Tema del traidor y del héroe” y explota, asimismo, en las “Tres versiones de Judas” (ambos incluidos en *Ficciones*, 1944, en *Obras completas*, 2005). En el análisis específico de Pollet sobre *Der Judas des Leonardo*, incluido en la compilación, el autor se centra en la idea de la necesidad, si no histórica, ciertamente artística, en términos figurativos, y narrativa (en el evangelio, y, de manera especular, en la obra de Leonardo y en el propio texto de Perutz), de la figura de Judas. Para Pollet, Perutz desplaza el cuestionamiento ético de la problemática de la traición y del reconocimiento del traidor, enfatizando la configuración de una poética y su trazado. La figura del traidor, del Judas de turno, deviene indispensable en el éxito de un texto, en el plan artístico, y, podemos agregar, termina (tal como en Borges) invirtiendo la perspectiva sobre el referente mismo. La representación de Leonardo transforma al modelo de Judas, Joachim Behaim, en Judas mismo, como un a priori que deslee la propia identidad y asume aquélla para la que éste ha servido de modelo artístico. Si la realidad brinda un modelo para la representación pictórica, el arte, a su vez, transforma la realidad presente, en la recepción, en tanto clave de “lectura” y nueva perspectiva sobre Behaim, más verdadera que la inmediata. En este caso, la problemática identitaria también se encuentra en el centro de la representación perutziana.

los españoles, y así, a las arcas del emperador); un objetivo que sólo percibe obsesivamente al enemigo, en una confrontación antagónica estructural, y no sólo deja de lado a la víctima o a sus supuestos defendidos, los “oprimidos”, sino que los sacrifica cruelmente. Con esto se muestra que también él percibe a estos oprimidos como medios para ese “bien mayor”, que el capitán define como tal, en su soberbia, por los otros. Como en el caso del protagonista de *Wohin röllst du, Äpfelchen?*, la obsesión que persigue a Grumbach es, irónicamente, el reflejo que invierte la obsesión de sus enemigos: el oro azteca. Así, el conde solicita al doctor Cremonius, el alquimista del rey, que domina la crisopeia o la habilidad de convertir otros metales en oro, lo siguiente:

Meister! Die Leute sagen, daß Ihr dem Kaiser das Geheimnis verraten wollt, wie man Zinn und schlechtes Kupfer in reines Gold verwandelt. Meister, ich bitt' Euch, tut dies nicht, *das Gold darf nicht in des Kaisers Hände!* Völker sah ich sterben und Reiche in Trümmer gehen, des Goldes wegen. Groß' Unglück bringt Ihr über die Menschen, wenn Ihr nicht schweigt. Um der Liebe Gottes willen, verratet dem Kaiser Euer Geheimnis nicht, sonst geht die Welt in Flammen auf! (Perutz, 1981: 12s., las cursivas son nuestras).

La obsesión con el oro y el deseo de evitar que llegue al poder del emperador, en la frase en cursiva (frase que el personaje repite incansablemente en la narración, ibíd.: 94, 97, 128, 132, 144, 147s., 149, etc.) es precisamente el primer recuerdo que aflora luego del encantamiento y de beber el brebaje con sabor a azufre del dr. Cremonius. El oro, en conexión con el fuego, y, la imagen apocalíptica o infernal que Grumbach expresa, junto con la observación del sabor azufrado del vino, se relacionan con la simbología del demonio, su poder sobre las riquezas materiales, y los espacios subterráneo-infernales, a los que nos referiremos, en relación con la caracterización del diabólico *Nebelwelt*, un escenario que se representa en el Nuevo Mundo y su caracterización fantástica. Aunque desde la perspectiva de Grumbach, el oro es la causa de la masacre de pueblos, de la caída de imperios y de la hecatombe apocalíptica (el mundo en llamas), en realidad, el mundo de tinieblas al que se aludirá más adelante en la novela, y que es otra de las caracterizaciones del infierno, recurrentes en el texto, manifiesta el oscuro mundo en que habitan los personajes europeos, y que, a su vez, habita sus corazones, en sus ambiciones, secretas o explícitas, en su crueldad y violencia.

Dos cuestiones más, relacionadas entre sí, son significativas en la misma cita: la problemática de la traición y el tema de la visión de Grumbach. En cuanto a la traición, la revelación del secreto alquímico, que se expresa justamente como una traición (*verraten*), también refleja la traición de los ideales del propio Grumbach y su actitud hacia sus propios seguidores de lucha, los campesinos que lo acompañan al Nuevo Mundo, a los que también conduce a la muerte. Literalmente semiciego de ira (en su condición de tuerto) y poseído por su propia obsesión (“Das Goldfieber hatte ihn wiederum gepackt”, ibíd.: 149),<sup>85</sup> le importa menos conducirlos a una muerte

---

<sup>85</sup> La misma fiebre es la causa de la pérdida del único personaje, entre los españoles, que se plantea como un ser “moral”. García Navarro, el secretario del cielo y artero tirador español, pierde su arcabuz poseído por la misma

segura que lograr su cometido en la lucha contra sus enemigos y por el oro. La semiceguera de Grumbach (la pérdida de su ojo y la deformación de su rostro) representan una imagen de la enajenada obsesión maniaca del capitán, que solo puede ver a medias o no ve más allá de su delirio.

Pero, detrás de esta *hybris* que denota la obsesión de impedir que los españoles obtengan el tesoro, a cualquier costo, se revela otro aspecto de su culpa. En la escena del pacto fáustico, ambivalentemente onírico y real en la novela, se muestra al lector su verdadera motivación: sus ambiciones con respecto al trono imperial. El capítulo titulado “Der Profos” (el preboste, o el verdugo), escenifica el pacto con el demonio que permite a Grumbach conseguir el arcabuz y las tres balas necesarios para su causa. Pedro Carbonero, el verdugo militar de los españoles, aliado de Cortés y de Mendoza, encarna al demonio, como hace notar el narrador español, en primer lugar, en el tercer capítulo, a partir de las supersticiones populares sobre su nombre, que corresponde al del propio diablo (Perutz, 1981: 36) y que el personaje defiende como suyo.<sup>86</sup> En la escena del pacto, Grumbach invoca mediante conjuros y fórmulas mágicas al demonio para conseguir el arma y con la esperanza de engañarlo, y aparece Carbonero, que, en la oscuridad de la tienda, invisible a los ojos del protagonista, se revela luego como el diablo a través de sus palabras y le recuerda a Grumbach sus actos y elecciones del pasado. Una vez más, en la novela, Grumbach pierde la orientación temporal, transportado en la escena a Alemania y devuelto a su otra causa perdida: “Der Grumbach war mit seinem Gedanken plötzlich wiederum in Deutschland, bei seiner verlorenen Sache, hatte das Heute, Gestern und Morgen völlig aus dem Sinn verloren, auch vergessen, wer mit ihm Sprach.” (ibíd.: 114). Por un lado, la lucha contra el obispo de Speyer, junto a Pfinsingen, no sólo es una pelea contra la injusticia, sino que se revela como un conflicto

---

manía: “Den [García Novarro] hat der Geldteufel ganz. Er friß nichts, säuft nichts und ficht nichts mit dem Judenspieß” (ibíd.: 108). A fin de liberarse de sus obligaciones como asesino de los españoles debe conseguir los últimos tres ducados de su deuda, pero para ello apuesta con dados trucados contra los alemanes, a sabiendas de la trampa. Como veremos posteriormente, aquí y en el resto de los casos, la dinámica del engaño determina su reversibilidad, con el embustero como el engañado, con lo que la trampa acaba llevándolo a la horca.

<sup>86</sup> En otras dos instancias, más allá del reconocimiento constante de García Novarro como tal, Carbonero es presentado como el demonio. En primer lugar, en el capítulo “Der Nebel”, en “der Tag der Not des Cortez” (ibíd.: 45), un soldado español avista la sombra del demonio (con sus cuernos, garras y pezuñas) en la tienda de Cortés, dialogando con éste y Mendoza, luego de que todos los españoles sueñan o son poseídos por un “espectro nocturno” (“Traum oder Nachtgesicht”, íd.), que representa a Carbonero arrancando el corazón de un Cortés muerto, en presencia de Mendoza. A continuación, ya despiertos, los españoles ven salir a Mendoza y a Carbonero de la tienda de Cortés. La escena remite indirectamente a los otros pactos fáusticos del texto: el de Cortés y el demonio, al que se alude literalmente en el capítulo que analizamos, donde Cortés entrega su corazón por gloria y poder (ibíd.: 115) y también al pacto entre el diablo y Mendoza, que intercambia su sangre por lujuria y amores (íd.). La segunda aparición como demonio se manifiesta para el duque, a fin de seducir a Dalila (ibíd.: 95ss.). El duque desea a la joven y pide ayuda a Carbonero para conseguirla, pero no desea a un súcubo ni a ninguna artimaña infernal, sino a la joven real. Con un encantamiento, Carbonero sopla un gato muerto, como si fuera una gaita, y atrae con su música a la joven, que no puede parar de danzar. En la escena, Carbonero intenta alejar a la joven, que no conoce de demonios ni diablos, se hace llamar “Allerwelthaß” (odio de todo el mundo) (ibíd.: 96) de su protector, Grumbach. La tercera aparición es aquella en la que Carbonero cumple con sus deberes como verdugo, ejecutando a su doble, García Novarro. Aunque el acto no posea ningún sentido sobrenatural directo, la novela muestra de manera ambivalente que el ahorcamiento es, en realidad, la venganza del demonio por el engaño de García Novarro, en su niñez (ibíd.: 135).

territorial, por el poder soberano en sus tierras (íbid.). Por otro lado, tampoco la oposición al emperador es altruista ni desinteresada en sus motivos, como manifiesta el demonio, único testigo del secreto oculto en el corazón de Grumbach, como se percibe en el diálogo entre ambos:

“als ich Euch anlag, Ihr müßtet dem spanischen Carolo zu Hilf kommen und seine Sache betreiben, daß er in Aachen zu einem römischen Kaiser gekrönt werd! ‘Ist es wider Euer Ehr? Die Ehr’s ein Schatten’, hab’ ich Euch gesagt, ‘der Carl von Gent wird Euch Geld, Land und Leute dafür geben.’ Ihr aber wolltet mir nicht gehorchen, will Euch sagen, warum: Weil Ihr selbst ein heimlich Begehren trugt nach dem großen Tedeum im Aacher Dom, weil Ihr selbst die Hand ausrecken wolltet nach der goldenen Kaiserkrone.“

„Schweig still!“, schrie der Grumbach auf. Und mit zitternder Stimme fragte er ins Dunkel: “Wer hat dir meine Geheimnis aufgedeckt? Von dieser Stunde hab’ nur ich gewußt und Gott allein” (íbid.: 114).

Frente a la transformación identitaria de Carbonero en el personaje sobrenatural, en el rincón oscuro en el que este se oculta y que lo distingue, el demonio es reconocido como tal por Grumbach, porque conoce este secreto, que el conde insta a callar. Sus aspiraciones al trono se deben a que también él es hijo de Felipe el hermoso, medio hermano bastardo de Carlos V, tal como el duque de Mendoza, otro de sus dobles textuales. El doble juego visual de claroscuros, de luces y sombras, concreto en la representación, pero metafórico en su simbología con respecto a la escena descrita y a la caracterización del personaje, se manifiesta también en la cita, en el hecho de que diablo ve lo que está oculto (en su alma) y revela que el honor es sólo una sombra (otra recurrencia de la oscuridad y lo visual); por un lado, frente a las riquezas y el poder en la tierra; pero, por otro lado, el honor es la sombra (disfraz) que encubre las móviles verdaderos (igualmente sombríos) de las acciones de Grumbach, la oscuridad de su corazón, que debe acallarse.

La visión también adquiere otros dos sentidos más en el texto. En primer lugar, se convierte en la moneda de intercambio del pacto: Grumbach ofrece al demonio su ojo izquierdo, que, como la novela describe al comienzo, había perdido anteriormente en la batalla en la isla Fernandina, con lo que el engaño al demonio se completa. Luego nos ocuparemos de las formas de engaño en el texto, entre las que se cuentan los diversos engaños al demonio y otros personajes; en diversos niveles, y que constituyen otros aspectos de la traición que la novela escenifica, como una de las formas estructurales de relación entre los personajes; una traición reversible, que amenaza constantemente con transformar al traidor en traicionado, o al embaucador en embaucado, tal como la victoria se convierte en derrota, bajo la mirada irónica del narrador. En segundo lugar, el texto plantea una forma de puesta en abismo que se suma a la del marco y la “Historie des Grumbach und seine drei Kugel”. En este otro nivel de narración, luego del pacto, el demonio muestra a Grumbach, en la superficie espejada de un cubo de agua, la fantástica partida de dados que llevará el arcabuz deseado al conde. La novela describe la partida, en términos “realistas”, en el capítulo anterior, “Die Fastnacht”, donde los alemanes consiguen ganar el arma,

sacando un once, en un tiro imposible, porque el dado se parte mágicamente en el aire, como si lo hubiera dividido un golpe de espada (ibíd.: 110). Como habíamos mencionado en la introducción, se renueva aquí la relación entre lo fantástico y una forma de azar que es paradójicamente una determinación, en varios sentidos que luego revisaremos, pero, con respecto a la puesta en abismo, el demonio y el protagonista se convierten en espectadores de la misma escena representada anteriormente. La *mise en abime*, aquí, se plantea como en las representaciones medievales y renacentistas analizadas por Jurgis Baltrušaitis (1985: 267), donde la perspectiva del juego de dados se muestra en la superficie circular y especular del cubo de agua, tal como aparece en los mundos de cristal de El Bosco, Jos van Cleves y Pieter Brueghel. Por otro lado, estas diversas representaciones de “die Welt in einer gläsernen Kugel” (detalle de *Garten der Lüste*, interpretado por Baltrušaitis, 1989: 267), “Gläsernde Weltkugel” (detalle de *Salvator Mundi*, ibíd.: 269) y “Gläsernde Welt” (detalle de *Menschenfeinds*, ibíd.: 270), pertenecientes a los pintores antes mencionados, respectivamente, remiten también al premio del intercambio: el ojo de cristal del capitán *Glasäpflein*, es decir, el propio Grumbach. Como también denota Michael Mandelartz, en su análisis de la novela, el título del texto remite, explícita y simbólica, al sentido polivalente del término *Kugel*, en alemán, por un lado, “proyectil” o “bala”, pero también “esfera” o círculo. Aunque excluyendo los aspectos trabajados aquí sobre la representación artística, especular o en abismo, y la percepción, Mandelartz interpreta, también en conexión con el modelo histórico benjaminiano y a partir de este doble sentido, a la esfera (*Kugel*) como paradójica imagen de la historia divina, aquí, en su manifestación secular, humana, entendida en sus aspectos negativos negativa. El crítico sostiene, en consonancia la representación del Génesis del ámbito paradisiaco y la expulsión original y la historia de Grumbach, en el Viejo Mundo y en el Nuevo, en conjunción con el sentido cíclico del texto (Mandelartz, 1992: 87ss.), a partir de su construcción enmarcada y retorno al comienzo. En la historia de Grumbach, para Mandelartz, se manifiesta en último caso la imagen negativa del camino entre historia y conocimiento, de acuerdo con el cual surge una ecuación que, según el crítico, determina toda la obra de Perutz: “Tod= Erkenntnis” (ibíd.: 89), perceptible en la escena de la muerte de Calpocua, que descifra el secreto de la representación del disparo, en el momento de su muerte, pero también en la muerte del mosquetero español, narrador de la historia de Grumbach, como la propia muerte del conde. Sin embargo, tal desciframiento, de acuerdo con la interpretación de Mandelartz, que asigna un sentido religioso a la representación perutziana, deja de lado la paradoja de la pérdida final de la identidad en el ciclo circular; una pérdida de la posibilidad del reconocimiento de sí, que resulta finalmente irre recuperable.

En conexión con la representación artística y la *mise en abime*, la mediación pictórica que denotamos más arriba permite mostrar cómo la representación novelística se plantea en términos análogos a la percepción del mundo, por parte del protagonista, y con respecto a su identidad.

El diálogo y la visualidad pictórica de la escena del pacto, la gestualidad concreta, los juegos de claroscuro, luces y sombras, la *mise en abime*, así como los efectos “especiales” del cuadro entre ambos personajes representan dicha instancia en términos teatrales, como un espectáculo a ser representado, más vinculado a la representación del fáustica del *Volksbuch* o la de Christopher Marlowe (publicado en 1604), en su simplicidad iconográfica, su comicidad grotesca y su impacto visual, que, a otras versiones del mismo tema<sup>87</sup>. También en este sentido, la representación del demonio resulta así más similar a la de los fantásticos cuadros medievales, con su huida como murciélago, como lechuza o como gato negro (Perutz, 1981: 119). Baltrušaitis también interpreta las representaciones demónico-animalescas en la pintura del Renacimiento, bajo la influencia oriental, como es el caso de una de las ilustraciones de la historia del Santo Grial, titulada “Teuflische Dreifaltigkeit” (Santísima Trinidad diabólica) (ibíd.: 56). Significativamente, el número tres y sus sentidos simbólicos resultan denotados por la novela en diversos momentos. Además de pertenecer a la simbología religiosa y a la ocultista, el número tres posee un significado especial remarcado varias veces en este pasaje del pacto fáustico, y en el resto de la novela: las tres balas atadas a la historia de Grumbach, que deberían servir para derrotar a los españoles, y que están específicamente dirigidas a Cortés, Mendoza y el propio Carbonero (una representación novelesca concreta de la Santísima Trinidad pictórica citada, que también simboliza lo diabólico, o la crueldad y lo maligno, en *Die dritte Kugel*); el llamado de Dalila (la indígena salvada y amada por Grumbach), en la memoria del protagonista, dicha por tercera vez por el dr. Cremonius (Perutz, 1981: 12); las últimas tres pepitas de oro de Jäcklein, en la apuesta por el arcabuz, contra los tres ducados que desea recuperar García Novarro en el juego; las tres tiradas que deciden la suerte de españoles, alemanes y aztecas, y que desencadenan la acción central de la novela (ibíd.: 108s.), el lema latino (*Resonabit fama per orbem*), al que luego nos dedicaremos, y que resuena tres veces en el anteúltimo capítulo de la novela, pero último de la “Historie des Grumbach und seine drei Kugel”, antes del “Finale”. En último lugar, en otro aspecto del simbolismo del número tres, y rememorando la imagen fáustica del pacto firmado con sangre, en el tercer intento por invocar al demonio, Grumbach utiliza su propia sangre, deja caer tres gotas al fuego, e invoca tres veces su nombre; en español. Volveremos sobre esta escena al referirnos al poder de la palabra, en conexión con el engaño, la representación, el arte y la magia, en el próximo apartado.

---

<sup>87</sup> Sobre todo, la goetheana, cuya última versión fue finalizada en 1831, con su complejidad escénica irrepresentable, sus diálogos intrincados, plenos de alusiones y su versión original del pacto como apuesta.

En cuanto a la temática identitaria, la novela plantea diversos sistemas de oposiciones; en algunos casos, basados en formas de duplicidad, que permiten definir estas identidades, en tres sentidos diversos: en primer lugar, dentro del mismo personaje; en segundo lugar, a nivel actancial, en las confrontaciones y semejanzas entre personajes; y, en último lugar, en la definición identitaria a nivel colectivo, en la configuración estructural de “bandos” que se orienta a lo que analizaremos luego como el planteo de la historia como campo de lucha o campo de batalla.

En cuanto al primer sentido de la duplicidad u oposición estructural sobre la que se basa el texto, la identificación de Grumbach, como el conde del Rin y como el capitán *Glasäpflein*, de la misma forma que la de Pedro Carbonero con el demonio, evidencia la primera forma de cuestionamiento identitario, que exhibe la duplicidad de la identidad en el ser, en la doble identificación del personaje, mediante el nombre. En esta primera novela de Perutz, el nombre posee un contenido simbólico extra,<sup>88</sup> en tanto otorga otro nivel de sentido al personaje y le brinda una caracterización (una serie de rasgos) que se sobreimprimen al carácter básico y lo tornan un signo polivalente. Asimismo, los engaños y traiciones, en vinculación con el artificio y la representación, también muestran esta doblez en la identidad de los caracteres, que exponen caras múltiples de acuerdo con sus objetivos y planes, como interpretaremos luego.

En segundo lugar, a nivel actancial, la relación entre los caracteres se establece a partir de una serie de oposiciones entre los mismos y sus acciones o funciones, tanto en las mencionadas figuras del doble del protagonista como en otros caracteres que se sitúan en mutua oposición o competencia, tales como Catalina de Juárez y Dalila, rivales en el interés de Mendoza y, en el caso de Dalila, entre Grumbach y aquel; o la contraposición entre el verdugo español-demonio Pedro Carbonero y García Novarro, el religioso tirador español que odia matar, pero se ve obligado a hacerlo por una deuda con Cortés. Tal como las intervenciones del demonio Carbonero resultan cruciales en el desarrollo de la trama, las de este personaje, apodado “el secretario del cielo” (Perutz, 1981: 13) también lo son, tanto en sus actos como en sus palabras. Su milagrosa puntería lo convierte en otro ser sobrenatural, en cuanto a su técnica y su talento, pero, por su devoción es una especie de profeta que anuncia el apocalipsis a punto de comenzar, y sus palabras (la maldición a Grumbach) contribuyen centralmente al desarrollo de la *Historie*.

Si el anciano es el primer doble del protagonista, transformado en su paradójico verdugo, tanto físicamente, como en su derrota, abatimiento y humillación, otros personajes de la novela también desempeñan los papeles de sosias del conde del Rin, en un doble juego de semejanza y antagonismo. El duque de Mendoza, Hernán Cortés y hasta el propio Carlos V son estas imágenes del “otro”, todos personajes históricos, más distantes o lejanos, en apariencia, por su posición en la

---

<sup>88</sup> No sólo los nombres de ciertos personajes, sino el mismo título de la novela también posee este plus simbólico, en el doble sentido de *Kugel* (bala y esfera) y su conexión con el problema de la representación y el artificio, que analizaremos más adelante.



historia y sus intereses contrarios a los del protagonista; y, simultáneamente, más cercanos en su paradójica similitud y ansias de poder. Como en el caso del narrador, representan al enemigo “estructural” del conde (se encuentran en bandos opuestos de la historia como lucha), pero son en todo sus semejantes. Los tres personajes se contraponen a Grumbach y se convierten en sus antagonistas, en aspectos centrales que giran alrededor de la idea de poder, en tres planos distintos: el duque de Mendoza es su rival en el amor y posee la belleza y atracción que faltan al conde; Cortés es el rival en las armas y triunfa en el plano militar frente a la iniciativa de Grumbach; finalmente, desde la imaginativa perspectiva de Grumbach, el emperador Carlos V es su rival en el plano político, en la ocupación del trono.

En tanto su enemigo, Mendoza, su principal antagonista, representa la figura del vencedor, pero, además, como se nos informa en el primer subcapítulo de la historia de Grumbach, titulado “Die Bruder” (ibíd.:17), el duque es medio hermano del conde: “Gehen einander an wir Wolf und Hund und sind doch beide Teg aus dem gleichen Trog” (ibíd.: 19). Los dos son hijos bastardos de Felipe el hermoso y medio hermanos de Carlos I, el hijo legítimo del soberano español. A pesar de las diferencias físicas entre el duque y el conde, y de su posición antagónica, ambos comparten el mismo carácter orgulloso y vengativo: “Hat der Herzog des toten Königs spanischen Stolz, so ist der Wildgraf seine deutsche Seele” (id.). Grumbach también posee la crueldad del duque en su carácter, aun cuando el protagonista la ejerza aparentemente en términos de un utópico ideal de justicia. Además de pertenecer a bandos contrarios en la lucha religiosa y política en el Viejo Mundo y en el Nuevo, son antagonistas en cuanto al amor de Dalila, la muchacha india que Grumbach salva y luego, accidentalmente, asesina, en su intento de matar al mismo duque. Por otro lado, la novela presenta una escena en la que el conde salva al duque, ignorante por su parte, de la identidad del salvado, en un procedimiento de sustitución identitaria, que se traduce en la representación de un papel, como forma de engaño. En el transcurso del capítulo “Der Vaterunser”, ante el ruego de Dalila, Grumbach ayuda al duque, prestándole sus ropajes para que se haga pasar por él entre los indios que lo mantienen prisionero (ibíd.: 191).

Con respecto a la identidad del propio duque de Mendoza, tal como la de Hernán Cortés, el personaje también se configura en términos fantástico-mitológicos: por su ascendencia materna posee orígenes paganos (islámicos) y, debido a esta herencia ligada a lo mágico-fantástico, por sus venas no corre sangre, sino la arena de los desiertos orientales, según comentan sus soldados. De ahí la frialdad e indiferencia que comparte con de Cortés, cuyo semblante y figura son pétreos, como su coraza es sólida y el filo de su espada, férreamente cruel. La falta de ética de ambos personajes y su interés por la conquista (de mujeres, en el caso de Mendoza; de tierras, riquezas y poder, en el de Cortez) son representados ya en el primer encuentro entre el narrador (el

mosquetero español), Mendoza, Grumbach y Melchior Jäcklein, en el duelo a muerte entre el duque y un hidalgo español, amigo de ambos nobles.

La caracterización de los dos personajes, el duque de Mendoza y Hernán Cortez, los asocia repetidamente y de manera fantástica, a elementos inanimados y terrestres, la arena y la piedra, respectivamente, rasgos que se conectan en la novela con una forma de construcción mitológica e inhumana de tales caracteres históricos. Esta forma de caracterización, más allá de toda humanidad, denota la principal diferencia con respecto, cuyos rasgos muestran una forma de caracterización más “humana”, y generan empatía precisamente debido a su derrotero de fracaso, su inútil desafío contra poderes más allá de sus fuerzas, debido a su *hybris* o a su destino. De esta forma, Perutz establece un quiasmo en la caracterización de los personajes: a los históricos (Hernán Cortés, el duque de Mendoza) les corresponde una descripción que se acerca más a lo fantástico-mítico, mientras que a los ficticios o imaginarios (Grumbach); se les asigna una serie de rasgos más humanos o explicables en términos histórico-coyunturales.

Otro aspecto de la contraposición entre ambos medio hermanos se manifiesta a nivel físico. Toda la fealdad de Grumbach, sus heridas y deformación posterior se contraponen a la belleza y atracción del joven, a sus cualidades seductoras, cuya “magia” convierte a las damas más devotas y puras, en zorras,<sup>89</sup> como dice el hidalgo moribundo: “Bei uns zu Hause gibt es ein Sprichwort, das lautet: ‘Die ein Mendoza küßt, die wird zur Dirne’” (Perutz, 1981: 17, así como 172 y 206s.). Por otro lado, Mendoza también manifiesta esa duplicidad engañosa en términos identitarios, en tanto, en el duelo del segundo capítulo, en el que el hidalgo español amigo de ambos medio hermanos es asesinado por el duque, además de engañar y traicionar a su amigo, a fin de obtener los favores de su novia, el duque sólo consigue asesinarlo, a medias tramposamente por las nuevas y fraudulentas tretas o mañas del duque (ibíd.:18).

En cuanto a la contraposición y similitud entre Grumbach y el Emperador, además de manifestarse en el pacto fáustico y las aspiraciones imperiales de Grumbach, la semejanza se expresa en el último de los capítulos dedicados al relato de los sucesos de la “Noche Triste” (30 de junio de 1520). En “Der Cortez flieht” (ibíd.: 210ss.), el último capítulo de la “Historie der Grumbach und seine drei Kugel”, y anteúltimo capítulo del libro, Perutz retoma el informe de Cortés dirigido al Emperador, donde se narran los hechos alrededor de la expulsión de los españoles de Tenochtitlan. En este sentido, como luego revisaremos en el apartado 4.b.3., la denominada “Noche triste” es el telón de fondo de los últimos siete capítulos de la historia del conde, pero específicamente, en el subcapítulo mencionado, el relato entrelaza el informe, reproducido literalmente, y el hilo del narrador sobre lo acontecido, en otro juego de niveles

---

<sup>89</sup> Aquí opera otra forma de quiasmo que gira en torno a la cuestión identitaria y que se presenta narrativamente a partir de la caracterización del personaje del duque.

narrativos múltiples y de perspectivas diferenciadas sobre lo real. A esto se agrega la confrontación entre Cortés y Grumbach y la personificación de este como el emperador, a los ojos del conquistador. La escena que se desarrolla antes y desencadena la huida de Cortés es el punto de confluencia entre estos puntos de vista diferenciados, pero es descrita desde ambas perspectivas, en una concurrencia y continuidad narrativas en las que también se sobreimprimen dos tiempos y espacios diferentes, desde la perspectiva de Cortés (onírica) y desde la de Grumbach y los españoles (real o en continuidad con el tiempo-espacio descrito anteriormente). Desde este último punto de vista, la muerte de Dalila y lo que debía ser la condena de Grumbach por el asesinato de Dalila (que recibe la segunda bala, destinada a Mendoza), se transforma en la ofensiva de Grumbach, que se convierte en juez de Cortés, en lugar de entregarse para ser juzgado. Por su parte, Cortés, en continuidad con la escritura del informe y su culpabilidad en los acontecimientos de la “noche triste”, responde a la defensiva al que reconoce físicamente y considera su rey, Carlos I, pero que no es otro que Grumbach, debido a su estado alterado y su sentimiento de culpabilidad. Durante la escritura del informe, en su tienda, Cortés sueña con el juicio del emperador y la corte, sobre la retirada de Tenochtitlan. En este estado, al salir de su tienda, encuentra a Grumbach, a quien toma por Carlos V. Ambos personajes, culpables de un crimen, se convierten en actores de una escena diferente para cada uno, con lo que se invierte la situación entre juez y criminal o juzgado, en una lógica de combate, en la que los participantes adoptan posturas de ofensiva y defensa, alrededor de una narrativa interna, propia, que cada uno sigue de manera independiente a los acontecimientos externos y el tiempo y espacio “reales” en el capítulo. El sueño y la realidad se entremezclan en las perspectivas en pugna, que confrontan a Grumbach y a Cortés, en una ambivalencia que se caracteriza por la identificación del aspecto fantástico con lo onírico y con otra alusión a la representación. En el pasaje citado, Cortés sale a escena como un sonámbulo, con su coraza puesta, en la que se reflejan las llamas de la hoguera, que aluden a la noche apocalíptica y la matanza de españoles e indígenas. A lo largo de la novela, la coraza de Cortés funciona como metonimia de su dureza y crueldad, tal como su rostro pétreo y su carencia de corazón. El yelmo de Cortés es un espejo fantástico y mítico,<sup>90</sup> que muestra a Grumbach su papel en la historia de España y de Europa. En la escena final, mientras Cortés se mantiene pétreo (inanimado), la coraza adquiere vida, y es un espejo llameante que refleja cientos de imágenes frente a los ojos de los espectadores: “Das Zelt und die Menschen und auch der Grumbach selbst spiegelten sich in dem Kûraß wider, und es schien dem Grumbach, als sähe er das ganze Lager

---

<sup>90</sup> Como habíamos mencionado, en varios pasajes, y sobre todo desde la focalización de Grumbach, Cortés es caracterizado de manera fantástica, a través de la sinécdoque de su rostro pétreo y su yelmo lustroso, que sostiene la gloria de España (véase, por ejemplo, *ibíd.*: 14, 91; 94s. y 130). Para Grumbach, no se trata únicamente de la victoria o la derrota de las huestes españolas, sino que “Denn er sah sich nicht dem Cortez gegenüber, sondern dem großen spanischen Weltdrachen selbst, der Deutschland im Rachen hatte und nun mit Tatzen über das Meer hinweg in die Neue Welt griff” (*id.*).

und die weite Welt und was sich in den fernsten Ländern zu dieser Stunde begab, all dasein des Cortez zauberischem Kuraß widergespiegelt” (ibíd.: 214). Esta última imagen refleja la primera, recordada por el conde antes de acceder a sus recuerdos; imagen en la que Cortés empuña su espada grabada con la leyenda latina “Rubet ensis sanguine hostium!” (“que nuestras espadas se tiñan con la sangre de la hostia”) (ibíd.: 14). El juego visual y representacional del pasaje remite a la focalización narrativa, que se plantea aquí sucesivamente a través de Grumbach y de Cortés. En esta confrontación final entre Grumbach y Cortés, el primero dirime el “Juicio de Dios” y huye acobardado del conde alemán, percibido imaginariamente como la personificación del Emperador, antes de ser ejecutado por éste con la tercera bala. Por un lado, el lema de la espada resuena en la defensa de Cortés ante la visión de su rey (y las acusaciones de Grumbach), para justificar el fracaso: “Ich hab’ meine ganze Kraft zur christlicher Glorie verwendet” (ibíd.: 117). La escena muestra un mecanismo de la historia que Perutz expresa en su obra, una inversión del equilibrio de poderes, de acuerdo con la cual se muestra al vencedor (Cortés) vencido (acobardado), en una estación más del transcurso de la historia, que la novela elige como clímax antes del final de la “Historie der Grumbach und seine drei Kugel”.

En tercer lugar, la novela se basa en el sistema de oposición dado por los diferentes bandos o contrapartes de las que forman parte los personajes principales. Desde esta perspectiva, en la que la historia personal y la historia colectiva son percibidas como campos de batalla entre bandos, los caracteres se definen a partir de la construcción de diferentes antítesis dentro del texto, como, por ejemplo, la dada por la oposición entre alemanes y españoles; entre europeos e indígenas, entre católicos y luteranos, entre señores y campesinos, entre ricos y pobres, o la oposición entre el Nuevo Mundo y el Viejo Mundo, oposición que no resulta meramente geográfica, sino que delimita otros aspectos identificatorios del lugar y de los personajes, que se definen como extraños (*fremd*) en el paisaje maravilloso del Nuevo Mundo. Como ya se mencionó y volveremos a revisar en el tercer apartado de este análisis, al remitirnos a los dobles de Grumbach, la contraposición entre los puntos opuestos de tales antítesis también funciona como equiparación entre los bandos en pugna.

#### **4.b.2. El poder de la palabra y lo fantástico: engaño, arte, artificio y representación, técnica y magia. El poder de la palabra en la construcción de lo fáctico y lo sobrenatural**

Da ‘Geschichte’ nicht anders als in Erinnerung, Besinnung und symbolischer Repräsentation ‘begegnen’ kann, klingt der Ausschluß der persönlich erinnerten Vergangenheit seltsam künstlich.

Hugo Aust, *Die historische Novelle*

Desde otro punto de vista, en *Die dritte Kugel* se establece un nexo entre la representación de la realidad, del sujeto (del yo y del otro) y del pasado, en tanto la novela expone la problematización de dicha representación, narrativa y artística, en conexión con lo fantástico, el artificio (técnico, mágico o narrativo) y la tematización del engaño. En primera instancia, con

respecto a la construcción narrativa de la novela, se acentúa la “artificialidad” (en este caso, el recurso narrativo de acuerdo con el cual el pasado recordado del protagonista no puede ser recuperado por él mismo, que recuerda su propia historia, de manera directa, sino que la narración establece un rodeo en la presentación de la historia de Grumbach por parte del mosquetero español, el representante de los enemigos. Nos dedicaremos a este “artificio” de la narración, que coloca la representación de la propia historia en la boca del enemigo, en el último apartado de este análisis, pero, a su vez, este procedimiento narrativo se introduce a través de otro tipo de artificio, uno mágico y conectado desde otro punto de vista, con el poder de la palabra: el vino, el conjuro del dr. Cremonius y el intercambio de este hechizo por el Padrenuestro de Grumbach<sup>91</sup>. Las nociones de artificio (y su polisemia), representación y su vinculación con la magia poseen otras vertientes en el texto, la segunda de las cuales también fue mencionada más arriba: el pacto fáustico, que el protagonista establece a partir de las diversas “*conjuraciones y incantaciones*” (ibíd.: 112, en cursiva en el original), las fórmulas mágicas que Grumbach pronuncia primero en latín (pero que, irónicamente, el demonio ignorante parece desconocer, como observa el conde), y luego en español (id.). En estos conjuros también se manifiesta el poder de la palabra, presente, por otra parte, en la maldición de García Novarro, que tiene como consecuencia el desvío del destino de las tres balas de Grumbach.

Evelyne Jacquelin analiza la temática vinculada a lo que denominamos aquí “el poder de la palabra” (en Pollet, 1993: 53-65), pero en un sentido mucho más acotado que el delimitado en este trabajo. La autora se dedica específicamente a la maldición como palabra mal-dita, en confrontación con una palabra sagrada o ben-dita (bíblica), dejando de lado los otros aspectos del poder de la palabra en el texto (conjuros, pactos, fórmulas, etc.). Asimismo, Reinhard Lüth subraya en la obra de Perutz y en la de Alexander Lernet-Holenia el aspecto doblemente prospectivo y fantástico de la maldición, que analizaremos luego, como figura fundamental que atraviesa sus textos. Esta palabra maldita actúa tanto a nivel de lo representado, introduciendo lo sobrenatural, como al nivel de la representación, marcando otro nivel narrativo que anuncia los acontecimientos futuros dentro del entramado del relato (Lüth, 1988: 253). Sin embargo, podemos agregar que el mismo potencial prospectivo se manifiesta en el pacto, que analizamos más arriba, en

---

<sup>91</sup> El Padrenuestro y la información son la moneda de intercambio en el pacto o pedido de Grumbach a Cremonius, pero la oración posee otros matices de significado asociados en la novela. En el capítulo homónimo, “Vaterunser”, luego de que Grumbach asesinara a Moctezuma, ni el conde ni su servidor, Jäcklein, pueden rezar la oración, porque ninguno puede recordar las palabras del Padrenuestro “Ich weiß nicht, was das ist, ich find’ die Worte des Vaterunser nicht, es ist alles verwirrt in eminem Kopf (...), ich hab’s mit einemmal vergessen, es will kein Wort zum andern finden (...) Gott sei mir gnädig, es will mir nicht geraten und hab’s doch tausendmal gebetet“ (Perutz, 1981: 188s.). El hecho de que ninguno pueda recordar la oración es tomado por Jäcklein y el hidalgo como un signo de su pecado, el asesinato del rey azteca, pero su falta de hilación y continuidad (“las palabras no encuentran a las que les siguen”) se relaciona con los mecanismos de la memoria (la memorización), la fragmentación de los recuerdos y la culpa identitaria del traidor. En conexión con la idea de identidad colectiva, en el mismo capítulo, se contraponen las formas de fe de europeos e indígenas y sus costumbres con respecto a la muerte.

contraposición con el recuerdo, como forma de analepsis. A estos niveles del relato se les agrega el representado por lo onírico, y sus diversas funciones en la novela. Analizaremos específicamente estos niveles narrativos en el próximo apartado.

La novela presenta dos formas de representación más, que constituyen puestas en abismo de la creación y que podemos relacionar entre sí; por un lado, en cuanto a su efecto “mágico”, aunque no sobrenatural, sobre los receptores, pero, sobre todo, en el aspecto “técnico” o formal del arte; y, por otro lado, porque en ellas se expresa la cuestión central del engaño y otro aspecto de la problemática identitaria, con respecto a la cuestión del ser y la apariencia (o la percepción).

En ambos casos, además, esta conjunción se conecta con la apariencia y las formas del engaño. Por una parte, en el capítulo “Der Reiher Tausendrot”, se presenta la creación de Calpocua, el mago azteca, apodado “Meister der Materie” (ibíd.: 68). En su obra, Calpocua intenta reproducir a Cortés y sus hombres, junto con el disparo y muerte de la garza de los mil rojos, fantástico animal del Nuevo Mundo, el último en su especie, que García Novarro asesina por orden del español. En el exterminio del animal, según Michael Mandelartz, se representa la historia de México, el Imperio azteca y su destrucción a manos de los españoles (Mandelartz, 1992:89). Calpocua, tomado por los españoles por un mariscal, un coronel o un archicanciller poderoso del gran señor azteca, Moctezuma (Perutz, 1981: 74), representa en realidad la figura del artista, cuyo arte consiste en la reproducción de todas las criaturas de la tierra y del mar que los indios conocían, hechas en plata, oro, de piedras preciosas y plumas, “so vollkommen, daß sie fast die Urbilder selbst zu sein schienen” (ibíd.: 76). La idea de arte es entendida aquí como una forma de techné, como la habilidad técnica del creador en el manejo de sus materiales, la forma, desde una concepción del arte concebido como mimesis de lo real, y que sitúa al objeto artístico entre lo conocido y antiguo, por lo que produce en el receptor (Moctezuma) tranquilidad y felicidad, es decir, una forma de catarsis, en tanto lo que se representa ya no puede ser temido, puesto que no es nuevo ni peligroso (ibíd.: 8). La representación posee la apariencia del original, pero, a diferencia de otras representaciones y actos humanos, que la novela representa, no pretende ser un engaño, sino que, por el contrario, busca la mayor fidelidad hacia esa realidad diversa, y se plantea como una reelaboración realizada mediante diferentes materiales y la incorporación de tal realidad a la realidad interna del sujeto, de manera tal que la misma resulte menos ajena o extraña al mundo interno del mismo. Con esto, a partir de la apariencia, el arte de Calpocua trasciende los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, en la configuración artística, su producción y recepción. Asimismo, desde el punto de vista de los españoles, la novela manifiesta la distancia entre el ser y la

apariencia, en tanto se muestra la forma en que el artista representa al poderoso para los españoles, por lo que terminan asesinandolo sin razón.<sup>92</sup>

Por otra parte, en conexión con el engaño, en un sentido opuesto al presentado por la creación de Calpocua, el capítulo “Die Fastnacht”, escenifica el intento de los alemanes de engañar a los españoles y conseguir el arcabuz que desea su señor, para someter a los españoles. En la noche de carnaval, cuando los españoles festejan bebiendo, bailando, apostando, algunos sumidos en una gran tristeza y pidiendo unirse a Cristo porque no les gusta lo que ocurre en la tierra, otros discutiendo sobre cosas de guerra y actos heroicos que nunca habían realizado, el intento de engaño de los alemanes consiste en la realización de un *Fastnachtspiel*, por lo que deciden representar el pasaje del Antiguo Testamento, en el que Abraham debe sacrificar a su hijo, para la gloria de Dios (ibíd.: 102). El mismo es referido como una representación muy entretenida, interpretada por dos “judíos” (Abraham e Isaac) y un “angelito”, con la bragueta abierta, que realiza un ardid para imposibilitar el sacrificio. Los improvisados actores necesitan el arcabuz para representar el asesinato, que es impedido por el ángel, al mojar la pólvora con su orina, “wie’s ihm der Herr gebot” (ibíd.: 103). Si las figuras grotescas de los alemanes, representando el episodio religioso, transfiguran el contenido sublime y sagrado en una comedia ridícula y burlesca, la representación se manifiesta en este caso como un engaño que tiene otros fines ocultos; engaño en el que se representa, a su vez, otra farsa, la prueba de Dios a Abraham y el ardid del ángel. Este arte engañoso se diferencia del arte (o la técnica) del mago azteca, el maestro de la materia, cuya función, conectada a lo sagrado o religioso, en tanto conjura lo temido o lo desconocido, se relaciona con una forma de catarsis, en la elaboración “interna” del acontecimiento que se representa, en la transformación del temor o la peligrosidad del acontecimiento nuevo (el disparo de García Novarro, que significa la primera visión del poder de destrucción de la pólvora junto con el augurio apocalíptico que representa la muerte del animal sagrado, el último de su especie), su la incorporación o apropiación al mundo conocido, en correspondencia con su elaboración (externa), objetiva, es decir, la creación o configuración del objeto artístico, a partir de la integración de la materia, la forma y lo evocado.

En el mismo episodio del exterminio de la garza de los mil rojos, Cortés ordena la muerte de la misma para demostrar su poderío frente al rey azteca y obtener acceso a Tenochtitlán y el oro. Por la misma razón, hace traer al alemán malherido y sometido por los españoles, para

---

<sup>92</sup> Feliz y asombrado por la oportunidad (la segunda vez que puede contemplar la acción de la pólvora y el arma), sin detenerse a pensar en las consecuencias del disparo que le prodigan los españoles, en otra ironía del destino, Calpocua atina a discernir cuál sería el material perfecto para representar la nube de humo del arcabuz, precisamente en el momento de su muerte (ibíd.: 77), reconocimiento que, como mencionábamos más arriba, Mandelartz vincula con la relación entre la muerte como forma de reconocimiento. Significativamente, en alemán austríaco el término “Erkenntnis” también remite a Juicio o sentencia, polivalencia que la novela explota en el anteúltimo capítulo, en el Juicio de Cortés (y el de Grumbach), y la cercanía con la muerte.

estimular el efecto de temor sobre los espectadores indígenas. La apariencia de poderío también se plantea aquí como una representación, un engaño a la vista, fundamentado no en un acto de creación, sino en un acto de destrucción. El asesinato es una demostración de poder, con lo que se muestran dos formas de poder en confrontación, identificables con los españoles, por un lado, y los indígenas, por el otro. Como en la percepción de Calpocua o en la orden de Cortés, el “poder” es entendido por los españoles como poder militar, poder para destruir, asesinar, dominar y someter, frente al poder expresado en el arte, una forma de poder hacer, poder para crear, para producir belleza y (otra) “realidad”, para liberarse catárticamente de esa realidad, en la que se avecina la destrucción y reina la intriga, y que trae las formas del Viejo Mundo al Nuevo, a punto de derrumbarse.

Por otro lado, en el arte de Calpocua, el artificio de la apariencia se produce por la apariencia en sí, por la fidelidad al objeto. Aun cuando cumple una función con respecto a su efecto sobre el individuo, se manifiesta como una forma de “finalidad sin fin”, con lo que evoca la idea de autonomía del arte, un arte creado para la contemplación. En contraposición, el arte de los europeos, españoles y alemanes, o las diferentes “artes” de ambos, se presentan como un medio para otro fin, un “engaño”, no solo visual, sino también debido al uso pragmático o la racionalización de un arte que se somete a una finalidad externa a la representación misma, un artificio para la obtención de un beneficio. Esto no sólo ocurre en la representación carnavalesca, sino en las muchas otras formas de representación como engaño, que se escenifican en el texto. Por otra parte, la misma idea reaparece en la manifestación de otras “artes”, que el texto explota: por un lado, la técnica de García Novarro como tirador, cuya habilidad y puntería resultan tan fantásticas como pragmáticas. Así, la primera presentación del narrador español presenta al hábil tirador de esta forma:

Brüder! Stichfest machen und geweihte Kugeln gießen, das ist keine teuflische Kunst, sondern alter Kriegsbrauch von Vaters her. Hab’ selber einen gekannt, den Garcia Novarro, der war solch ein frommer Christ, daß wir ihn den Sekretarius des Himmels nannten, und konnte doch Kugeln segnen, als hätt’ er dem Teufel in die Pfanne geguckt” (ibíd.: 13).

Como dijimos, su arte es utilizado por Cortés para exhibir, tal como en una representación especialmente dedicada, su poderío frente a los indios, en la muerte de la garza de los mil rojos. No obstante, la cita es significativa en otros dos sentidos: en primera instancia, denota la relación (oposición) entre García Novarro y la representación del demonio en el texto, Pedro Carbonero. La metáfora que resalta la agudez de la puntería de García Novarro se expresa justamente a partir de una forma de presentimiento o adivinación que el personaje muestra, de la misma forma, al



reconocer al demonio como tal y vislumbrar sus planes<sup>93</sup>. En segundo lugar, el pasaje manifiesta la contraposición entre el arte o la técnica de García Novarro, parte de las antiguas costumbres guerreras, como un talento divino (proveniente del Padre) y las artes diabólicas, los artificios provenientes del demonio, y que se relacionan, en la novela, con las artes oscuras del demonio, Pedro Carbonero, o nigrománticas del doctor Cremonius, del conde de Matisconia (astrólogo y alquimista, conocido común entre Grumbach y Cremonius), o del mismo Grumbach, al invocar al demonio, mediante conjuros y otras fórmulas. Estas representaciones de las artes mágicas o diabólicas, enfatizan otro aspecto del poder de la palabra, a partir de la firma del pacto, la invocación al demonio, el conjuro de Cremonius que se intercambia por un Padrenuestro, e incluso, en la maldición de García Novarro, que, aunque no se asocie a lo demónico, sí expresa una forma de influjo de lo sobrenatural sobre el curso de los acontecimientos y, en alguna medida, como luego veremos, constituye el artificio de acuerdo con el cual se manifiesta la venganza del diablo hacia sus embaucadores.

En conexión con la primera representación de las artes oscuras y el poder de la palabra, en el primer capítulo, lo fantástico aparece como un medio para recuperar los recuerdos perdidos, y el título del preludio alude directamente al primer elemento fantástico de acceso a ese pasado perdido: “El vino del doctor Cremonius”, un elixir ardiente, con sabor a azufre, que quema la garganta del conde y cuya caracterización supone su asociación a las denominadas artes diabólicas u ocultas, en la tradición de Hoffmann y sus *Die Elixiere des Teufels* [1815/1816]. Su ingesta va acompañada de un conjuro, la fórmula en latín, que se confronta a otras fórmulas latinas que aparecen sobre todo en el preludio y en anteúltimo capítulo.

La fórmula del conjuro o encantamiento del doctor Cremonius, en el capítulo inicial se enlaza con la expresión latina citada anteriormente, el *stagnum oblivionis* del narrador, que, conecta la imagen del pasado, el recuerdo y el olvido al agua, a lo húmedo. En relación con el poder de la palabra, los tres lemas en latín del preludio expresan el simbolismo del número tres: primero, la explicación de su estado por parte del mismo Grumbach a partir de la expresión latina (*stagnum oblivionis*, Perutz, 1981: 10), luego, el conjuro del alquimista, repetido dos veces (*et quid volo, nisi ut ardeat*, ibíd.: 12), a los que se agrega el recuerdo del refrán inscripto en la espada de Cortez, interpretado más arriba, que viene a la mente de Grumbach, luego de beber el vino de Cremonius (*Rubet ensis sanguine hostium*, ibíd.: 14).

En relación con los dos primeros, la fórmula que repite el alquimista se opone a la expresión ya mencionada, *stagnum oblivionis*, utilizada por Grumbach para referirse a su estado, el abandono de sus recuerdos y su olvido identitario. Este último lema latino puede interpretarse en

---

<sup>93</sup> La cita posee un sentido más si se la interpreta literalmente, en la escena del pacto fáustico. Luego de la invocación de Grumbach, Carbonero, el verdugo español, se presenta ante el protagonista para cocinar sus huevos y panceta al fuego de la tienda de Grumbach (ibíd.: 113).

varios sentidos. En primer lugar, como se menciona en el estudio de Bucchianeri (2008), en la edición de Orwin del *Fausto inglés* (1592), aparecen dos expresiones que, combinadas, dan pie a la fórmula perutziana. Estas se utilizan en el *Fausto* para designar los diez reinos dominados por demonios, es decir, los dominios del infierno: Lacus mortis, Stagnum ignis, Terra tenebrosa, Tartarus, Terra oblivionis, Gehenna, Herebus, Barathrum, Styx and Acheron, regiones que estaban gobernadas por cinco reyes: Lucifer en el oriente, Belcebú en el septentrión, Belial en la zona meridional, Astaroth en Occidente y Flegeton en el medio (Bucchianeri, 2008: 192ss.). En segundo lugar, en el capítulo XXV de la *Deutsche Mythologie*, de Jakob Grimm (1854: 763ss.), dedicado al tiempo y el mundo, se menciona en una nota una referencia similar en el párrafo sobre el infierno, cuya primera acepción es el lugar donde reinan la niebla y la oscuridad o las tinieblas. A continuación de este párrafo, otra de las descripciones del espacio infernal brindada por Grimm, lo denomina *Nebelwelt* (mundo de nieblas), al que justamente se dedica uno de los capítulos de *Die dritte Kugel*, titulado “La niebla”. En el mismo, se la describe como una de las amenazas en el Nuevo Mundo. En Grimm, este “infierno” es un ámbito subterráneo, donde reina la noche eterna, en el que corren doce tumultuosos ríos y sólo en algunos lugares brilla débilmente el “leuchtendes Gold, d.i., das Feuer” (Grimm, 1854: 764), caracterizaciones que se asocian, en la novela, a tres cuestiones diversas. Por un lado, metafóricamente, se trata de la experiencia de pérdida de la memoria de Grumbach, que habita en la noche helada del olvido, “ámbito” que se describe literalmente en el primer párrafo (Perutz, 1981: 5). Por otro lado, este espacio infernal se conecta con la experiencia del Nuevo Mundo por parte de los europeos, españoles y alemanes: las condiciones climáticas adversas, entre ellas, la niebla mencionada, y el paisaje natural descrito, como la tumultuosa cascada mortal, y las rocas escarpadas que son la primera imagen del narrador. Finalmente, este mundo infernal se vincula con el oro, la obsesión del deseo de enriquecimiento de los españoles y la obsesión del alemán, que refleja la de sus enemigos, una vinculación que la novela explota asimismo, en términos fantásticos, en los diversos pactos diabólicos e “intercambios”, con respecto a las artes ocultas.<sup>94</sup>

Finalmente, según Frederick Martens (1928), la *Stagnum oblivionis* posee un sentido específico en la mitología azteca, en conexión con la música.<sup>95</sup> En esta mitología, Martens analiza la

---

<sup>94</sup> Aunque no se trate de un pacto diabólico en términos explícitos, el intercambio entre el doctor Cremonius y el propio Grumbach, escenificado en el primer capítulo, que trocan el recuerdo de un día por un Padrenuestro, puede percibirse en este sentido, como analizamos más adelante.

<sup>95</sup> Además de los que mencionamos en el análisis, existen otras instancias en donde lo musical manifiesta dos sentidos diversos y casi contrapuestos, ya no asociado al estruendo de los tambores y el disparo, sino en vinculación con el sonido de campanas. Por un lado, en el aspecto que desarrollamos arriba, la novela manifiesta repetidamente la asociación entre el personaje de Dalila, como representante típico del pueblo azteca, y la música (Perutz, 1981: 66, 136, 189), especialmente en la escena en la que los hermanos, Grumbach y Mendoza, se despiden de la niña muerta, donde el duque deja en sus manos dos de los centenares de campanillas que la joven poseía (Perutz, 1981: 212). La caracterización de la muchacha actúa como sinécdoque del pueblo, en la medida en que Grumbach menciona en dos momentos diferentes la misma descripción de los habitantes del Nuevo Mundo. Desde su perspectiva, este pueblo

significación de los tiempos pasados y olvidados, sumergidos en una “pool of forgetfulness”, de la que puede recuperarse algún eco de la plenitud gracias a la música. En nuestra novela, dos alusiones a la música, la conectan con la mencionada recuperación del pasado. Como otra figura mágica, que invoca a los aparecidos, y los conjura a volver a su descanso eterno en el hogar, el narrador español conjura al conde del Rin: “so will ich es sein, der dich heimbringt aus deinem welschen Grabe in ein deutsches Lied” (Perutz, 1981: 15). La canción alemana que resuena es la historia del alemán como recuperación de su memoria e identidad. Permite a este espectro del pasado, el fantasma que el conde es para sí mismo y para los demás, para sus compatriotas, retornar a su patria y “descansar en paz”. Por otro lado, la narración del español es acompañada por el son de los tambores (“einer schlägt Reiser die Trommel”), que, al final del capítulo, resuenan en los oídos del conde: “Still! Er spricht weiter. Wie leiser Trommelwirbel klingt es an mein Ohr, es ist als hielten ein Kalbfell und ein Schlegel nicht weit von mir eine leise Zwiesprache über mein verbrauchtes Leben” (Perutz, 1981: 18). La cita enfatiza la percepción sensorial subjetiva del narrador en primera, en este caso, el conde, en el campamento, pero el sonido, que se solapa con los tambores típicos de la música azteca, conduce a la superposición del presente, en el Viejo Mundo, en Alemania, y el pasado, el doloroso recuerdo del Nuevo Mundo.<sup>96</sup>

---

está compuesto meramente por sacerdotes, bailarines y niños, que disfrutaban más con los bailes y con la música que luchando o guerreando, y prefieren tener campanillas de plata en sus manos (tal como Dalila en su lecho de muerte) antes que espadas (Perutz, 1981: 188 y 220). Por otro lado, como luego veremos, el personaje de Pedro Carbonero se asocia al sonido de un campanario espectral, diabólico, cuando ejecuta su venganza hacia García Navarro (Perutz, 1981: 135ss.). En contraposición con esa visión utópica, paradisíaca, inocente (previa al pecado original) e idealizante de los niños-habitantes del Nuevo Mundo, que no conocen de ni de diablos ni demonios (ibíd.: 96) y que prefieren música y campanillas a armas, por su parte, herencia del Viejo Mundo y azote del Nuevo, el demonio siembra su trigo entre los europeos, españoles y alemanes por igual, (como se indica en “Des Teufels Weizen”, ibíd.: 77ss., “in dieser Nacht gewann der Grumbach die drei Kugeln und die Arkebuse”, ibíd.: 87), más que dispuestos a negociar por oro, poder, mujeres o fama, y, en una sola noche), mediante pactos que conducen a la violencia, la destrucción y la traición. La sobrenatural intervención del demonio se revela, en realidad, más allá de su contenido fantástico, como la caracterización más realista de los europeos, su mundo, acciones y luchas sin fin.

<sup>96</sup> En este sentido, dentro de la poética perutziana, existen varios ejemplos de este procedimiento de superposición sensorial-narrativa. Hans- Harald Müller (2003) analiza la forma de la sinestesia, en términos sensoriales, lingüísticos y lo fantástico, en el neologismo perutziano ‘Drommetenrot’, utilizado en *Der Meister des Jüngsten Tages*, donde lo sensorial también evoca la superposición de diversos niveles de realidad y estados de consciencia del narrador, tema que Ortrud Schwirtz analiza en las novelas *Zwischen Neun und Neun* y la mencionada *Der Meister des Jüngsten Tages*, como el problema de la diferenciación de diversos niveles de realidad (1987). Este énfasis en los sentidos y la percepción del narrador en primera persona es, por otro lado, un procedimiento típico de lo fantástico, que, como mencionamos en nuestro capítulo introductorio, contribuye a la “desestabilización del narrador”, en los términos de Uwe Durst (2007: 185ss.). En *Die dritte Kugel*, el sonido, como punto de conexión a nivel narrativo, de dos tiempos y espacios diferenciados, y de dos niveles narrativos en contraste, desde el narrador en primera cuya identidad desconocemos y desconoce él mismo, hacia el otro narrador en primera, el mosquetero español, cuya identidad también desconocemos, pero que centra su narración en el conde (tercera persona). Junto con el conjuro y el elixir, como conexión con respecto al contenido, la conjunción sonido- narración, permiten esa superposición problemática, de niveles de realidad, más fragmentaria que contigua, propia de la modalidad fantástica, que también se enlaza así con la problematización de la continuidad de la memoria y los recuerdos, y la identidad en tanto unidad privada de coherencia. Este procedimiento se repite en el capítulo “Traum von Deutschland”, donde Grumbach, Cortés y Dalila sueñan con tres representaciones diferentes de Alemania, y la visión de Grumbach se abre y se cierra, e incluso se prolonga, después de terminada la visión, con una melodía breve y estridente, tocada seis o siete veces por un tambor, un bimbao y una flauta travesa (Perutz, 1981: 98s.). Por otro lado, si estos diversos niveles de realidad se asocian a la definición de lo fantástico de Durst (2007), como el salto o choque entre dos sistemas de realidad diversos (el regular y el maravilloso), la escena también mantiene algún paralelo con respecto a la escena proustiana de la magdalena,

---

La fórmula *stagnum oblivionis* se opone a la asociación con el fuego del conjuro, también en latín: “Et quid volo, nisi ut ardeat” (y qué veo, si no lo que arde). Se cita aquí una de las versiones de la *Vulgata* de San Jerónimo. Existen dos versiones de la misma, con una leve modificación, como sostiene Ulrich Bubenheimer (Bubenheimer, 1989: 158, el *quid* es reemplazado por *quam*), pero el versículo y el capítulo en la edición actual de la Biblia, la Neovulgata, en diversas lenguas, no corresponde exactamente al significado latino. En el Evangelio de San Lucas se afirma: “Yo he venido a echar fuego sobre la tierra, ¡y cómo quisiera que ya estuviera encendido!” (Lc 12, 49)<sup>97</sup>. En nuestro texto, las imágenes del fuego y el agua, y sus respectivas asociaciones, también se contraponen: tal como el Leteo es el símbolo de las aguas del olvido, un olvido en cierta medida tranquilizador, también para el protagonista de *Die dritte Kugel*, el elixir del doctor Cremonius, mas fuego que agua, arde como azufre en la garganta del conde de Grumbach y del Rin, producto de artes ocultas o diabólicas. El mismo conduce al protagonista al infierno propio, en tanto le devuelve, reflejada, su culpabilidad, inmersa en sus memorias. Paradójicamente, el conjuro también simboliza la luz, la iluminación entre las tinieblas del olvido, que se manifiesta al recordar.

Las fórmulas latinas anteriormente mencionadas y la sinestesia del recuerdo, también tienen su correlación en la imagen y el sonido del anteúltimo capítulo de la novela, “Der Cortez flieht”, en la que se dirime el Juicio del Emperador, soñado por Cortés y representado por Grumbach, en dos niveles de sentido (la percepción diferenciada de ambos personajes). En el final de la *Historie*, se escucha, repitiendo el simbolismo del número tres, la fórmula “Resonabit fama per orbem” (La fama resonará a través del mundo), al mismo tiempo que el disparo de Melchior Jäcklein, que mata al narrador, el mosquetero español, y aniquila con ello la última oportunidad de Grumbach de recordar su pasado. El lema latino, en este caso, es acallado en ese último gesto de (auto)destrucción de Grumbach, con lo que, si el protagonista pretende ajusticiar a Cortés por sus actos (ibíd.: 217), el verdadero ajusticiado es el propio conde, que recibe, como un reflejo, el Juicio de Dios que pretende impartir al otro, al enemigo. Por un lado, las resonancias del lema latino se aplican tanto a las ambiciones de Cortés, con respecto a la fama, como a las del propio Grumbach, en el mismo sentido, con la diferencia de que este protagonista de la historia es uno de los

---

ampliamente analizada por la crítica, en *A la recherche du temps perdu* (1913). Aunque la crítica remarca en el análisis del texto de Proust el hecho de que se trata de una forma de “memoria involuntaria” (que, sin embargo, el título de la novela asume como expresamente voluntaria, en tanto búsqueda), y en nuestra novela, la búsqueda se plantea de manera expresamente voluntaria, ambas novelas comparten el hecho de que la experiencia sensorial permite esa superposición de niveles de realidad (y niveles narrativos), que conduce del presente al pasado. La experiencia concreta y subjetiva de ambos narradores repone un fragmento del recuerdo y permite asociarlo a otros fragmentos, realizar un encadenamiento, que, bajo la apariencia de un conjunto, semeja a una totalidad, que “ata” el presente con el pasado, en la propia identidad de ambos personajes. Esto se realiza en la memoria (en las imágenes de la experiencia y el acto del recordar), pero sobre todo, en la forma de la narración, que determina una continuidad cronológica y una coherencia internas. La imposición de una sucesión y coherencia de los recuerdos en la memoria permite la asunción de una identidad homogénea en su unicidad. Ambos puntos son ambivalentemente cuestionados por los dos textos, en el énfasis subjetivista de la narración y la fragmentariedad o discontinuidad temporal de estas novelas.

<sup>97</sup> La leyenda también fue utilizada en el cuadro de Giovanni Battista Moroni, titulado “Noble apuntando a una llama”.

olvidados y derrotados, con lo que el lema se transforma en una ironía, porque el único que podría recordar y narrar su historia<sup>98</sup> es el que es asesinado y acallado eternamente, por el propio sirviente del conde. Por otro lado, como en el prelude, con el retorno al presente de la narración, la sinestesia entre imagen del recuerdo y sonido es paralela el sincretismo entre los dos tiempos centrales en la representación del texto, el de la narración-enunciación del mosquetero español como narrador, y el de lo narrado, enunciado o referido, la historia de Grumbach.

Con respecto al primer capítulo, la recuperación del recuerdo, el poder de la palabra y los artificios de las artes oscuras, además de la fórmula del conjuro, Perutz recurre a la idea del brebaje mágico, que permite recuperar los recuerdos, pero que también abre paso a ciertos “estados alterados”. La asociación entre estos brebajes, elixires, drogas y sustancias alucinógenas y su poder sobre los hombres se tiñe de acentos diabólicos y malignos, no siempre fantásticos, en autores como E.T.A Hoffmann, Thomas de Quincey, Charles Baudelaire y Walter Benjamin, *et. al.* Desde este punto de vista, en *Rauschblüten*, Stephan Resch (2009) analiza la representación literaria de diversos tópicos asociados a las drogas y sus estados alterados, en la literatura alemana, desde Anders hasta Zuckmayer. La serie literaria de Resch agrupa temporalmente estas diversas representaciones en “burgueses y dandys”, “la generación perdida”, “viajes al interior”, “Drogenmilieus”, “experimentos lingüísticos”, “junkies”, “automedicación”, “exotismo de drogas”, “bad trips”, las “reflexiones sobre lo (no) experimentado”. Resch dedica a Otto Soyka y a Perutz el capítulo “utopías de drogas”, donde se centra en *Sankt-Petri-Schnee*, publicado en 1933.<sup>99</sup> Por su parte, Alexander Klotz analiza el efecto de las drogas y la realidad modificada en la misma novela, y en *Der Meister des Jüngsten Tages* y *Zwischen Neun und Neun*<sup>100</sup> (Klotz: 2000).

Aunque Resch menciona muy brevemente la característica ambigüedad que podemos atribuir a toda la poética perutziana, en relación con la realidad presente, el recuerdo y el sueño,

---

<sup>98</sup> El servidor del conde, Melchior Jäcklein, también recuerda la misma, pero, como llega a narrarse en el último capítulo de la historia de Grumbach, Mendoza le corta la lengua (ibíd.: 219), un acto que es repetidamente anunciado, en términos prolépticos, ya desde el primer capítulo de la misma, “Die Bruder” (ibíd.: 18, *passim*).

<sup>99</sup> La novela, uno de los textos menos conocidos de Perutz, se sitúa entre lo fantástico y la ciencia ficción, en relación con su figura central: el barón von Malchin. En otra recurrencia literaria, que encadena otras tantas figuras del científico loco (Moreau, Morel, etc.), el barón está poseído por el anhelo de elaborar una droga, derivada del centeno, *der Muttergottesbrand*, que le permita realizar su sueño del *Heiligen Römischen Reich Deutscher Nationen*, en consonancia con sus creencias religiosas. El barón cree que la aparición de las intoxicaciones con el grano siempre se conectan históricamente con las olas aparentemente inexplicables de éxtasis religioso y por esto quiere aislar el alcaloide responsable de éste efecto masivo, para utilizarlo con sus propios fines. Según Resch, Perutz tiene éxito en unir las percepciones de la realidad alternativas bajo el influjo de la droga con la acción de género policial, dentro de la novela, en términos de ambivalencia. Tal como en Gottfried Benn y en Walther Vogt, se representan en la novela las semejanzas básicas entre los estados extáticos autoexcitados y los efectos de sustancias externas.

<sup>100</sup> El análisis de Klotz es controversial en este último caso, en la medida en que el tratamiento narrativo de la temporalidad y la última vivencia alucinatoria del protagonista, Stanislaus Demba, que son la materia narrada, no se conectan en ningún momento con sustancia alucinógena alguna. El tratamiento y los procedimientos estructurales de la novela de Perutz -la contraposición, develada al final, de niveles narrativos diversos, pero complementarios, entre los que no se produce un choque entre secuencias narrativas o la lucha entre sistemas-niveles de realidad, en los términos de Durst (2007: 129-176)- refuerzan la problemática de la percepción por parte del protagonista y la interpretación progresiva, por parte de los lectores, de los acontecimientos como si se tratara de un sueño o del producto del delirio del protagonista.

una forma de ambivalencia y desdibujamiento de los niveles narrativos que se retrata en la posibilidad de que el narrador, el doctor Georg Amberg sea él mismo víctima de la droga, lo hace sin explicitar la asociación con lo fantástico, que agrega a los niveles narrativos anteriores las imágenes y relatos fantásticos o sobrenaturales. En este sentido, ni Resch ni Klotz analizan los efectos de estos alucinógenos en conexión con lo fantástico-mágico, en la línea de la obra de E.T.A. Hoffmann. En todos los textos de Perutz mencionados, estos elixires, mágicos o científicos, se asocian a una forma de poder o saber “oculto” y a un secreto que sólo puede ser descubierto, apelando a dicho saber. Así, en nuestra novela, en contraposición a la elipsis descripta, con respecto a las figuras que se asocian a lo fantástico, los denominados alquimistas o astrólogos Matiscona, como Cremonius, dominan un arte “tenebroso y enigmático”. Como poseedores de tal saber oculto, el poder sobre conjuros y elixires, se conectan con otros personajes y situaciones en la obra de Perutz: el rabino Löw y el alquimista Jakobus van Delle (entre otros que son sólo mencionados), en *Nachts unten der steinernen Brücke*; o, en el caso de *Der Meister des Jüngsten Tages*, la droga o el elixir mágico que enerva la sensibilidad de aquéllos que la ingieren (que, significativamente, están representados casi en su totalidad como figuras de artistas), y los coloca frente a su propio Juicio Final. Los conocimientos del alquimista Cremonius son descriptos como un secreto que puede ser traicionado, al ser revelado al Emperador, tal como lo expresa Grumbach, con lo que se remarca el hecho de que se trata de conocimientos ocultos (ocultistas) (Wünsch, 1992), y que, por ello, son sagrados, pero que, por otro lado, pueden ser “vendidos” al mejor postor, en la tradición de Judas, o intercambiados, aunque sea por un Padrenuestro. En este sentido, denotando el carácter del mismo alquimista, este es designado como “der arme Judas” (ibíd.: 13) y sus artes se vinculan explícitamente con lo demoníaco, cuando, en la misma escena, un español las rechaza diciendo: “Ich fahre nicht in des Teufels Karosse” (íd.).

De esta forma, lo fantástico también se presenta en otros aspectos relacionados con el elixir y el conjuro: por un lado, la contraposición entre lo divino y lo diabólico, cuya encrucijada se produce a partir de lo que antes denominamos el poder de la palabra, intercambio que, en este primer capítulo, se percibe en el intercambio entre la palabra sagrada, el rezo, y las diabólicas, el conjuro. Asociado a Cremonius, se menciona en la introducción a otro alquimista, igualmente famoso, por el que el doctor Cremonius pregunta, el conde de Matiscona, el alquimista que conocía la esencia de las cosas y el secreto para desterrar toda enfermedad del cuerpo y del alma, y domina los conjuros hebreos. Las contraposiciones entre lo divino y lo diabólico, que matizarán toda la novela, aparecen también en otras alusiones. Al informar al alquimista sobre la muerte de Matiscona, Grumbach menciona el jardín del paraíso y la tierra prometida. El Nuevo Mundo fue interpretado, metafórica y literalmente, en conexión con ambas alusiones bíblicas, tal como repone Michael Mandelartz en su perspectiva sobre la novela (Mandelartz, 1992). Sin embargo, en la

novela, las vivencias de los conquistadores, con respecto al paisaje y el clima, en cierta medida, maravillosos, pero aún más, hostiles y extraños, difieren de esa caracterización bíblica utópica, paradisíaca. Por otro lado, el jardín del paraíso remite también al *wilden Garten*, el jardín de los recuerdos que se convierte, para Grumbach, en la tierra del olvido. Luego de la expulsión del Viejo Mundo el exilio forzado que refiere, igualmente, a una forma de expulsión del paraíso, Grumbach tiene otra oportunidad en el Nuevo Mundo, y vuelve a cometer el mismo pecado de soberbia, ira y traición. Esa expulsión original del Viejo Mundo, que también representa su excomunión, es igualmente asociada al Génesis y a la idea de Pecado original, la *hybris* y culpa del protagonista y los personajes principales, tal como sugiere Mandelartz, a partir de su interpretación de la historia cristiana y judía en las novelas históricas de Perutz (1992).

Lo diabólico y lo divino<sup>101</sup> se conectan directamente con la recuperación de la historia y la identidad, en la solicitud de Grumbach al alquimista real. El conde pregunta al doctor Cremonius si él posee poder sobre los tiempos pasados, o si él podría hacer que resuenen de nuevo palabras cuyo eco ya ha enmudecido, y hacer que bailen ante sus ojos personas que se pudren en sus tumbas desde hace tiempo, a lo que el alquimista responde que “nur Gott und der leidige Teufel” (Perutz, 1981: 11) pueden hacer algo semejante. La escena del conjuro muestra el poder de la palabra, que el dr. Cremonius, ambivalentemente alquimista y charlatán, domina. El pacto para la recuperación de las memorias hace hincapié en este poder de la palabra, en tanto se trata de un intercambio entre palabras, con un poder sobrenatural: el conjuro por el Padrenuestro, tal como la acusación de charlatanería dirigida a Cremonius, por parte del duque de Mendoza

No sólo la invocación de Grumbach al diablo, su engañoso pacto y su promesa vana remiten al poder de la palabra, en conjunción con la representación fantástica, sino que un segundo acontecimiento remite a la misma conjunción: la maldición de García Novarro. En otra representación de la duplicidad entre ambos personajes, si Pedro Carbonero, representación del demonio, y Grumbach son las dos partes del primer acontecimiento fantástico, el pacto fáustico, en contraposición, la maldición de García Novarro, representante de lo divino, dirigida a Grumbach, resulta igualmente decisiva, en dos instancias enlazadas por el transcurso de la historia, y a partir del poder de la palabra. En primer término, García Novarro es el responsable de la pérdida del arcabuz que contiene las tres balas, pérdida que se produce en un juego de cartas, en donde el “azar”, el destino (o la necesidad narrativa, como ya desarrollamos más arriba, con

---

<sup>101</sup> Con respecto a la oposición entre artes diabólicas y artes divinas, junto con el intercambio entre el conjuro y el padrenuestro, en el capítulo siguiente, Melchior Jäcklein menciona la diferencia entre las mixturas (los venenos) del señor de Medici y un padrenuestro (Perutz, 1981: 18), cuestión que recurre, de la misma forma que en el preludio, a la antítesis en la relación de determinados objetos fetichizados y sus poderes. Si el doctor Cremonius, tal como Matiscona, poseen poderes relacionados con lo oculto, atribuidos a las artes diabólicas, los poderes divinos están representados no menos supersticiosamente, en la mención de las reliquias que porta uno de los españoles como protección: “ein Offizium St. Virginis und die Sieben Tageszeiten unserer lieben Frauen” (Perutz, 1981: 13).

respecto a la concepción y tratamiento de lo histórico-fantástico en Perutz), favorece a Melchior Jäcklein. En segundo lugar, la maldición dirigida a los alemanes, y, centralmente a Grumbach, no solo altera el curso y destino planificado por éste para las tres balas, que tiene como finalidad en sus planes la anhelada derrota de los conquistadores españoles, sino que invierte este proyecto del capitán luterano en su propia derrota y perdición, que llegan incluso hasta la pérdida identitaria. Como ya hemos visto, en conexión con *Turlupin*, también aquí se ejemplifica una concepción de “destino” en la “Historia” colectiva, y en la subjetiva, que desbarata completamente los planes de los hombres, y los transforma. La novela muestra el “triunfo” final de los crueles y bárbaros españoles, irónicamente ayudados por sus enemigos más acérrimos, a su pesar, los igualmente despiadados alemanes.

En el capítulo “Der Fluch” (ibíd.: 132ss.), ni la invocación a los Evangelios (ibíd.: 134), ni los ruegos de García Novarro, a Schellbock, a Dalila y, finalmente, a Grumbach, de camino a la horca, surten efecto sobre los alemanes, en cuanto a la devolución del arcabuz perdido. Significativamente, en este pasaje, en una escena que contradice la posterior traición y asesinato del rey, Grumbach se excusa de la devolución, defendiendo la posesión legítima del arma, porque ésta pertenecería al señor Moctezuma, el rey azteca, a quien el mismo Grumbach debe agradecimiento, y ante todo, fidelidad, y cuyo “legítimo derecho” debe obedecer, como Señor de las tierras del Nuevo Mundo (ibíd.: 135). Aún cuando sepa que se trata de su propia condenación, Grumbach niega el arcabuz al armero español (ibíd.: 136). Lo único que logra interesar a Grumbach en los ruegos del secretario de Dios es la mención a la venganza del demonio, que los identifica y convierte a ambos en figuras del doble: “Will sich der Teufel auch an dir rächen? Hast du ihn etwa geprellt und betrogen? [...] Rächt sich der Teufel immer so grausam?” (ibíd.: 135), frente a lo que García Novarro narra la razón por la cual el diablo desea vengarse de él, la historia de la infancia en la que frustra los planes del diablo de robar el badajo del campanario de su pueblo, engañándolo (Perutz, 1981: 134). De manera tragicómica, Carbonero replica que el secretario mismo se convertirá en el badajo de su campana de cáñamo<sup>102</sup>, es decir, la horca.

Así, cuando el condenado pierde toda esperanza de salvación, ante el cadalso, en nombre de Jesús, proclama su condenación al capitán alemán:

---

<sup>102</sup> La asociación entre las campanas, el campanario y la figura del demonio-Carbonero se repite en instancias asociadas a lo fantástico, como el sueño de todos los españoles en el campamento el día de la angustia de Cortés (Perutz, 1981:45) y, que, al final del capítulo, los españoles reconocen como los “die Heerpauken der Indios, die uns ringsumher unsre Sterbestund'in die Seele läuteten” (ibíd.: 53). La figura diabólica de Carbonero se asocia explícitamente a este sonido macabro: “dazu ertönte aus der Luft ein fernes Glockenklingen, doch so grauenvoll und schaurig, wie sie es nie von einer Kirchturmglocke vernommen hatten” (ibíd.: 45). El sueño que comparten todos los españoles es ese segundo nivel de realidad fantástico, en el que se ve a Carbonero, junto al féretro de Cortés, con un gancho en la mano derecha, y aferrando su pecho con la izquierda, donde la imagen remite prolepticamente a lo que, como sabemos, luego se develará como la promesa de Cortés en el pacto con el demonio, la entrega de su corazón palpitante (ibíd.: 116).



Da hörte der Garcia Novarro auf zu betteln und zu flehen. Er reckte sich empor, ballte die Fäuste und tat im Zorn solch einen grausamen Fluch, daß alle, die unter dem Galgen standen, darob erschranken.

“So fahr denn hin!”, schrie er dem Grumbach zu. “und nimm mit dir den Fluch des Gottes, der über dich kommen mag mit Unrast und Elend! Und daß die erste Kugel deinen heidnischen König treffen möge und die zweite deine höllische Dirne und die dritte” (ibíd.: 136).

La maldición recupera la figura del rey “pagano” como excusa de Grumbach, y la de Dalila, “la mujerzuela infernal”, aquélla a la que también dirigiera sus ruegos, los que se convirtieron en blanco de las dos primeras balas (ibíd.: 168 y 210, respectivamente), ambos infieles, en un sentido religioso, objetos del amor de Grumbach y de la venganza de García Novarro.

El ahorcamiento interrumpe la maldición de García Novarro, pero la “arrogancia pecaminosa” de Grumbach y el odio del español lo impulsan a terminarla:

Doch den Grumbach hatte mit einemmal ein sündhafter Übermut erfaßt. Er [...] schrie hinauf: “Willst du mir nicht noch die dritte Kugel segnen? Warum schweigst du jetzt auf einmal?”. Da aber taumelten alle, die unter dem Galgen standen, voll Entsetzen zurück. Denn pfeifend und als ersticktes Röcheln war es aus des Gehenkten Kehle gekommen: “Und die –dritte- dich –selbst!” (Perutz, 1981: 137).

La *hybris* de Grumbach, en su desafío al moribundo, su soberbia y crueldad apelan a la horrible y sibilante voluntad final de García Novarro, que se cumple de una manera desviada o indirecta, en la muerte del mosquetero, final que repite circularmente la pérdida de la identidad revertida por una noche, gracias al conjuro.

Los actos performativos relacionados con lo fantástico en la novela poseen un potencial proléptico que configura la trama de los acontecimientos. Lo fantástico no se presenta como un acontecimiento en sí, como lo define Wunsch (1992), aislado o inmotivado simplemente, sino que constituye el enlace entre acciones y sucesos en la trama. El acto performativo fantástico se orienta hacia el futuro. Como prolepsis narrativas, son una “promesa” o un “vaticinio” de lo que acontecerá, y recupera la idea de la venganza del diablo engañado por Grumbach (y por García Novarro). En el conjuro, en la oración, en los lemas, en los pactos y en la maldición, se trata de actos performativos, actos de habla, que, tal como los vaticinios, prefiguran los acontecimientos y estructuran el entramado de sucesos histórico- sobrenaturales que manifiestan el poder artífice de la palabra, tal como lo hace el recurso de la representación del sí, en boca del otro, que desarrollaremos en el próximo apartado.

En el capítulo anteriormente mencionado, titulado “Fastnachtspiel”, se manifiesta un último aspecto de la representación, el uso del artificio y el engaño, que se denota como central para la interpretación de la novela. El escenario del carnaval, como un mundo al revés, en el que todo es posible, posibilita este acontecimiento imposible, y, por ello, fantástico, que es la obtención del arma. Ese último aspecto de la representación, el artificio y el engaño se establece a

partir del sentido polivalente del término *Spiel*, en alemán, en este caso, “representación”, pero también “juego”. Ambos sentidos muestran su continuidad en el capítulo mencionado y, además de poseer la misma finalidad, se especifican y caracterizan de manera paralela. La grotesca representación del episodio bíblico de Abraham e Isaac da lugar a otro tipo de juego: una partida de dados, decidida de manera fantástica o sobrenatural. La continuidad entre ambos juegos-representación se manifiesta como parte de un único plan, que posee el objetivo conjunto de conseguir el arcabuz, las balas y la pólvora. Los dos “juegos” se basan en un artificio y un engaño, dentro del que se plantea otro engaño, una “trampa”. En la representación, la obtención del arcabuz (primer engaño) se realiza mediante la escenificación del “engaño” o prueba bíblica a Abraham, en la que el supuesto sacrificio de Isaac es impedido mediante otro ardid, el del ángel que orina la pólvora del arcabuz. En el caso de la partida de dados, el objetivo oculto de los alemanes (la obtención del arma), que pretende engañar a los españoles, se revierte en el engaño de los españoles a los alemanes, los cuales utilizan dados trucados para ganar, haciendo trampa, con lo que los embaucadores (alemanes) son embaucados, mediante un artificio de los españoles. Desde este punto de vista, en el episodio se contraponen dos formas del engaño, por parte de los españoles y los alemanes, respectivamente: los españoles engañan a los alemanes para ganar su oro, y éstos pretenden engañarlos para ganar su arcabuz, aunque el plan de esta segunda tentativa vuelva a fracasar, y sólo la intervención diabólica de un azar forzado les permita cumplir su cometido imposible.

El pasaje de una secuencia narrativa a la siguiente, de un *Spiel* (la representación) al otro *Spiel* (la partida de dados) es significativo, en términos lingüísticos. Así, uno de los españoles increpa al resto: “Mit Saufen, Fluchen und Raufen allein werden wir heut nacht den Himmel nicht gewinnen. Warum wird noch nicht gewürfelt heut nacht?” (Perutz, 1981: 105). En otro aspecto de lo que más arriba denominamos como el poder de la palabra, percibimos aquí su primacía en lo narrativo. Además de la forma en que la novela juega con la ambigüedad del término *Spiel* en alemán, todo el campo semántico de lo lúdico posee una pluralidad de significaciones que repercuten en diversos niveles de sentido, en la novela, tanto en el *Fastnachtspiel*, forma de *mise en abyme* en la novela, que se asocia a las representaciones didácticas y moralizantes propias del Carnaval (Perutz, 1981: 102) como en el segundo sentido de *spielen*, que se conecta con los juegos de azar, en este caso, tirar los dados (*würfeln*), donde lo lúdico y lo azaroso, junto con las formas del engaño (*betrügen*) y las nociones de ganar (*gewinnen*) y perder tienen primacía.

En *Die dritte Kugel*, la concepción fantástica de la historia se mediatiza a través de las nociones del “juego” y del azar, en tantos recursos perceptibles, en nuestras citas, a su vez, en la importancia del campo semántico asociado a lo lúdico. El enigma, el triunfo, los planes y las estrategias, y, sobre todo, el doble sentido del verbo *betrügen*, como la posibilidad de “hacer

trampa”, de “engañar” a los hombres y hacerse falsas ilusiones (forjar planes destinados a fracasar), debido al papel activo de la “astuta” historia en la configuración caprichosa de los eventos, por el destino adverso o a causa de la propia *hybris*. Sin embargo, el papel de la historia en las tramas perutzianas es representado desde perspectivas múltiples y encontradas, siempre contradictorias, que reúnen el azar y la determinación, el destino y el capricho, lo contingente y lo trascendente, lo natural y lo sobrenatural, en el encuentro de la historia con lo fantástico y el mito.

Un último aspecto del campo semántico del juego en la cita anterior muestra otra ambigüedad con respecto al verbo “ganar”, ambigüedad que tiñe todo el episodio, en conexión con lo diabólico y lo divino. La posibilidad de “ganar (o perder) el juego” o “ganar (o perder) el cielo” vuelve a conectarse con la noción de azar y casualidad y con la idea de los poderes sobrenaturales, en un sentido religioso. En términos del libre albedrío, beber, maldecir y pelear son los actos que impiden ganar el cielo, de la misma forma que aspirar al poder o engañar a los oponentes. Pero, también, como permite interpretar la cita, lo que se juega en el cumplimiento del propósito ciego de Grumbach (derrotar y humillar a los españoles) es su propia alma y la pérdida de su identidad.

El desarrollo de la partida manifiesta el influjo diabólico-fantástico: Jäcklein saca dos veces el número tres (es decir, seis) y para derrotar a su adversario (que cuenta con dieciséis puntos), necesita un once en la tercera tirada, una cifra imposible de lograr con un solo dado. Invocando al diablo, de manera inconsciente, defiende su última jugada imposible:

“Du Erznarr!” fuhr ihn der Schiedsrichter an. “Du mußt elf auf einen Wurf machen, wenn du willst gewinnen. Wie kannst du das mit einem einzigen Würfel!”.

“Ich hab’noch ein einen Wurf!” rief der Jäcklein halstarrig, “und den will ich machen, in des Teufels Namen!” (Perutz, 1981: 109).

A continuación, como habíamos mencionado más arriba, gracias al pacto entre Grumbach y el demonio, el dado se rompe en el aire y Jäcklein saca once. En relación con estos pactos diabólicos, el núcleo fantástico del texto, junto con la maldición, también los caracteriza la recurrencia del engaño y la reversibilidad del mismo tal como Grumbach se encarga de revelar al embaucado e inocente diablo, engañado, a su vez, en todas las ocasiones, pero que, de acuerdo con el transcurso de los acontecimientos, termina vengándose de todos sus embaucadores.

El diablo engañado constituye otra figura del embaucador embaucado, que mencionamos en conexión con la partida de dados. Desde este punto de vista, en primer lugar, el plan del protagonista para obtener el arcabuz deseado es el de invocar al demonio, y *engañarlo*, para conseguirlo (Perutz, 1981: 111). Por otro lado, con respecto a los otros pactos referidos en el mismo capítulo, “Der Profos”, mientras que el duque de Mendoza, a cambio de amoríos y lujuria, promete “sein rotes Blut” (ibíd. 116), Cortés, quien desea gloria y honor, ofrece “sein pochendes Herz” (ibíd. 117), dones de los que ambos carecen. Como el narrador ya nos ha informado, en los

comentarios del campamento español, y Grumbach repite aquí, Mendoza sólo tiene arena del desierto moro en sus venas (ibíd.: 41s.), en tanto Cortés no posee un corazón sino una piedra en su lugar (ibíd.: 110). Haciéndose eco de estas tretas y ardidés, Grumbach promete al diablo su ojo izquierdo, a cambio de un arcabuz y sus balas. Cuando Grumbach devela su propio engaño, mostrándole la cuenca vacía del ojo, que perdiera al rescatar a Dalila “del mismo infierno”, en el enfrentamiento contra los españoles en la isla Fernandina (ibíd.: 28s.), el diablo repite su cómica danza de frustración (ibíd.: 118), que rememora asimismo las representaciones antecesoras del Fausto en el *Volksbuch* y en Marlowe (1604). El horror de la contemplación del rostro desfigurado de Grumbach aterroriza al mismo diablo, que huye despavorido, luego de su pacto ambivalentemente frustrado y exitoso.

Así, el motivo recurrente del pacto fáustico es utilizado por Perutz de forma paródica, en esta escenificación grotesca del diablo tres veces engañado, de la misma en que el embaucador protagonista es, a su vez, embaucado (por Mendoza, por Cortés y por el triunfante y vengado demonio). La escena del demonio estafado representa de manera cómica y grotesca al “pobre diablo” (armer Teufel), un demonio humanizado y frustrado en sus planes, en la historia, como otro de sus protagonistas abandonados por la época, pero dispuesto a ser engañado, en el pacto, una vez más, y que, de acuerdo con el curso de los acontecimientos, parece “reír último” –y mejor que todos sus estafadores. Si para Uwe Durst (2007), el salto y choque entre la secuencia maravillosa, dentro del sistema regular de la realidad textual, se plantea como inmotivado, vemos cómo en *Die dritte Kugel*, en los capítulos consecutivos que tratan sobre la obtención del arcabuz, Perutz invierte este encadenamiento, mostrando que la motivación del suceso “realista” (el juego y la apuesta) está en el evento fantástico (el pacto, narrado en el capítulo siguiente), que, como dijimos, es el vínculo (ficcional) entre los acontecimientos narrados.

Hay un cuarto engaño al demonio, narrado en el otro capítulo que ejemplifica el poder de la palabra. Antes de ser ejecutado, en el capítulo “Der Fluch”, García Novarro relata su propio engaño al demonio y explica el deseo de venganza de este, debido a una historia de la infancia, que también se plantea como otro recuerdo y relato dentro del relato en la novela. De acuerdo con la historia, en su infancia, el diablo habría intentado robar el badajo del campanario de la iglesia de su pueblo y García Novarro habría desbaratado sus planes y le habría dejado una cojera de por vida (Perutz, 1981: 135), cojera que, como el texto recupera, Pedro Carbonero también ostenta (ibíd.: 46, 79, 110, 119). La condena a muerte del beato García Novarro a manos del verdugo diabólico, Pedro Carbonero, posee el matiz fantástico de una amenaza y venganza finalmente cumplida, en la confrontación con Carbonero (ibíd.: 48), de la misma manera que la amenaza del duque de Mendoza (Perutz, 1981: 18) y del mismo Carbonero (ibíd.: 79) es vaticinada mucho antes del castigo de Melchior Jäcklein, que tiene lugar en el anteúltimo capítulo, “Der Cortez Flieht” (ibíd.:

218s.). En un sentido performativo, la amenaza es un acto de habla que posee la forma de una “promesa”, cuyo cumplimiento se realiza a futuro, y que garantiza una forma de actuar prospectiva. Pero, en este caso, también puede interpretarse como una anticipación, que enfatiza la perspectiva sobrenatural, tal como la maldición de García Novarro, en el capítulo homónimo, representa también otra prolepsis, relacionada con la representación de lo fantástico. En ambos casos, se trata de dos formas en las que la novela adelanta, narrativamente, su propio desarrollo.

La asociación entre artificio, arte, representación y engaño se repite en la novela en otras instancias. Por un lado, ya en el preludio, en la comparación de las artes nigrománticas con las artes guerreras, la acusación del duque de Mendoza al alquimista del emperador enfatiza el paralelismo entre tales artes ocultas del mago (artes diabólicas) y la charlatanería de Cremonius, al que el duque llama: “Schnarcher und Prahlhans!” (ibíd.: 12) y de quien sostiene: “weiß keine ehrliche Kunst” (ibíd.: 13). Por otro lado, en el capítulo siguiente, titulado “Die neue Welt” (ibíd.: 22ss.), se escenifica el relato engañoso e irónicamente verdadero que los españoles brindan a los alemanes, a su llegada al Nuevo Mundo, con respecto a la descripción de éste, sus habitantes y costumbres. Este primer engaño narrativo del texto también se articula como una forma de puesta en abismo, de acuerdo con el cual la percepción del Nuevo Mundo, mediada por el relato, es paradójicamente creída por los alemanes, en sus aspectos más irreales y fantásticos y cínicamente cuestionada, en los verdaderos. El desinterés por la riqueza y el oro de los indígenas resulta tanto más maravilloso e inverosímil para los alemanes que una lluvia de cera fundida o el suelo del que crecen cirios consagrados, en las ficciones relatadas por los españoles (ibíd.: 24ss.). Así, luego de describirles mediante mentiras ese mundo mítico, fantástico, Guevara, el narrador español en este pasaje, dice:

“Sind aber ein friedliches und mildtätiges Volk, die Indios der Neuen Welt. Es ist gut zu Markte zu gehen bei ihnen, denn sie achten des Reichtums und Goldbesitzes gar gering. Ich selbst hab’ einmal für einen Scherben aus blauem Glas und für zwei Ellen roten Tuchs eine Handvoll Goldkörner von ihnen erhandelt” (íd.)

Frente a lo que los alemanes responden:

“Daß dich die Pestilenz erwürg!” brüllte der Deutsche erbost, da hast du den Backenschlag, der auf solch eine faustdicke Lüge gehört. Der muß ein Narr sein, der dir solch einen närrischen Handel glaubt” (íd.)

Más que el paisaje alucinante y voraz del Nuevo Mundo, objeto de ficción (embuste) y ámbito de una naturaleza fantástica, los nativos son seres más increíbles o inverosímiles, porque funcionan como el anverso sublimado de los codiciosos españoles y de los no menos ávidos y combativos alemanes. Objeto de las ficciones y embustes relatados por los españoles a sus contrincantes alemanes, la descripción de los indígenas los idealiza y los sitúa en el otro extremo, mitificado y extinto, de la representación irónica de los europeos, grotescamente bárbaros, que sólo conocen la lógica del oro, el comercio interesado y la lucha.

Con respecto a la temática del oro, como núcleo de otras representaciones engañosas, tergiversadoras o manipulatorias, en la novela, que conectan el artificio, la representación y el engaño, Cortés maneja a sus oficiales, a fin de lograr que sacrifiquen el oro ganado, para la causa del emperador, representando la historia del traidor alemán, Lutero, y la épica del defensor real de la fe y la verdadera Iglesia, su Emperador (ibíd.: 92ss.). En el mismo sentido, consciente de la obsesión del conde, Mendoza idea un plan (una treta) para distraer a Grumbach: “Aber der Mendoza hatte sich einen Plan ersonnen, wie er den Grumbach betrügen könnt’, daß er nicht mit der Armada in die Stadt einreiten sollte” (ibíd.: 127). La treta consiste en otra narración falsa, de acuerdo con la cual el conde hace perseguir el oro azteca a Grumbach, orientándolo hacia un camino falso. En su obsesiva ceguera, el conde cae en la trampa del duque, a pesar de las advertencias de su servidor, Melchior Jäcklein (ibíd.: 148s.). Preso de la fiebre del oro (íd.), el conde se convierte en la marioneta del artificio narrativo del duque, en una expresión que le dirige su servidor (“Jagt Euch der Herzog noch immer am Narrenseil<sup>103</sup> herum mit seinem Golde?”, íd.) y que remite a la caracterización de Grumbach como otro *Narr* dentro de la poética de Perutz, los cómicos descendientes de los *Hofnarre*, los tragicómicos bufones de la historia.

En una inversión de términos, en estas representaciones, lo “real” no es definido meramente como referencia por el procedimiento de representación, por la palabra o por el arte, sino que se muestra como creación (y recreación) de este engaño. En todas las puestas en abismo, representaciones y artificios narrativos, el engaño se identifica con la ficción como embuste, no sólo por su falta de fidelidad hacia lo “real”, sino, sobre todo, por su finalidad ulterior y pragmática, que se cimenta sobre una planificación de la acción o una forma de racionalización, con “arreglo a fines”. Desde este punto de vista, por un lado, en la “Balada de la gente de Cortés” (1919), un joven y desconocido escritor, llamado Bertolt Brecht, fascinado por *Die dritte Kugel* (1915), de otro novel autor, Leo Perutz, homenaja el motivo fantástico del crecimiento sobrenatural de una extraña hiedra de la jungla azteca, que devora y confunde transitoriamente a los conquistadores españoles, mientras estos establecen su violento dominio sobre el Nuevo Mundo. La exuberancia de este mundo fascina y atemoriza, y se plantea como extrañeza y ‘otredad’ en una imagen que cautiva al joven Bertolt Brecht, la hiedra o “trigo del demonio” que crece incesantemente e invade el campamento español, caótica y desenfrenada, como la niebla impenetrable o los mismos indígenas, seres maravillosos e incomprensibles para los europeos. La imagen perutziana inspira al dramaturgo épico por la alusión al “devorar y ser devorado”, “una de las muchas alegorías del absurdo círculo de la naturaleza, al cual se ven arrojados los hombres”

---

<sup>103</sup> Grumbach también es definido como un *Narr* en el capítulo “Die neue Welt”, cuando conduce a sus soldados campesinos al Nuevo Mundo. Así, uno de sus alemanes, luego de escuchar la particular descripción de América, mentirosa y burlona, que hacen los españoles, dice de él: “Wenn unser Kapitän der Narr ist, sich in solch ein grausam unflätiges Land hineinzustecken, ich will es keineswegs sein, ich gehe nich weiter” (ibíd.: 24).

(Müller, 2007: 85), círculo que el mismo Grumbach repite, tal como su novela. Sin embargo, más que un símbolo existencial del destino humano, la imagen alude y refleja, inversamente, la dialéctica “carnívora” del voraz dominio capitalista, prefigurada, en sus incipientes orígenes históricos, como una forma de “moderna” explotación, pasada, pero que refleja la actual, a comienzos del siglo XX, y que analizaremos en el siguiente apartado.

Sin embargo, es otro de los textos de Brecht el que trabaja específicamente sobre la idea del engaño y los planes de los hombres, desde la misma perspectiva perutziana acerca de la racionalización de las acciones y ambiciones humanas, y su cómica o irónica “heroicidad”. En la “Ballade von der Unzulänglichkeit menschlichen Planens” (Brecht: 1988, 291 y 1996, 78s.), Brecht escribe una líneas que parecen dedicadas a iluminar burlescamente el oscuro destino del protagonista de *Die dritte Kugel*. Reproducimos el texto completo, a fin de revisar el paralelismo:

Der Mensch lebt durch den Kopf.  
Sein Kopf reicht ihm nicht aus.  
Versuch es nur, von deinem Kopf  
Lebt höchstens eine Laus.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht schlau genug.  
Niemals merkt er eben  
Diesen Lug und Trug.

Ja, mach nur einen Plan!  
Sei nur ein großes Licht!  
Und mach dann noch ‘nen zweiten Plan  
Gehn tun sie beide nicht.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht schlecht genug.  
Doch sein höhres Streben  
Ist ein schöner Zug.

Ja, renn nur nach dem Glück  
Doch renne nicht zu sehr  
Denn alle rennen nach dem Glück  
Das Glück rennt hinterher.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht anspruchslos genug.  
Drum ist all sein Streben  
Nur ein Selbstbetrug.

Der Mensch ist gar nicht gut  
Drum hau ihm auf den Hut.  
Hast du ihm auf den Hut gehaun  
Dann wird er vielleicht gut.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht gut genug  
Darum haut ihm eben  
Ruhig auf den Hut!

No sólo la ironía y la comicidad burlona en el punto de vista acerca de la historia y el destino de los hombres es común a ambos autores, sino que, en la balada, el admirador temprano de Perutz, y con el que éste mantiene varias afinidades artísticas e intelectuales<sup>104</sup>, parece dialogar específicamente sobre el destino del desdichado Grumbach, con el autor praguense, en un contrapunto musical de retruécanos e ironías. Grumbach es esa figura que encarna el resto de los destinos humanos perdidos para sí, en las encrucijadas de la historia. Es ese hombre que vive por la cabeza, creando planes (como sus dobles, Cortés y Mendoza, engañando para cumplir sus objetivos), pero al que, como dice Brecht, su cabeza no le basta. Los planes más racionales conjuran la mayor irracionalidad, tanto en la enajenación obsesiva del personaje como en la representación de lo fantástico en el texto (la invocación al demonio), y, tal como tararea burlonamente el poeta épico, de su cabeza sólo vive, como mucho, un piojo. Sus planes están destinados al fracaso una y otra vez, porque correr tras la suerte (o el destino) sólo hace que la fortuna lo persiga y alcance más rápido, como muestra el final de nuestro texto, en el cumplimiento de una maldición a medias merecida, a medias destinada. Pues, sigue Brecht, tal como parece decir Perutz sobre el desdichado Grumbach, aunque su alta ambición sea un hermoso gesto, nunca se da cuenta de esta mentira y este engaño (“Lug und Trug”). Y hasta el remate parece especialmente dedicado al conde, que tapa la cicatriz en su cabeza con un característico sombrero, bajo el que oculta también su semiceguera (“auf den Hut”). “Así que”, concluye Brecht, “dale un buen golpe”, como se representa en el comienzo de nuestra historia, y, parece rematar Perutz, que todo desaparezca (una vez más) en el “*stagnum oblivionis*” (Perutz, 1992: 13), en el mítico estanque del olvido.

---

<sup>104</sup> Además de las mencionadas “Balada de la gente de Cortés” y la “Balada sobre la inutilidad del esfuerzo humano”, incluida en “La ópera de cuatro cuartos” [*Die Dreigroschenoper*] (Brecht, 1988: 291), ambos autores comparten, en primer lugar, una perspectiva irónica y antipática sobre la historia y sus protagonistas, todos ellos, reyes o bandidos, mendigos en el gran teatro del mundo, tanto en obra brechtiana como en la perutziana. Así, ambos escritores muestran esas ironías de la historia y una mirada irónica sobre la misma, en el tratamiento concreto (materialista) de estas representaciones “antiidealizantes” de la materia histórica. Por otro lado, si el efecto estético del extrañamiento brechtiano busca despertar al espectador adormecido e identificado con su propia alienación, mostrando a esos protagonistas que viven también sus vidas como ajenas, este distanciamiento también se encuentra en la misma percepción de los protagonistas de Perutz, que se hallan fuera y lejos de sí mismos, tal como el conde del Rin. La tercera afinidad entre ambos autores está dada por la figura de Francois Villon, el poeta francés, predecesor de los poetas malditos (en una constelación que nos devuelve a Rimbaud, citado más arriba). La obra poética de Villon (no exenta tampoco de ironía, de comicidad antitragica y de esa perspectiva materialista, concreta y singular sobre la experiencia humana, que huye de la abstracción, de la idealización y la generalidad, para mostrar los aspectos definidos de la realidad) sirve de inspiración a Brecht en algunas de las baladas de “La ópera de cuatro cuartos” (Brecht, 1998: 427). Por su parte, el poeta mendigo, Villon se convierte en Mancino, uno de los artistas que protagonizan la mencionada novela póstuma de Perutz, *Der Judas des Leonardo*, donde también se reproducen algunas baladas sospechosamente similares a las del poeta maldito, bandido y mendigante, contemporáneo a Leonardo. Con otro guiño irónico, en el comentario del autor de esta novela de artista (o de artistas, en plural), Perutz identifica de manera ambivalente al personaje con el enigmático poeta, en otro juego identitario que duplica el central en la novela: el del Judas bíblico, su encarnación contemporánea, en el comerciante de caballos Joachim Behaim y su representación artística en la pintura de Leonardó (Perutz, 2005: 219s.).



#### 4.b.3 La encrucijada entre la historia personal y la historia colectiva: la novela y la historia como campo de lucha. La correlación narrativa del combate y el poder de la palabra en la narración del sí y sus versiones en pugna

Mit Histoire will man was.  
Alfred Döblin, "Der historische Roman"

El término "Historie", con el que se designa el relato acerca de la vida de Grumbach y sus tres balas, es decir, el cuerpo de la narración enmarcada por el "Präludium" y el "Finale", manifiesta el cruce entre lo personal y lo colectivo, lo meramente individual y subjetivo en conjunción con lo general, lo social y lo público y lo comunitario. De manera ambivalente, Perutz se vale, en este sentido, de la homonimia del vocablo que, en primer lugar, le permite designar su relato de acuerdo con el estatuto de lo histórico, como *Geschichte*, no como la narración biográfica de un individuo, olvidada por su nimiedad, sino como parte central de lo colectivo. Como define el *Wahrig Deutsches Wörterbuch* (2011), con respecto a la etimología del término y la primera acepción del mismo, el concepto *Historie* remite a una forma de conocimiento ("Wissen, Kunde"), que se vincula a las "Noticias" (*Kunde, historische Nachricht*), como género biográfico-historiográfico (AAVV, 2011: 729). Esta alusión es aprovechada por Perutz en la utilización del informe histórico de Cortés al emperador, con respecto a la Noche Triste, interpretado más arriba, pero, además, tal como se ve en el capítulo "Der Cortez flieht" (Perutz, 1981: 210ss.), contrapone esa versión "oficial" de la historia, cuya fuente es uno de los vencedores, en última instancia (aunque se lo muestre precisamente en ese momento de derrota, con lo que se confirma la reversibilidad de la suerte o la venganza –parcial- del demonio engañado) a una versión no oficial de la misma, oral, narrada en la propia "Historie des Grumbach", también una "historische Nachricht". Por otro lado, en su segunda acepción, "(erfundene, abenteuerliche) Erzählung" (AAVV, 2011: íd.), la novela se conecta con otros géneros, literarios, en este caso, medievales y renacentistas, los romances (Cuddon, 2001: 726) y los libros de caballería (ibíd.: 432), antecesores de la novela o el relato de aventuras (ibíd.: 560).

En conexión con el entramado entre representación, artificio y engaño, analizado más arriba, el sentido de la ficción narrativa se manifiesta aquí como representación histórica, y ambivalentemente fantástica y engañosa, tal como los relatos de caballería que Grumbach menciona en el "Präludium", cuando comienza a recordar su historia, gracias al vino del dr. Cremonius. Así, el propio conde comienza a recordar, con el sonido de fondo de una disputa sobre su destino: "Ihr wirres Gezänke verhallt mir im Ohr, ich höre nicht mehr, was sie noch weiter von dem Deutschen und seinen drei Kugeln erzählen. Mir ist, als hätt' ich dereinst dies Märlein gekannt. Dunkel hab' ich's im Kopf, weiß nicht woher, las es vielleicht in einem tönernen Buche, im 'Amadis' oder im 'Ritter Löw'" (Perutz, 1981: 14). La historia maravillosa es la historia de su vida, que Grumbach percibe aquí como ajena aún, como leída en los disparatados o

absurdos<sup>105</sup> libros de caballería, frase que remite de manera implícita a ese otro (y ficticio) lector del *Amadís de Gaula*, o de la historia de *Palmerín de Inglaterra*: el ingenioso hidalgo, don Quijote de la Mancha. Tal como ocurre con respecto a la problematización de la identidad del conde de Grumbach-capitán Ojo de Cristal, al comienzo de la novela de Perutz, el narrador poco fiable del *Don Quijote* designa ambivalente a su protagonista: “Quiéren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de verdad” (Cervantes, 1988: 49). Por un lado, la profusión de nombres muestra una forma de identidad equívoca, sostenida ficcional o “literariamente”, por “los autores que deste caso escriben”, de la misma forma que en *Die dritte Kugel* se escenifica ese cuestionamiento identitario a partir de la representación de su figura central (entre otros personajes). Por otro lado, la verosimilitud del relato, la predicada fidelidad a la verdad contradicen irónicamente el “cuento” del narrador, es decir, la ficcionalidad de la historia del hidalgo, que además recurre en la idea del engaño, con respecto al inocente personaje, que lee literalmente el contenido referencial de los fantásticos libros de caballería, “como si fueran reales”. Protagonista, a su vez, de otro “engaño”, otra ficción, como las de los romances o la de Perutz, el Quijote es un descendiente del género de caballerías, pero también su parodia y, por ello, en un viraje que innova (o crea) un género, personaje central en la historia de la novela occidental.

Este hidalgo español también puede ser considerado otro *Narr* de la historia, que el alemán refleja. Si los libros de caballería, llenos de embustes, engaños y representaciones fantásticas de heroicas hazañas de una época pasada son obsesivamente leídos por el iluso don Quijote y se convierten en su manía, en una forma de enajenación o locura, en la novela de Perutz, por su parte, que gira alrededor de otro obsesivo y “heroico” hidalgo (*Junker*), vocativo con el que Melchior Jäcklein, en el papel de un realista y castigado Sancho Panza<sup>106</sup>, designa a su señor durante todo el texto, los embustes, engaños, artificios y representaciones fantásticas de esa época pasada no son sólo la mera evocación de otro tiempo ajeno al presente, sino que se convierten en un reflejo del presente, como veremos luego, y, ante todo, del sí perdido.

Tal como *Don Quijote de la Mancha*, a partir de los libros de caballerías, como formas del romance, cambia (o inaugura) el rumbo de la novela occidental (Cuddon, 1988: 518ss.), *Die dritte*

---

<sup>105</sup> *Töricht* (insensato, necio, loco) es el adjetivo derivado de un sinónimo de *Narr*, *Tor* (AA.VV., 2011: 1483), que, también significa iluso. Se representa así Grumbach como el engañador engañado (del mismo modo que el demonio).

<sup>106</sup> Hay varias alusiones menos directas (o más casuales) a la novela española, como el hecho de que, en el primer capítulo de la misma, se cite las heridas de don Belianis y su imaginado rostro lleno de cicatrices y señales (Cervantes, 1988: 50), que remeda el de Grumbach y su primer doble, el anciano al que este recuerda haber herido, en el “Präludium”. Por otro lado, el capítulo “Der Wildgraf reitet” (Perutz, 1981: 137ss.), Grumbach cabalga en un caballo (alusión al Rocinante quijotesco) en pos de sus propios molinos de viento, el oro azteca, ilusamente engañado por el duque de Mendoza, tal como le hace notar repetidamente su servidor y el conde omite obstinadamente (ibíd.: 141).

*Kugel* desvía los rasgos de la novela histórica tradicional caracterizada por Hugo Aust, cuya caracterización esbozamos al comienzo de este apartado (4.a). Teniendo en cuenta la historia de la investigación sobre la novela histórica, Aust retoma la contraposición de Geppert, en cuanto a los dos tipos diferenciados de novela histórica (“üblicher historischer Roman” frente a “anderer historischer Roman”, Aust, 1994: 45), aunque criticándolos en su esquematismo dicotómico. Como postula Geppert, declinando la ilusión de objetividad de la novela histórica tradicional, Perutz se vale de la dicotomía entre el signo y los acontecimientos, que, en *Die dritte Kugel*, se manifiesta en la representación polivalente del mismo acontecimiento, como, por ejemplo, la obtención del arcabuz; el malentendido, a partir del artificio, la escenificación y el gesto, del exterminio de la garza de los mil rojos, un gesto de poder para los españoles que es, simultáneamente, para los indígenas, un mal presagio, signo de la caída de su mundo; o el asesinato de Calpocua, el maestro artista, que es visto por los españoles, como un poderoso mariscal. La apertura de las exigencias del sentido y la ficcionalidad narrativa que se emancipa de lo unívoco, en la polivalencia del significado alude de manera explícita a la demarcación de perspectivas encontradas, así como al sentido que asume lo fantástico, que brinda explicaciones alternativas (y protagonistas marginales) al sentido único de la historia, narrado en la novela tradicional. El carácter experimental claro y reflexivo de la novela histórica no tradicional resulta explícito en la problematización fantástico-identitaria de la novela de Perutz, que plantea asimismo un rodeo narrativo en la representación de la propia historia, del que luego nos ocuparemos. La apertura conscientemente problemática de las funciones lingüísticas de la representación, la distorsión del mundo reflejado en formas diversas y la relativización del narrador o del sujeto investigado, en sus vivencias se manifiestan en la novela, a partir de la experimentación que implica el hecho de que la narración de la propia historia sea referida por el otro, por el enemigo, y en la proliferación de diversos niveles de representación, tales como el recuerdo, las prolepsis y analepsis (dadas por conjuros, maldiciones, amenazas, etc.), las puestas en abismo y los sueños.

Además de las observaciones realizadas más arriba, con respecto al “olvido histórico” del personaje, por parte de sus aliados y la nación, que representa la novela al comienzo, este rodeo narrativo acentúa la problematicidad del recuerdo y la memoria a partir del punto de vista, es decir, por un lado, su “necesaria” distorsión, y, por otro, la relativización del punto de vista del narrador, pero también la problematicidad alrededor del sujeto, que ha perdido la memoria y, con ello, su identidad. En conexión con estas características de la novela histórica no tradicional, la complejidad de la construcción narrativa constituye un rasgo típico de la poética perutziana. En principio, la estructura novelística y las tres partes muestran esta problematicidad de los diversos niveles narrativos, en el plano estructural. Por otro lado, en el primer capítulo o preludeo, el texto

hace hincapié en una forma de desplazamiento narrativo, desde el narrador en primera, que luego reconoceremos como Grumbach, carente de recuerdos e ignorante de su propia historia e identidad, hacia el narrador español, también en primera persona, cuyo foco es, sin embargo, el propio conde de Grumbach y del Rin, la figura ausente en su Historia. El relato de sí en boca del enemigo pone en juego otra forma del multiperspectivismo perutziano, resaltado por Peter Lauener (2004: 24 y 31), que también cita a Geppert, o lo que Neuhaus, utilizando los concepto de Holz, denomina su “prismatisches Denken” (Neuhaus, 1984: 56).

La paradoja de la identidad perdida y recuperada mediante el relato ajeno (la recuperación del yo por boca del enemigo) constituye un rodeo de la narración, que se cierra circularmente con el retorno al comienzo. Se trata de otra forma de artificio que subraya la idea del arte como representación y las perspectivas encontradas o en pugna, con respecto a la historia. La recuperación del sí sólo puede ser artificial, artística, porque, a partir de la dislocación de la identidad, no hay posibilidad de establecer una continuidad en el yo<sup>107</sup> (interna), y entre este y el mundo (externa). En el preludio, el juego de voces y perspectivas, narrativas y escénicas se hace presente en dos sentidos: el pasaje entre narradores (Grumbach como narrador en primera persona y el narrador de la historia del conde del Rin, el mosquetero español, el enemigo del pasado<sup>108</sup>), pero, además, entre ambas instancias, se escenifica la entrada del dr. Cremonius al grupo de españoles y alemanes presentes y los diálogos e interacciones entre estos. De esta forma, se complejiza el punto de vista adoptado sobre el objeto de narración, la vida de Grumbach, en dos sentidos diversos, en el cambio de narradores, y en el multiperspectivismo teatral del capítulo. Desde este último punto de vista, el primer capítulo incluye una forma de ironía teatral, en tanto uno de los participantes es el propio duque de Mendoza, cuya identidad y papel en la historia resultan desconocidos para el lector.

Como mencionamos, frente al silencio u olvido de la historia, la forma de recuperación del recuerdo se produce mediada en dos sentidos. En primer lugar, a través del artificio fantástico (la magia del dr. Cremonius, el conjuro o fórmula y el vino encantado) y, además, en segundo

---

<sup>107</sup> Por una cuestión de espacio, no nos dedicamos al problema identitario del Fremder o el Außenseiter que Grumbach representa, pero las condiciones del exilio forzoso (la expulsión de la patria y la excomunión religiosa), interpretable también, en términos simbólicos, a partir de la imaginería bíblica y la expulsión del paraíso, son claves para la configuración de esa dislocación identitaria del personaje. Para analizar el problema del marginal en la literatura occidental, especialmente en la alemana y la inglesa, nos remitimos al capítulo anterior del presente trabajo, dedicado a la figura de Frank Braun en las novelas de Ewers, basado en el análisis de Hans Mayer, en *Außenseiter* (Mayer, 1977).

<sup>108</sup> El foco y la narración del mosquetero español adoptan, paradójicamente, la perspectiva “elogiosa” de los “vencidos” luteranos. De ahí que Hans-Harald Müller postule que la visión de la novela “es antihispánica, aunque igualmente eurocentrista” (Müller, 1992: 105). Sin embargo, es necesario objetar a Müller que éste no toma en cuenta el hecho de que se enfatiza la propia hybris del protagonista alemán y luterano; su traición, crueldad y ansia de venganza, además de su posesión por la fiebre del oro, que no sólo son la causa de su perdición y la de los suyos, sino también la de todo el pueblo azteca. Con ello, la novela muestra una crítica mucho más acerba y aguda hacia este eurocentrismo retratado en el protagonista, y hacia su orgullo y soberbia, o, en los términos de la novela, hacia “su alma alemana” (Perutz, 1981: 19), equiparable a la arrogancia y altivez españolas.

lugar, dicha recuperación es mediatizada por el relato del otro, que permite visualizar no sólo el foco de su narración, el conde, sino la perspectiva del “enemigo”, del vencedor y, a su vez, la problematización de este recuerdo en sí mismo. En cuanto al primer punto, la magia actúa como una forma de otorgar un sentido a los vacíos del recuerdo personal (discontinuidad identitaria) y de la Historia colectiva, en tanto la narración plantea su propia lógica de causalidades y consecuencias. La imposibilidad de Grumbach de atribuir sentido a las imágenes inconexas y desordenadas del pasado, pertenecientes al Viejo y al Nuevo Mundo, lo impulsa a solicitar al alquimista Cremonius que le devuelva un año de su pasado, a cambio del Padrenuestro y la información sobre la muerte de Matiscona. En una inversión o intercambio doble, Grumbach recuerda a Matiscona, y, a su vez, en agradecimiento a la información sobre la muerte del otro alquimista y astrólogo, Cremonius concede su deseo al conde del Rin: recordar o recuperar su memoria, recuerdo que, a su vez, en cuanto al segundo punto, está mediatizado por el relato del jinete español, que plantea otra oposición o inversión con respecto a Grumbach, en tanto éste no puede recordar su propio pasado y recuperar su propia identidad. Así, en un segundo quiasmo o inversión, a pesar de su desconocimiento y las lagunas temporales en su rememoración, el mosquetero español será quien recuerde al capitán alemán y lo rescate del olvido como una figura coherente, en términos de una identidad consistente (narrativa, como afirma Ricoeur, de acuerdo con el análisis llevado a cabo más arriba).

El segundo narrador en primera persona, el mosquetero español, enfatiza asimismo el valor de su propio movimiento evocativo en términos históricos, en la apología e invocación de su objeto de narración (Grumbach), anteriormente citada, pero también en otros pasajes novelísticos. Por un lado, la invocación del comienzo persigue el objetivo de devolver, nominalmente, su identidad al conde, lo “llama” a reconocerse en su nombre, y en su historia, como objeto de la narración. Por otro lado, este movimiento conlleva, simultáneamente, la noción de que recuerdo y narración son una y la misma cosa, y la idea de que la narración construye asimismo a su narrador, una elíptica biografía del mismo mosquetero y su recorrido vital, espectador de la historia del conde, pero partícipe de la Historia, y, sobre todo, restaurador de una cronología y de una continuidad que permiten volver legible o reconocible la identidad ajena y la propia.

Desde otro punto de vista, el narrador alude de manera directa, tanto a la propia enunciación y a la materia de su enunciado (su propio recuerdo, sus memorias y su historia), como a la situación comunicativa en la que se halla en el presente, en las imprecaciones dirigidas al público. En este sentido, casi todos los capítulos se inician con una referencia temporal explícita y con una remisión vinculada a la biografía del personaje, objeto de la narración (“Zwei Jahre verflossen nach jenem Tage von Gent, eh’ ich den Grumbach wieder sah”, Perutz, 1981:

19), con una alusión literal al acto de recordar, en primera persona (“Ich entsinne mich, daß ich den Franz Grumbach...”, Perutz, 1981: 17), o a la propia biografía del narrador-biógrafo (“In diesem und in dem folgenden Jahre hatte ich auf den Insel Fernandina durch Handel mehr als dreißig Unzen Goldstaub gewonnen”, *ibíd.*: 34). Sin embargo, incluso para el narrador “otro”, la tarea de recordar posee matices imprecisos, nebulosos, teñidos por la densidad de la niebla, tematizados al comienzo del capítulo homónimo, de la siguiente manera:

In dem Dämmerlicht des Erinnerns, in dem die Dinge, die ich meinen Augen gesehen, und die, von denen mir andere erzählten, in eins verfließen –in dem wilden Garten der vergangenen Zeit steht ein einsamer Tag, losgelöst von allenandern, hat kein Gestern und kein Morgen: das ist der Tag der Not des Cortez (*ibíd.*: 45).

Como otra representación especular del primer narrador (Grumbach), el segundo narrador rememora confusa, borrosamente a la luz crepuscular del recuerdo, las cosas que “acaban” o “expiran”, en otro juego literal con la condición temporal del recuerdo, donde se funden lo visto, lo percibido con los propios ojos, como testigo, y lo narrado por otros, en el jardín salvaje, delirante o fantástico, o desordenado, de los recuerdos. También para este narrador, surgen del pasado fragmentos expresamente inconexos, sin ayer ni mañana, que resaltan de entre lo vivido o experimentado por su significación, como, por ejemplo, “der Tag der Not des Cortez” (*id.*), o el día olvidado, perdido, en el que se ve cometer actos absurdos y crueles (“nährische oder grausame Dinge”), y que surge en la memoria de Grumbach en el “Präludium” (*ibíd.*: 6). Por otro lado, en cuanto al tiempo, la novela plantea la ironía del destino del protagonista y lo ilusorio de la continuidad que establece la temporalidad en la propia vida, a través de la memoria y el recuerdo, en la irónica contradicción entre dos alusiones.. Al comienzo, para Grumbach, en su memoria reina una confusión tal de hechos y vivencias que “das Gestern und das Heute folgt, und Pfingsten liegt vor Ostern, als wäre der goldene Faden zerrissen, an dem die Stunden meines Lebens aneinandergereiht sind” (*id.*); en la escena del pacto, sin embargo, el protagonista confirma burlonamente al demonio embaucado el engaño del pacto de Mendoza, “so gewiß, daß die Pfingsten nach den Ostern kommen” (*ibíd.*: 116). No sólo se escenifica, invertida narrativamente, la ironía final con respecto al conde y su “engaño” al demonio (que vuelve a mostrar al que ríe último y mejor), sino que la confusión de fechas y momentos expresa lo ilusorio de las referencias temporales, como indicadores objetivos y axiomáticos del recorrido vital y sus certezas. Además, este tratamiento del recuerdo y la memoria, y el énfasis en el sujeto continente y, luego, en el otro, mediador de los mismos, cuestiona la existencia de una cronología objetiva, mostrando la forma en que, en la historia, se realiza una interpretación siempre parcial e (inter)subjetiva de la sucesión de acontecimientos y se la torna “objetiva”, cuantificándola o cifrándola en una sucesión cronológica, como “Historia”, o calificándola como tal. Los relatos de Perutz muestran el hecho de que el tiempo y la historia son categorías abstractas e intersubjetivas,

construidas socialmente, pero que ocultan determinadas posiciones de sujeto (individuales o sociales), e intereses, históricamente variables, y cuya asignación de sentido depende, en último caso, de una percepción subjetiva y contingente que las trastoca al asimilarlas o recordarlas, inevitablemente distorsionadora o transformadora, de la misma forma en que, en lo narrado, se confunden lo visto y lo oído.

Como planteamos en nuestro capítulo introductorio, desde las perspectivas diversas de Hans Brittnacher (1994 y 2006) y Marianne Wünsch (1992), coincidentes sin embargo, en este punto, en su sentido tradicional, la literatura fantástica ha sido y es un terreno fértil para el cuestionamiento de las categorías culturales como tiempo y espacio, que el lector acepta como “naturales” y “reales”, en términos objetivos. Perutz se vale de este cuestionamiento fantástico en la novela *Zwischen neun und neuen* (1918) y en el relato “Dienstag, 12. Oktober 1916” (1919), para disputar el sentido de lo acontecido y su aceptación convencional. Allí, como en *Die dritte Kugel*, la relación entre la memoria individual y la colectiva, que se encuentra en la base del concepto de identidad en conexión con la representación del tiempo, es “desnaturalizada”, desleída convencionalmente, mostrando la fluidez de la memoria y la percepción, que está regida por una consciencia que se manifiesta en disrupción con respecto al presente. La temporalidad o el espacio no funcionan como anclajes que señalizan o establecen el mapa del recorrido vital, sino que tanto la memoria como la identidad se muestran como un armazón contingente (si no ausente), constructos subjetivos o interpersonales, lábiles y cambiantes, con respecto a las categorías que estructuran lo real (y lo pasado), no menos fluidas para la percepción y recuerdo de este sujeto.

En *Die dritte Kugel*, en la narración del mosquetero español, lo mismo que en la de Grumbach, la caracterización espacial y del paisaje (sobre todo, del clima) se extiende a la forma de la narración, al movimiento de recordar: “ein Nebel ist um mich voll Menschen gestalten, die heben die Hände und wollen ans Licht und musen doch zerrinnen, eh'ich sie noch erkannt” (Perutz, 1981: 15). El agua, la niebla, la lluvia, húmedas asociaciones al *stagnum oblivionis*, que deslavan el recuerdo. Así, en una referencia al Lord Chandos, de Hofmannsthal, Grumbach sostiene sobre este: “Und niemand lebte, der dieser Bilder geheimen Sinn und Meinung zu deuten verstand, denn ein endloser Regen hatte alle Worte und Zeichen hinweggespült aus meinem Erinnern, und nichts ist mir geblieben als halberloschene Bilder, die mir kein Mensch zu deuten vermag” (ibíd.: 8). Las imágenes asociadas al agua actúan como metáfora de la fragmentación y de la cualidad de indiscernible de la totalidad y de la fijación del sí, o del conjunto de los contenidos de la memoria, de los que sólo pueden rescatarse retazos aislados e independientes, algunos días aislados, como el día de la angustia de Cortez, en la narración del mosquetero, o el martes 12 de octubre de 1916, para Georg Pichler. Pero, a diferencia de éste,

estos días, sus recuerdos y continuidad<sup>109</sup>, establecida por la memoria, han abandonado a Franz Grumbach, por lo que el sujeto (narrador y objeto de la narración) se confunde y se encuentra perdido, sin identidad ni memoria, desamparado. Frente a este desamparo, la narración establece una forma de continuidad externa y artificial, (re)creada *ad hoc*, que sólo puede venir de afuera.

En la imagen del otro reaparece el reflejo de la propia, bajo las formas de la iconicidad aludidas en las imágenes deslavadas de nuestra cita. Paul Ricoeur habla de la escritura como una forma de la iconicidad, que en la novela se relaciona en principio, con la narración del mosquetero español en general, pero también, con los diversos niveles de representación (tales como la puesta en abismo). En este sentido, Ricoeur sostiene: “La iconicidad es la re-escritura de la realidad. La escritura, en el sentido limitado de la palabra, es un caso particular de la iconicidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis” (Ricoeur, 1998: 54). En conjunción con la descripción de Geppert, citada por Aust, respecto de la novela histórica no tradicional, *Die dritte Kugel* plantea la distorsión (fantástica de la historia) del mundo y la relativización de la perspectiva e identidad narrativas del mosquetero español, junto con la del sujeto de la narración, Grumbach.

Tratados de manera dispersa en los apartados anteriores, la complejidad de los juegos narrativos de la novela, que muestra las perspectivas en pugna acerca de la historia, se da en la construcción de diversos planos y niveles de narración. Como hemos visto, el recuerdo, forma de la analepsis, se contrapone a las prolepsis presentes en conjuros, maldiciones y amenazas<sup>110</sup>, que son algunos de estos niveles del relato a los que se agregan, centralmente, las puestas en abismo y los sueños, donde se percibe singularmente la elaboración visual, artística, de la escritura como forma de iconicidad en la obra de Perutz. Más arriba nos referimos a las formas de puesta en abismo, pero son los sueños, que asumen formas diversas (ensoñaciones, estados febriles o momentáneos estados de locura), y representan sobre todo a Alemania<sup>111</sup>, los que se repiten en diversos capítulos y por parte de diferentes soñadores.

Así, luego de salvar a Dalila y perder su ojo en la isla Fernandina, en un estado febril, el conde se percibe en Alemania, echando en cara a sus compañeros de nobleza, los condes y caballeros de la comarca del Rin, cuando estos le reclaman ayuda en las luchas contra el

---

<sup>109</sup> Aunque se trate de una repetición, para Georg Pichler, la lectura del periódico establece una forma de continuidad, dada por la memorización, que reemplaza o hace las veces del recuerdo directo, en la memoria.

<sup>110</sup> Estas anticipaciones son el anuncio del castigo de Jäcklein, al que nos referimos más arriba, así como el anuncio de la condena de García Novarro, por parte del verdugo (ibíd.: 48).

<sup>111</sup> Una de las excepciones es el sueño de todos los españoles, el día de la angustia de Cortés, al comienzo del capítulo titulado “Der Nebel”. El sueño (“Traum oder Nachtgesicht”, ibíd.: 45) de Cortés muerto, al que Carbonero se prepara para extraerle el corazón, en presencia de Mendoza, cobra sentido en el capítulo “Der Profos”, cuando se revela que escenifica el pacto de Cortés y Mendoza, ya señalado (ibíd.: 116). La otra es la escena de la huida de Cortés, donde éste (“wie ein Schlafender, der dem Monde nachgeht”, ibíd.: 213), se ve en la corte española del Emperador, dando explicaciones de los sucesos de la Noche Triste, ante este y ante las imprecaciones de los nobles, tal como ocurre en el informe real de Cortés al Emperador (citado por Perutz), en el pasaje analizado más arriba (ibíd.: 213ss.).



campesinado, el no haberlo apoyado frente al obispo de Speyer (ibíd.: 28s.). Por otro lado, en el capítulo "Traum von Deutschland", tanto Cortés como Grumbach y Dalila sueñan con Alemania, en tres versiones diversas. Cuando sus soldados se apoderan del oro y las imprecaciones sobre el honor imperial resultan inútiles, Cortés comienza a soñar con Alemania, en plena vigilia, y ve la derrota de su Emperador, huyendo enfurecido, con obispos, prelados, cancilleres del reino y consejeros secretos (ibíd.: 92). A continuación, el capítulo escenifica la pelea ideológica por el oro azteca encontrado, en donde Cortés confronta la codicia de los soldados españoles, utilizando a Grumbach como chivo expiatorio. Como imagen concreta del enemigo, por su nacionalidad y su nueva fe, se convierte en blanco y medio del plan de Cortés, para que sus soldados renuncien al oro, defendiendo su orgullo nacionalista y religioso. El segundo sueño corresponde al propio Grumbach, y, en cierto sentido, invierte el sentido del primero. En la extraña visión de Alemania ("ein seltsames Gesicht"<sup>112</sup> von Deutschland"), Grumbach contempla la bárbara invasión del ejército español imperial a una pequeña e inofensiva aldea alemana, saqueando, asesinando a sus habitantes y persiguiendo a ancianos, muchachos y mujeres (ibíd.: 98). Tal como en la sinestesia del recuerdo, que mencionamos antes, donde se aúna el sonido y la imagen onírica del pasado, en la visión de Grumbach suena también la melodía de un tambor, un birimbao y una flauta travesera, que enmarcan el sueño. Por otro lado, camino a la tercera visión de Alemania del capítulo, en la que Alemania adquiere un rostro (doble sentido de "Gesicht", como vista, pero también como rostro o semblante), en tanto se la personaliza. Cuando Dalila pregunta al hidalgo alemán por qué truena su corazón (otra alusión a lo sonoro), y, luego, por qué bulle su sangre, Grumbach responde que es porque recuerda Alemania. Con esto, se da paso al tercer sueño de Alemania, el de Dalila, el más simbólico y el más "explicativo" de los tres. Dalila, celosa y enfadada porque "der Grumbach un dalle seine Knechte nichts taten, als an Deutschland denken, und sie allein gelassen hatten" (ibíd.: 99), sueña con otro Grumbach, cuyo rostro, completamente visible, es el de un joven y bello hidalgo, doble del duque de Mendoza, y con una Alemania personificada como mujer, de rostro gordo, muslos grandes, pechos cargados y una respiración fuerte y pesada, abrazada por su hidalgo (íd.). Efectivamente, a pesar del amor profesado a Dalila, la fidelidad obsesiva del conde se encuentra dedicada a esa Alemania de la que fuera exiliado, y, por obra de la segunda bala, la joven indígena es sacrificada como otro medio para conseguir la victoria sobre los españoles. Asimismo, los hombres, los guerreros Cortés y Grumbach, recrean la visión del mundo que los habita y los obsesiona, en el que se impone el antagonismo. Estos buscan, imaginan, son perseguidos o persiguen su batalla constante, y, donde no existe, crean a ese enemigo como tal, inmersos en su

---

<sup>112</sup> Tanto en el sueño de los españoles, que mencionamos en la nota 49, como en el de Grumbach, la visión se designa y vincula con la percepción objetiva (*Gesichtssinn*).

obsesión. En este sentido, la idea de la historia como campo de lucha no sólo se manifiesta como una realidad externa al individuo, sino que Perutz representa la configuración del individuo que la sostiene como “real” y único modo de leer y relacionarse con el mundo.

En estos sueños, que representan una Alemania distinta en cada caso, se manifiesta una idea de nación, una definición y percepción identitaria de la misma, que, por su parte, se abre a otro nivel de sentido, como reflejo del presente del autor. La escena que citamos más arriba, donde se mencionan las novelas de caballerías, en *Die dritte Kugel*, es significativa, asimismo, porque comienza con el fondo de una disputa acerca de su propia vida (o, mejor dicho, muerte). Aunque la novela no pueda ser considerada historiográfica en un sentido estricto, existen ciertos aspectos que, no obstante, permiten recuperar los conceptos provenientes de la disciplina, vertidos al comienzo de esta sección, conceptos que resultan útiles para el análisis de la representación histórica específica, presente en *Die dritte Kugel*. En primer lugar, la forma de la novela histórica no tradicional configurada por Perutz, de acuerdo con el esquema de Geppert, reproducido por Aust, no sólo permite destacar el entrelazamiento de lo fantástico y lo histórico, sino, ante todo, el entrecruzamiento entre lo privado y lo público<sup>113</sup>. El pasaje entre el recuerdo de ambos narradores (Grumbach y el mosquetero español) y la “Historia” recupera una historia olvidada, enterrada, interpretable como microhistoria precisamente en el sentido de este olvido y en términos de su “tipicidad”. Carlo Ginzburg se refiere a este aspecto como una de las acepciones de la microhistoria (Ginzburg, 2010: 354), que en Perutz, tal como remarca Brecht en la balada reproducida más arriba, se remite a la “tipicidad” de Grumbach, como representante del “destino” humano, un “destino” ambivalentemente “determinado” de manera sobrenatural e histórica, y simultáneamente elegido por el individuo, en su ambición.

La lucha constante que caracteriza la biografía singular describe una concepción de la historia, no netamente individual, sino, ante todo, colectiva, localizable en todos los niveles de la primera novela de Perutz. Esta concepción de la historia la percibe como campo de batalla o lucha, en donde, además, es recuperable la noción de microhistoria desarrollada más arriba, que se relaciona tanto con el concepto de la historia-batalla, en el campo de la historiografía, interpretado por Carlo Ginzburg respecto de esta, así como con el concepto de microhistoria como representación de la encrucijada entre lo singular o lo particular y lo colectivo. La historia colectiva es una forma de historia “patria”, que, como dijimos, se configura a partir del conflicto, la confrontación y la guerra. Ya desde el primer párrafo de *Die dritte Kugel*, reproducido más arriba, se plantea el conflicto religioso y político central, entre católicos y luteranos, españoles y

---

<sup>113</sup> Aust también se refiere a dos cuestiones que fueron revisadas más arriba: por un lado, el sentido en el que la materia histórica se deslinda paulatinamente de la mítica, en la formación de la novela histórica tradicional (Aust, 1994: 4), formas diversas cuyos límites Perutz desdice en su obra; por otro lado, la novela histórica de aventuras [*Abenteuer*] (ibíd.: 18), y el género de “*Ritter und Räuberroman*” [Novela de caballeros y bandidos], relatos de aventuras y proezas, con un trasfondo histórico, y que también pueden considerarse novelas históricas (Cuddon, 2001: 721).

alemanes, en relación con la autoridad del Emperador Carlos V, la iglesia católica y el papado, así como el enfrentamiento entre el clero, la nobleza y el campesinado. En el tratamiento narrativo, todos estos conflictos históricos, reales, constituyen una unidad con respecto a la biografía de Grumbach, a partir del problema de la memoria colectiva e individual. La *Histoire* es la bisagra entre ambas formas de la misma, y el eslabón central entre ellas es la identidad, perdida y recuperada en el relato.

Así, al comienzo de la historia, el conjuro del dr. Cremonius permite la recuperación de los recuerdos perdidos, la propia identidad y el sentido histórico de la existencia individual del personaje olvidado. Lo fantástico, que se presenta en el sentido pautado por Wunsch, en la caracterización de los acontecimientos y su encadenamiento inverosímil, sobrenatural, también es utilizado como mediador o condición de posibilidad de la narración, nexos entre ambas formas de la *Histoire*. Por otro lado, la fantástica conversación entre Grumbach y el demonio, en la escena del pacto, transforma y utiliza el contenido histórico puntual de las luchas del campesinado alemán y los enfrentamientos por la corona imperial, que se presentan en la acusación del demonio a Grumbach. La alusión al obispo de Speyer en el día de Santiago, en las cercanías de Pfingsingen, y al entonces rey Carlos I de España (1500-1558, rey entre 1516 y 1556), coronado emperador Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico (1520-1558), son remisiones a la mencionada guerra de los campesinos, al cisma luterano, a las guerras religiosas que encuentran su eco en el Nuevo Mundo. Pero, en el episodio, los discursos de este sobre la justicia y el honor encubren también su ambición, en tanto la acusación del diablo (su consejero desde hace largo tiempo) revela el deseo secreto de Grumbach que, según éste, sólo debían conocer Dios y su propia consciencia, pero, que, tal como permite juzgar su contenido, como asunto mundano, pertenece más al reino diabólico que al divino. Con esto, los papeles, la valoración y jerarquización estructurales de un discurso histórico que se presenta como una teleología religiosa y moral monológica, en su representación de “buenos y malos”, se torna ambivalente o cuestionable a partir del juicio reflejado en el “heroico” protagonista y su ambición encubierta.

De manera paralela, el desdibujamiento de una representación identitaria maniquea, a nivel individual, se presenta a nivel colectivo, en el aparente contraste entre españoles y alemanes y en la contraposición entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Con respecto al primer contraste, si los españoles enuncian explícitamente su ambición de riqueza y poder, y sus ansias de explotación, comercio y conquista personal (como en el caso de Mendoza, en relación con las mujeres, o el deseo de conseguir el oro del imperio, por parte de las huestes españolas) y nacional (como en el caso de Cortés), los alemanes, por su parte, también manifiestan sus ambiciones, en otra forma de conquista, la religiosa, y la ambición secreta del poder es lo que guía los actos de su líder, el conde del Rin.

En cuanto a la segunda contraposición, en su representación histórica, la novela de Perutz también corroe la interpretación canónica que enfrenta la civilización europea frente a la barbarie indígena, atribuyendo todas las formas de destrucción y exterminio a los “civilizados europeos”, frente a las formas de creación y belleza propias de los indios. La representación fantástica de la Historia reúne en lo diabólico y sus asociaciones (el oro, el poder, el fuego y las artes guerreras y ocultas, *et. all.*) todos los rasgos y anhelos determinantes que caracterizan y guían las acciones destructivas de europeos, sean católicos o luteranos. Como interpretamos más arriba, en el capítulo homónimo dedicado al Nuevo Mundo (ibíd.: 19-34), los españoles describen a los alemanes mediante un relato engañoso este mundo maravilloso, hasta llegar a la única verdad paradójicamente inverosímil para los alemanes: el desinterés de sus habitantes por las riquezas terrenales. Se muestra así la contraposición entre europeos y españoles, que también se manifiesta en otras descripciones de ese Nuevo Mundo maravilloso, poblado de animales maravillosos, como la garza de los mil rojos, y de seres inverosímiles, una contraposición que se repite en las figuras de Catalina y Dalila, figuras del doble, unidas por la contraposición y por sus semejanzas (véase Perutz: 1981: 207). En estas descripciones en diversos niveles, el Nuevo Mundo representa lo salvaje, la belleza y lo desconocido, la inocencia y el arte, y sus habitantes (encarnados por Dalila). Bajo la mirada condescendiente de Grumbach, que tampoco comprende esa “otra” lógica vital de los habitantes del Nuevo Mundo, estos se identifican con la niñez, lo femenino, la naturaleza y el arte (las danzas y la música), todos ellos incluidos entre los que serán “los oprimidos y explotados”<sup>114</sup>, frente a los anhelos de lucha y de conquista de los hombres del Viejo Mundo. Del Viejo Mundo provienen la corrupción, el vicio y la decadencia, representados por Catalina (véase sobre todo el capítulo dedicado al personaje, ibíd.: 194-199), y en los españoles y los alemanes, el ansia de poder y la ambición desmedidas, el exterminio y la destrucción. Esto no sólo se percibe en los actos de los españoles, por ejemplo, en el episodio del asesinato de Calpocua y de la garza de los mil rojos (Perutz, 1981: 67-77), sino que estos rasgos constituyen también las características centrales del mismo Grumbach, que lo conducen hasta los acontecimientos relacionados con las tres balas<sup>115</sup>. En estos episodios, tal como el poder maligno y demoníaco del oro, el poder del fuego, también asociado al mal, a lo diabólico y a las artes guerreras, un poder sobre la vida de los hombres, se contrapone a la inocencia de los habitantes del Nuevo Mundo y sus pacíficos deseos (ibíd.: 249). En la perspectiva y bajo la acción de estos hombres, el Nuevo y el Viejo Mundo son sólo uno, son el mismo, porque ellos son lo mismo,

---

<sup>114</sup> Por una cuestión espacial, no podemos ocuparnos aquí de desarrollar puntualmente la representación contrapuesta entre ambos ámbitos, en conexión con una posible interpretación postcolonialista respecto de la conquista, que la novela de Perutz habilita.

<sup>115</sup> El disparo a Moctezuma (ibíd.: 168), la muerte de Dalila (ibíd.: 210) y el tiro final, al narrador español (ibíd.: 224).

guerreros, conquistadores y comerciantes ávidos de poder o de oro, cegados ante el sufrimiento por su soberbia, su obsesión de venganza y su sed de sangre.

Por otra parte, las perspectivas en pugna alrededor de la imagen de Alemania también se sobreimprimen al sentido de la representación de la historia como campo de batalla. Así, Cortés utiliza la imagen de una Alemania enemiga de la religión legítima, para azuzar el odio de sus codiciosos soldados, quedarse con el oro y utilizarlo para el emperador, en ese fragmento ya interpretado, donde lo diabólico y el mal se asocian sucesivamente, por parte de los soldados españoles, primero, y luego para Grumbach, a diferentes contenidos, en un sentido no fantástico. Para los españoles, Alemania, como representante de la rebelión religiosa y las luchas del campesinado insurgente, otra nación pagana “in eine(r) Horde von Heiden, Ketzern, Türken und Tataren” (ibíd.: 92), representa explícitamente al demonio, en la figura de Lutero, cuyo nombre desconocen los soldados, pero que recibe el apelativo del “diablo” y “el lobo de Wittenberg” (ibíd.: 93). En cambio, según Grumbach, la Iglesia romana, los nobles y el emperador extranjero (español), junto con sus huestes, los curas, son los “servidores dilectos del demonio” (id.). La contraposición entre diversas representaciones y valoraciones de Alemania muestra las variaciones del mismo sujeto histórico, la nación, la patria, amiga o enemiga, maligna o benigna, que se modifica diametralmente según la perspectiva de los diversos sujetos que la representan, delimitan y caracterizan. La Historia convierte una de estas perspectivas (la del vencedor) y su valoración en una ontología, en un *Faktum*, un producto irrevocable, definitivo, o lo que debe ser, desde siempre, que, en la novela, se muestra como proceso en construcción, como un campo de luchas, decidido caprichosamente por el azar, o por un destino ajeno a todo plan.

España, por su parte, también recibe una representación múltiple en el texto, sobre todo en relación con la figura de Cortés, cuyo yelmo, para Grumbach, refleja con los fulgores del oro del Imperio azteca, la gloria de España y de su emperador (ibíd.: 91), o la extinción de su esplendor (ibíd.: 92). En el mismo sentido, la derrota de Cortés en el sueño colectivo de los españoles, representado en el capítulo “Der Nebel”, muestra al personaje como representación de este poderío, y como personificación de la misma gloria de España (ibíd.: 45). Así lo describirá, posteriormente, Mendoza, en el episodio de la segunda bala: “Der Cortez ist der größte Kriegsheld unserer Tage, und Spaniens Glorie liegt allein auf seinem Haupt” (ibíd. 206 y 208).

En el mismo episodio, esta correlación se muestra bajo otra forma de representación y contraposición entre ambas naciones, una representación simbólico-geográfica: el mapamundi pintado, que establece la distribución del poder mundial, dominado por el rojo de España. Mientras Cortés se presenta como vencedor, en el relato de Mendoza (que pretende persuadir al duque de que no lo asesine) el rojo de España controla el plano, y Grumbach percibe la imagen

de una Alemania dividida, doblegada y plagada de roja sangre<sup>116</sup>. En cambio, bajo el hechizo del cuento invernal del duque, y al asumir la posibilidad de la derrota y asesinato de aquél, Grumbach se convierte en el libertador de su nación, quien recibe poder, fama y honores, en su retorno triunfal, y Alemania se le aparece libre del “rojo sangriento de los españoles” (ibíd.: 209). El relato del duque constituye en sí mismo un hechizo o un sortilegio, otra forma de tentación demoníaca que induce al conde a su ensoñación: “so stark war der Zauber und der Bann des winterlichen Gesichtes, das ihm der Herzog mit seinem Worten vor die Augen gegaukelt hatte, daß der Grumbach selbst den Frost und den Schneewind zu verspüren meinte” (ibíd.: 210). En esta otra puesta en abismo del texto, el relato persuasivo e igualmente engañoso del duque, reaparece la Historia y sus grandes nombres, a partir de la narración de los (supuestamente erróneos) vaticinios de las estrellas<sup>117</sup> y hechos a la hora de su nacimiento, con respecto a su gloria y hazañas futuras, comparables a las de un César o un Alejandro Magno.

De esta forma, como dijimos, en *Die dritte Kugel*, la narración torna completamente ambivalente esa visión de la historia en la que tiene predominio una forma de épica moralizante basada en la antítesis maniquea entre “buenos y malos” y la jerarquización entre los personajes “mayores y menores”, perspectiva de acuerdo con la cual la historia se manifiesta, en su implícita teleología, “como debe ser”, el reino de la razón y la justicia, cuando, de manera paradójica, la ambición y el deseo de dominio priman como fines últimos, ocultos engañosamente bajo la honorable fachada heroica, salvadora o “evangelizadora” de la colonización, española o alemana, que no es sino conquista, crueldad y exterminio.

En este sentido se manifiesta el último aspecto de la historia en la novela, que narra la coyuntura crítica de la historia de los Imperios, en las representaciones de la caída del Imperio azteca y el surgimiento del español, el imperio habsbúrgico, como un reflejo del presente contemporáneo al autor. Como mencionamos anteriormente, en *La historia como campo de batalla*, Enzo Traverso interpreta la historia del siglo XX en términos de las crisis y formas de violencia históricas que caracterizaron al siglo: la Revoluciones de 1917, en conexión con la de 1789 y 1989, los fascismos europeos, el nazismo y la shoah, entre otros acontecimientos históricos que se conectan, en mayor o menor medida con la poética perutziana, pero también con su biografía. Nacido en Praga, en 1882, de origen judío, ciudadano del Imperio Austrohúngaro en decadencia,

---

<sup>116</sup> Como el fuego y el oro, en este fragmento, implícitamente, también se asocia a lo demoníaco el rojo español, el color de la sangre, que actúa como sinécdoque de la crueldad de los españoles.

<sup>117</sup> El vaticinio vuelve a presentarse como una forma de prolepsis, en la escena final del texto, donde el mismo conde, su mayor enemigo, privado de memoria nuevamente, intenta rendir homenaje al afamado duque, obsecuente y servil, cuando éste pasa a su lado: “Das ist ein großer Herr (...) Bück dich, Hauptmann Glasäpflein, Buck dich tief! Mach deine Reverenz, zieh den Hut bis zur Erd! Vielleicht, daß du einen gnädigen Blick über die Achsel von ihm erlangst! ‘Euer Liebden, meinen schuldigen Respekt! Euer Edeln, von ganzem Herzen dero untertänigster Diener!’” (Perutz, 1981: 227). La mayor ironía narrativa se expresa en este final circular, en donde el conde rinde un homenaje casi adulator a su adversario y medio hermano desde el desconocimiento y glorificándolo, donde se muestra asimismo, la forma en que el destino actúa de acuerdo con sus propios planes, desbaratando los de los hombres.

combatiente en la Primera Guerra y perseguido en la Segunda hasta su exilio obligado en Palestina, su vida fue atravesada por todas estas formas de violencia y crisis que caracterizan centralmente a su época y que se suceden durante la primera mitad del siglo XX. Traverso cita a Dan Diner para caracterizar fundamentalmente la narración (histórica, pero también literaria) del siglo XX, en términos de un *telos* negativo: “La conciencia de la época está forjada por una memoria marcada con el sello de los cataclismos del siglo” (Traverso, 2012: 31). Estos cataclismos, que el historiador italiano intenta comprender a través de la obra de otros tantos historiadores de la época, y dentro de los cuales debe incluirse el desmembramiento definitivo del austro-ungaro, conforman la historia novelada de Perutz, que Dietrich Neuhaus caracteriza como “Krisengeschichte” (Neuhaus, 1984, 82). Según Neuhaus, la configuración de la novela histórica en Perutz funciona como crítica del presente y *Die dritte Kugel* manifiesta los albores de esa época del Imperialismo (Zeitalter des Imperialismus, *id.*), que Perutz ve en su ocaso, o “Finale”.

La elección de la época histórica determinada por el novelista resulta poco casual, en términos de la encrucijada crítica que representa los inicios de ese imperialismo mundial, la conquista y el colonialismo europeos, en correlación con la reforma religiosa, la ética protestante y los inicios del capitalismo y la explotación, interpretados en otro ámbito, por Max Weber. Tampoco resulta extraña en este sentido la fascinación temprana de Bertolt Brecht por la primera novela de Perutz, como reflejo de su propia perspectiva sobre la dominación y la alienación del hombre, caracterizadas en *Die dritte Kugel* y todos sus personajes. La novela de Perutz se presenta como forma de prehistoria (trans)nacional del Imperio habsbúrgico, una fábica lucha de poder y guerras, “importadas” del Viejo Mundo, a la que se contrapone la caracterización estilizada, casi idealizante, del Nuevo Mundo y sus habitantes. Así, el último nivel narrativo reflejado en abismo es el presente del autor, en el cataclismo por venir.

El final de la novela cierra circularmente la narración sobre la identidad perdida, la subjetiva y la colectiva, recuperada por una noche y nuevamente olvidada, devolviendo al héroe a su ignorancia, y a su desamparo y soledad, pero al menos, privado del desconsuelo de su traición, su culpa y su rotundo fracaso. Tal como para el sargento Chwastek, el protagonista de “Das Gasthaus zur Kartätsche”, de manera paradójica, recordar o atrapar el pasado significa convertirse en su presa, extraviarse en él (Perutz, 1993: 201), en el fracaso y en la desilusión de la propia derrota, la culpa y la traición a sí mismo. Ambos personajes encuentran en la final pérdida de la identidad y la propia historia un consuelo paupérrimo ante una traición más significativa que el juramento de fidelidad hacia un rey justo (Moctezuma) o uno injusto (Carlos V), la traición a sí mismos:

Mein spanischer Reiter ist tot. Er wird nie wieder sprechen. Niemals werd' ich von meiner Sache gegen Cortez und die Armada das Ende hören! Ach, ich hab' die Historie von den drei Kugeln lange tot und vergessen gewähnt. Ist dennoch gar lebendig gewesen,

hat all die Jahre in den Nächten eines alten grauhaarigen Reiters gelebt. Mein Boldnis von einst ist an seiner Seiter geritten, ist neben ihm am Feuer gelegen und allnächtlich durch seine Träume gestürmt mit Fluchen, Toben und gegen die Weltregenten Rebellieren, während ich selbst ein müder alter Mann geworden bin. Und nun hat der Meldchior Jäcklein, der Narr, den alten Reiter zu Tod' geschossen (...). Und hat zugleich mein vergangenes Leben getroffen und das Boldnis meiner Jugend zerstört, und wahrhaftig, der Fluch des García Novarro ist heut bis an sein Ende erfüllt: Ja, die dritte Kugel hat mich getroffen (Perutz, 1981: 224s.).

Como otro juego de dobles, que se multiplican en la novela, el viejo narrador español es una imagen de Grumbach, y su muerte es la suya. La vida de Grumbach, su identidad, personificadas en la sombra del jinete español, ya no le pertenecen, habitan solamente el relato y la memoria de aquellos que lo recuerdan y reconocen, pero resulta ajena para él mismo, y se extinguen en las sombras de la noche del olvido, junto con aquél.

El suicidio, para Chwastek, y un olvido que es la muerte (ajena y propia), para Grumbach, en el cumplimiento de la maldición de García Novarro y el disparo de la tercera bala, simbolizan un último aspecto de ese otro nivel intradiegetico de "realidad" que es el sueño, en este caso, como recuerdo y narración. En la novela, la propia vida relatada es un sueño, mercedamente perdida al final, una vez más, en la niebla del olvido. Grumbach, otra vez narrador en el "Finale: Die dritte Kugel" (ibíd.: 223), se reconoce a sí mismo en su traición, también descrita bajo el influjo diabólico: "unser Fleisch ist immer mit dem Satan, und wahrlich, es geschah mir recht" (ibíd.: 225). Esta traición hacia el rey se multiplica en la traición y asesinato a sus correligionarios, también reconocida en el final (ibíd.: 224), en donde Grumbach se percibe como un juguete en la madeja de los tiempos: "Es ist wahr, die Zeiten und Geschicke waren so seltsam verwirrt, daß auch ich in jene Händel verstrickt wurde" (ibíd.: 225).

El recuerdo, pero también el vaticinio, movimientos contrarios en el tiempo (prolepsis y analepsis) representan dos de los niveles narrativos diferenciados, tal como el del sueño o la ensoñación, que no se encuentran como acontecimientos fantásticos, en confrontación con "una realidad" textual monológica (en los términos de Wunsch, 1992) ni representan el choque de dos sistemas diferenciados de "realidad" (como sostiene Durst, 2007), sino que se hallan en continuidad y contribuyen a una configuración eufónica de lo fantástico histórico perutziano. Los motivos recurrentes de lo fantástico se presentan en una interpretación diversa y divergente de la(s) Historia(s), a partir de la noción central de la identidad y su pérdida, en conexión con la propia historia, el recuerdo y la memoria.

Según Hugo Aust, la narración histórica consiste en contar historias que suponen la historia reconocible, representar lo que ya ocurrió, lo que ya fuera contado, pero también informar lo que, pese al conocimiento histórico, ha permanecido desconocido, lo que se ha corrompido o perecido (Aust, 1984: 17), como el propio conde del Rin, sepultado en la historia.



Se trata de recordar algo significativo, por un lado, pero también, por otro lado, lo olvidado o reprimido, sin perder de vista lo que está fundamentalmente ausente, solo porque ha sido (íd.). Fundamentalmente ausente para sí, la identidad de Grumbach se reconstruye en el relato para volver a desvanecerse en el final circular de la novela.

Como veremos en el siguiente apartado, el concepto central de la identidad, su peligrosa inestabilidad o su pérdida caracterizan de manera fundamental la construcción fantástica de una Historia divergente o múltiple, ambivalente, aparentemente atravesada o determinada por lo irracional, lo azaroso, irónicamente inverosímil y sobrenatural, en el centro de la obra de Perutz.

#### **4.c. La identidad trastocada: *Der Marques de Bolibar* (1920)**

##### **4.c.1 Las grietas fantásticas de la historia como materia de narración en el Apocalipsis profano: motivación narrativa y polisemia fantástica. Los niveles narrativos y la problematización del punto de vista.**

Varias son las cuestiones que unen la primera novela de Perutz con la novela que analizaremos en este apartado, *Der Marques de Bolibar* (1920), conectada, a su vez, con una de sus obras posteriores, *Der schwedische Reiter* (1936). Escritas en las dos décadas siguientes, en ambas obras se demarcan los rasgos característicos de su poética: la mezcla de géneros de sus novelas, resaltada por autores como Hans-Harald Müller (1992: 99s.) y Matías Martínez (2002, 107ss.); ciertas cuestiones estructurales, como, por ejemplo, el problema central del narrador en lo fantástico; la estructura o construcción de las novelas perutzianas, ejemplificada en la importancia e independencia de sus prólogos-preludios y epílogos-finales; ciertas cuestiones temáticas o de contenido, como el tratamiento de la materia histórica, que mostramos parcialmente en el análisis del apartado anterior, en las narraciones alternativas de la Historia; o incluso ciertos *Leitmotive*, que van desde el simbolismo del número tres, las míticas figuras del traidor, que mencionamos en el apartado anterior, hasta la reencarnación del Judío errante, en el personaje de Salignac.

Como ya denotamos en los apartados anteriores, la representación fundamental de las perspectivas múltiples sobre la Historia coloca en el centro de la escena a los “locos” (*narr*), a esos personajes menores e insignificantes, como Turlupin, y los hace víctimas y ejes de una “mágica” o inexplicable acumulación de casualidades y eventos extrañamente “azarosos”, o irónicamente fatídicos. La fuerza o potencia que “guía” el destino de los hombres y su papel en la historia (otro aspecto de su definición identitaria) resulta inescrutable para los personajes de *Der Marques de Bolibar*. En la novela, según sus personajes, dicha potencia (como la denomina Burkhardt), es aquella que “uns alle so elend und zu seinem Narren gemacht hat [...]” (Perutz, 1987: 60). Enigmática para sus propios protagonistas, metafórica y literalmente ciegos sobre su papel en la historia, como en el caso de Grumbach con respecto a su identidad, la misma resulta

indescifrable e incognoscible hasta el punto de no poder ser etiquetada, por lo que se la nombra alternativamente como “rätselhafte Wille”, “Schicksal”, “Zufall oder ewiges Gesetz der Sterne [...] Gott” (íd.). De esta forma, tal como ocurría en la primera novela perutziana, la perspectiva sobre la historia adquiere una configuración fantástica, centrada en el problema de la identidad, en los espacios de su ruptura, su discontinuidad polifacética o heterogénea disolución.

A pesar de encontrarse en el centro de la representación de lo fantástico-histórico, la configuración de esta problemática identitaria sufre diversas metamorfosis en la obra del autor. Si en *Die dritte Kugel*, la problemática identitaria estaba centrada en la cuestión de la memoria y la discontinuidad de la misma, en el presente apartado, el motivo identitario central es el del trastrocamiento o intercambio de identidades, que posee una tradición propia, no sólo en la literatura fantástica en la Modernidad, sino desde la Antigüedad. Como remarca Jan Christoph Meister, en su artículo sobre *Der schwedische Reiter*, el intercambio de identidades y la imposibilidad del entorno de reconocerlo como tal, en términos de un *Vexierspiel* (juego o representación de enigma) (Meister, 2002: 147), del que nos ocuparemos luego, posee una tradición propia que reúne a autores como Homero, Ovidio, y que llega hasta el mismo Kleist, y a lo fantástico moderno. En la tradición del *topos* antiguo, establecido, sobre todo, con respecto a la mitología olímpica de dioses y divinidades menores (Anfitrión, Odiseo, etc.), se desarrolla el dilema filosófico entre la percepción y el reconocimiento, que Meister observará asimismo en la novela citada y que se centra en el cuestionamiento de una forma de identidad inequívoca.

La conexión entre el mito y la historia es tematizada en *Der Marques de Bolibar*, en relación con la identidad, a partir de motivos y un encadenamiento de los sucesos, que, fuera de su contexto mitológico y religioso, devienen fantásticos en su configuración literaria. Este es el caso, ya mencionado, de la figura del Judío errante, que encarna el personaje del capitán Salignac, el cual cumple un papel específico en el desarrollo de los acontecimientos que llevarán a la misteriosa destrucción de los dos regimientos alemanes de Nassau y príncipe de Hessen, por parte de la guerrilla española, durante las guerras napoleónicas. A partir de la entrada y campo de acción de este personaje, Perutz representa “el contenido mítico de la historia”, o, a la inversa, como sostiene Hans-Harald Müller, citando a Lessing, el aspecto de la configuración histórica como otro mito.

Como en *Die dritte Kugel*, en la mayoría de las novelas de Perutz, el prólogo sitúa al lector frente al “enigma” proléptico (Martínez, 2002: 117), en este caso, sobre el destino fatal de los dos regimientos alemanes, aniquilados misteriosamente y sin causa. En lo que sigue resumimos brevemente el argumento, a fin de iniciar el análisis de la novela, que se estructura en veinte capítulos, el primero de los cuales constituye el “Prólogo”, que se establece como marco de la acción principal o plano de la narración, desarrollado en los siguientes diecinueve capítulos. En el

prólogo, el manuscrito autobiográfico o las memorias póstumas del difunto gran propietario Eduard von Jochberg, es presentado por un editor anónimo (ficticio), que escribe dicho prefacio después del año 1871. Las memorias narran un episodio de las campañas de Napoleón I en España, ocurrido en el invierno de 1812, poco antes del estallido de la guerra franco-alemana. Jochberg habría participado en las campañas, como joven oficial de un regimiento de la confederación renana, que luchó junto a los franceses. De acuerdo con la evaluación del editor, el manuscrito narra “ein dunkles und vorher niemals aufgeklärtes Kapitel der vaterländischen Kriegsgeschichte” (Perutz, 1987: 6), consistente en la mencionada desaparición de los regimientos de Nassau y Príncipe heredero de Hessen, misteriosamente derrotados por la guerrilla española en la pequeña ciudad asturiana de La Bisbal<sup>118</sup>.

En el segundo capítulo, “Die Morgenpromenade”, la acción comienza con la ocupación pacífica de la ciudad por parte de las tropas alemanas, mientras la guerrilla enemiga se oculta en los bosques anexos. La Bisbal está bien fortificada y las tropas son favorablemente recibidas por los habitantes de la ciudad, que, aparentemente, están mal predispuestos frente a los guerrilleros españoles, por lo que los soldados no tendrían razones para preocuparse. Pero, gracias al teniente Rohn, oficial herido que llega al campamento, el Regimiento se entera del peligroso plan del distinguido Marqués de Bolívar, que oculta bajo la apariencia de locura su lucha a favor de la guerrilla. Según el moribundo oficial Rohn, testigo oculto de la conversación entre el marqués, y los cabecillas de la guerrilla, el noble español quiere entrar a la ciudad, de incógnito, para así organizar una revuelta contra las tropas alemanas, con los habitantes de la ciudad, dando tres señales a la Guerrilla, que, al recibir las, debe conducir la reconquista de la misma. Pero cuando, el marqués entra en la ciudad disfrazado de arriero del capitán francés Salignac (supuesta reencarnación del Judío errante), en un juego de espejos con respecto a lo escuchado por el teniente von Rohn, presencia, a su vez, la conversación privada entre los cinco oficiales alemanes principales (entre los que se encuentra Jochberg). A continuación, es ejecutado por éstos, que desconocen su verdadera apariencia e ignoran su identidad, con la excepción del narrador, von Jochberg, que no reconoce en él al marqués, sino hasta mucho más tarde, una vez muerto. La conjura político- militar, tema del intercambio entre el Marqués y los dirigentes guerrilleros y enemigos del ejército francés (el capitán Saracho, apodado “Botijo” y el capitán inglés William O. Gallagher), desarrollada en los capítulos “Der Gerberbottich” y “Signale”, se refleja en la conjura amorosa, entre los alemanes, en el diálogo que gira en torno a los amoríos de todos los oficiales principales con la difunta esposa francesa del coronel, la ardiente Françoise-Marie, en los capítulos centrales de la novela, “Schnee auf den Dächern”, “Salignac” y “Gott kam”. No

---

<sup>118</sup> La localización de La Bisbal en Asturias es ficticia. Las dos ciudades españolas con este nombre, La Bisbal d'Empordá y La Bisbal del Penedès, se encuentran en Gerona y en Tarragona, respectivamente, ambas en Cataluña.

obstante, el noble español no es ejecutado por ser testigo del diálogo secreto sobre la traición amorosa, sino que, por una ironía del destino, el supuesto arriero es enviado al verdugo por haber robado una bolsa con doce táleros (crimen que efectivamente habría cometido el verdadero arriero español), no sin antes arrancar a los oficiales alemanes la promesa de que llevarían a cabo su enigmática tarea. Para acelerar la desaparición del testigo inconveniente, los oficiales juran por Jesús y la Virgen Santísima realizar esta tarea misteriosa, ignorando el contenido de su promesa, mientras suenan las doce campanadas de la misa de Medianoche, “die den Gläubigen die Vollendung des Mysteriums der heiligen Wandlung verkündeten” (Perutz, 1987: 67), con lo que, mediante la referencia al misterio de la transubstanciación religiosa, se insinúa una transmutación y subversión menos sagrada y más irónica, en los papeles dentro de la trama de la Historia profana y la historia privada.

De esta forma, aunque el plan del Marqués parece tambalear, antes de ser puesto en práctica, por su desaparición, en términos paradójicos, el designio del noble se cumple y las tres señales son dadas por los diferentes oficiales alemanes, gracias a un encadenamiento de circunstancias ambivalentemente azarosas y fatídicas. La primera señal es ejecutada por el traidor teniente Günther, quien enciende a propósito el fuego en una casa de la ciudad, para hacer salir a los guerrilleros al asedio y evitar cumplir con la orden amenazante del coronel, que impediría su planificado (y fallido) encuentro con la dama que cautiva a todos los oficiales, en ausencia de Françoise-Marie, la hermosa “Monjita” española. Por el mismo móvil amoroso, se produce la segunda señal, cuando un par de noches después, un grupo de oficiales alemanes celosos (entre los que se incluye el propio narrador, Jochberg) tocan el órgano del convento, para vengarse de su comandante, cuyo encuentro con la Monjita presencian como testigos indiscretos, desde el convento. Poco después, la población española se subleva contra las tropas, porque un oficial imprudente utiliza la iglesia mayor de La Bisbal como cuartel para los soldados y sus caballos y, entretanto, los guerrilleros avanzan hacia la ciudad y la toman por asalto, luego de que Jochberg mismo diera la tercera señal, haciéndoles llegar un cuchillo designado por el Marqués para tal fin, sin conocer el significado de tal objeto, de manera inconsciente, como venganza por el suicidio de la Monjita, propiciado en cierta medida por los oficiales. Los dos regimientos son liquidados, y el único sobreviviente es Jochberg, quien, en una noche, se transforma de manera fantástica, y adquiere los rasgos fisonómicos, el cabello blanco y la voz del marqués muerto. En la escena final, y habiendo asumido la identidad del marqués muerto a los ojos de los españoles (aunque sin quererlo), Jochberg es conducido libremente por estos, fuera de la ciudad, de manera reverente.

Matías Martínez, sostiene que el misterio planteado en el prólogo es “típico” de casi toda la obra<sup>119</sup> de Perutz, la cual se configura alrededor de la misma “estructura de enigma”, perteneciente al tipo de “relato analítico” analizado por Dietrich Weber, en su *Theorie der analytischen Erzählung* (Weber, 1975: 17-22). La clasificación de Martínez se centra en el juego narrativo e interpretativo que la novela establece con el lector, a partir de un tipo de estructura que se repite en gran parte de la obra de Perutz, con respecto a la importancia de los prólogos y epílogos, o prólogos que reemplazan epílogos, como es el caso de *Der Meister des Jüngsten Tages* (Perutz, 2003: 5-11). En relación con una forma de narración tradicional o canónica de la Historia, la cronología de las acciones y la trama no sólo divergen explícitamente del desarrollo del relato, sino que, en la estructuración de estas novelas, con respecto a la relación entre el desarrollo de la acción y el o los marcos del mismo, en el prólogo o el epílogo, las perspectivas en pugna difractan las interpretaciones de los acontecimientos, y transforman no sólo la percepción de los mismos, sino su estatuto objetivo, como sostiene Hans-Harald Müller con respecto a las “Schlußbemerkungen des Herausgebers”, en *Der Meister des Jüngsten Tages*: “sie gleichen weniger dem Ende als einem neuen Anfang (...): Sie enthält die Aufforderung, sich ein neues Bild des Geschehenen zu machen – und bei dieser Aufgabe findet sich der Leser plötzlich in der Rolle des Detektivs” (Müller, en Perutz, 2003: 202)

Este juego temporal (e histórico), narrativo e interpretativo, que se produce entre el prólogo del editor anónimo y las memorias de Jochberg, focaliza la ambivalencia y la subjetividad de la percepción e interpretación, o de las múltiples perspectivas posibles sobre el acontecimiento, creando dudas acerca de la veracidad o cualidad fantástica de lo narrado y la fiabilidad del narrador y la realidad representada. Según Matías Martínez, esta ambivalencia a nivel estructural llega a crear mundos duplicados (*doppelte Welten*), en donde el sentido y la configuración de la narración se plantean en términos de una doble estructura de motivación (Martínez, 1996: 178), que logra satisfacer como instrumento de una exigencia de entretenimiento del lector contemporáneo (ibíd.: 191). Más adelante analizaremos específicamente la importancia de la duplicidad y la cuestión de las motivaciones, también revisada por Martínez y Scheffel en la *Einführung in die Erzähltheorie* (2009), pero en su interpretación acerca de la novela (expuesta en “Zwischen Apokalypse und Wahn”, 1996), *Der Marques de Bolívar* cumple de manera privilegiada

---

<sup>119</sup> Las cinco novelas que constituyen una excepción con respecto a esta característica general de la obra perutziana son *Das Mangobaumwunder* (1916), escrita en colaboración con Paul Frank, *Der Kosak und die Nachtigall* (1928), *Wohin rollst du Äpfelchen?* (1928), *Der Judas des Leonardo* (1959) y *Zwischen neun und neun* (1918). En todas ellas, sin embargo, existe alguna forma de desfase temporal y narrativo, por un lado, entre la cronología de los sucesos y la sucesión en la enunciaci3n; y por otro, entre el tiempo del enunciaci3n y el tiempo de la enunciaci3n, marcada en ciertos pasajes del texto. A pesar de que Martínez no la incluye entre las mencionadas novelas exceptivas de Perutz, también puede aplicarse la misma caracterizaci3n a *Nachts unter der steinernen Brücke* (1957), aunque la problemática de la discontinuidad no sólo sea elaborada en términos identitarios, sino que se lleva a cabo a partir de la estructura específica del texto como “novela de novelas”.

no sólo con el requerimiento de ambigüedad para el lector implícito propio de la definición de lo fantástico, presente en otras novelas anteriores de Perutz, sino que lo hace asimismo de una manera convincente y exitosa con respecto a las tendencias de la literatura trivial en su contexto de producción (ibíd.: 202), tendencias analizadas también por Marianne Wunsch en conexión con el ocultismo (Wunsch, 1992: 57, 59 y 61). Con respecto al análisis de estos mundo dobles y la obra perutzinana, en “Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz”, Martínez concluye que, a pesar de que la literatura (neofantástica) del siglo XX<sup>120</sup> se caracteriza por el hecho de que los mundos heterogéneos se plantean como estables (como en el caso de la obra de Kafka, de Borges o de Cortázar), la obra de Perutz se sitúa del lado de lo fantástico clásico, en donde se plantean mundos heterogéneos e inestables dentro del texto, a partir de una estructura que refleja una multiplicidad de perspectivas en pugna y sin resolución (Martínez, 2002: 125).

Como mencionamos, el prólogo de la novela es escrito por un comentador anónimo y constituye una presentación del texto que enfatiza su valor como narración histórica, para su publicación posterior a 1871, luego de la muerte del narrador y uno de sus protagonistas. Allí, el episodio, la denominada “Katastrophe von La Bisbal” o “Tragödie” (Perutz, 1987: 6s.), que transcurre en un pueblito de Cataluña, en el invierno de 1812, se presenta como una gran elipsis en todos los manuales de historia de la época, especialmente los alemanes, pero también los españoles, con excepción de unas pocas menciones aisladas. En este caso, la representación canónica de la ciencia historiográfica, institucionalizada o académica, no sólo pasa por alto únicamente a uno de esos personajes olvidados, como podría ser aquí la figura fantasmagóricamente protagónica del marqués, que se hace presente o adquiere contornos, precisamente, a partir de su muerte, en las acciones de los otros personajes, cuya más indiscernible y compleja en su identificación identitaria de lo que permite pensar el título, sino que el prólogo sitúa en el centro de la acción el acontecimiento histórico-fantástico como totalidad: “[die] erstaunliche Tatsache des spurlosen Verschwindens der beiden deutschen Regimente” (ibíd.: 7), tan fantasmal o fantástico como sus protagonistas.

Estas referencias enfatizan el carácter irracional, ilógico e imposible de la desaparición, en lo que un único estudio crítico, anónimo y de referencias editoriales igualmente imaginarias, titula la “Strategie der Unvernunft” (ibíd.: 6) alemana. Del lado español, las pocas obras de historia específicas y generales que dedican algún espacio a la victoria de las tropas antinapoleónicas

---

<sup>120</sup> Martínez retoma aquí la muy cuestionable clasificación de Jaime Alazraki (1983), Renate Lachmann (2002 y 2006), Cecilia Barbeta (2002 y 2006), *et. all.* sobre la diferenciación entre lo fantástico y lo neofantástico, que, como explicamos en nuestro marco teórico (1.a.4.), busca conciliar la postura de Todorov sobre la muerte de lo fantástico en el siglo XX, a partir de Kafka, acuñando una nueva forma de literatura fantástica. La clasificación es cuestionable en tanto se utiliza para el análisis conjunto de autores tan disímiles en su construcción de lo fantástico como Borges y Cortázar, centralmente (véase Martínez, 2002: 124s.).

tampoco contribuyen al esclarecimiento del asombroso hecho: “seine Darstellung strotzt jedoch von offensichtlichen Irrtümern und Fehlern” (ibíd.: 7). Finalmente, como insinúa el editor, si las memorias póstumas del teniente von Jochberg vienen a saldar esa deuda histórica con respecto a los hechos silenciados por la ciencia historiográfica, sólo puede ofrecer una explicación “novelesca” (ficcional, fantástica) con respecto a los acontecimientos narrados, que no carece de un valor propio como entretenimiento, para el público de su época.

Desde este punto de vista, resaltando el carácter verosímil de las referencias historiográficas como fuentes históricas fechadas y publicadas de manera fehaciente (un procedimiento realista), el prólogo presenta en términos ambivalentes la contraposición entre la perspectiva histórica convencional de los manuales de historia y el valor histórico del relato de las memorias del teniente Jochberg, que puede ser tildado escépticamente (*mit Skepsis*) de “romanhafte”, inverosímil e increíble (íd.). La repercusión y el interés popular de estas memorias novelescas son inversamente proporcionales al desinterés en narrarlo por parte de los historiadores convencionales de ambos bandos. Desde el punto de vista historiográfico, para el comentador del prólogo, el relato de Jochberg debe ser evaluado con irónico “escepticismo” (íd.), un escepticismo que también refleja la pertenencia de Perutz a lo que Müller denomina la tradición del “Geschichtskzeptizismus” (Müller, 1992: 104), que mencionamos anteriormente, y que se encuentra asimismo en la tradición irónica de Burkhardt, esbozada por Hayden White (2010). La pregunta planteada en la reseña de Müller sobre la traducción de la novela histórica de Anatole France, *La Rôtisserie de la reine Pédauque* [1892] (1907) plantea ejemplarmente la posición de Perutz frente a la historia. Allí frente a la pregunta, “Wer hat Recht? Die Dichtung oder der Historiker?” (íd.), en continuidad con la postura aristotélica, según Müller, el autor no sólo dirige su escepticismo hacia las interpretaciones históricas que otorgan un sentido teleológico al proceso histórico, sino que cuestiona igualmente la pretensión de objetividad de todo conocimiento histórico, en consonancia con la mirada escéptica e irónica de su contexto austrohúngaro, frente a los acontecimientos avasallantes de una historia contemporánea que narra el fin de una era. En los términos de su amigo, el escritor Richard Bermann, la carencia de una teoría de la novela histórica se debe a una imposibilidad básica: no puede haber ninguna teoría vinculante, porque las perspectivas y representaciones de lo histórico son múltiples y subjetivas (Bermann en su correspondencia a Perutz, en Eckert/Müller, 1989: 51). Para Bermann, frente a los dos grandes maestros de la novela histórica germana, Fontane y Strindberg, quienes, paradójicamente evitaron la realidad histórica y se sometieron a la simple humanidad extemporánea, a las condiciones de vida de su época, del hombre común, la historia narrada con ojos contemporáneos sólo puede realizar análisis impresionistas de la misma, que intentan apuntar todas las perspectivas y “bauen mit echtem antiken Material moderne Häuser” (Bermann a Perutz, en Eckert/Müller, 1989: 52).

Flaubert, tal como Perutz y otros escritores eminentemente modernos, configura “das historische Kunstwerk der großen Entwicklungslinien”, que representa, con medios modernos, modelos nunca alcanzados (íd.). La historia debe ser vista con ojos modernos, con medios modernos (íd.). Como fuera interpretado antes, en la narrativa perutziana se da preeminencia a la representación de las posibilidades extensivas e imaginarias de la historia en sus anécdotas aparentemente menores, en sus pequeñas historias, sucesos y personajes contingentes, convertidos en trascendentales.

En el prólogo, la figura del editor, intermediario que presenta y prepara el original de acuerdo con el gusto del público, resalta la vertiente imaginaria, poética o “novelesca” del escrito del teniente von Jochberg, haciendo hincapié, asimismo, en los rasgos artísticos relacionados con la forma para su publicación, y las necesarias transformaciones del texto original, dirigidas a las expectativas del público. Significativamente, esta orientación y adscripción ambivalente al ámbito de la literatura de entretenimiento, por parte del editor ficticio de las memorias, en el marco novelístico, tiene su continuidad con respecto a la recepción de la misma, que la sitúa en un espacio impreciso entre la novela histórica y la *Unterhaltungsliteratur*, o *Trivialliteratur*, y sus géneros asociados. Al respecto, en su reseña de 1920, Kurt Tucholsky (bajo el pseudónimo de Peter Panter) asocia la novela, “wirklich ein edles Indianerbuch”, a los “Abenteuer- und Jugendbücher” de Karl May y de (Georg) Ebers, leídos en su edad escolar; mientras que para Egon Erwin Kisch, la obra posee todas las características de la novelística perutziana:

ein mysthischer überzeitlicher Grundgedanke, diesmal im unsterblichen, ewigen Juden [...], die einschnürende Spannung [...]. Mit geradezu mathematischer Präzision arbeitet Perutz seine Stoffe aus, es ist einfach unfaßbar, wie folgerichtig, naturnotwendig und lebenswahr seine Figuren des Unerwartete, Überraschende tun müssen und wie in einem minutiös studierten Hintergrund des Verschollenen das ewig Heutige nicht verlorengelht (reseña de Kisch, en Eckert/Müller, 1989: 112).

Hermann Broch se refiere particularmente a la acción dramática de la novela en términos de “eine spezifisch männliche Phantasie”; una fantasía de la necesidad o lógica de lo maravilloso “die das Wesen des Künstlerischen ausmacht” (Broch, 1975: 360s.). Por ello, “obwohl dies ‘nur’ ein ‘spannendes’ Buch ist wie jedes Kunstwerk, einen Ausblick auf den Sinn des Lebens, für das ‘sinnlose’ Tun der eingeschlossenen Männer, ihre Begrenztheit und ihre Eifersucht” (ibíd.: 361). Tal como en el caso de *Die dritte Kugel*, el énfasis en lo visual y en las formas de acción fuertemente dramáticas (focalizadas por Broch, más arriba), dialógicas, dio lugar a varias versiones alemanas e inglesas<sup>121</sup>, filmicas (dos solamente en la década del '20) y teatrales. Entre

<sup>121</sup> Con respecto al resto de su obra, a pesar del interés de Atlantis Filmfabrik, la versión filmica de *Die dritte Kugel* no pudo realizarse (véase Eckert/Müller, 1989: 64). Por otra parte, con respecto a la relación entre la obra de Perutz y el cine, curiosamente, existen tres películas dirigidas por Luis Saslavsky basadas en sus textos, dos de las cuales (las primeras) son argentinas: *Historia de una noche* (1941), basada en la obra teatral *Morgen ist Feiertag*, *Ceniza al viento* (1942), ambas argentinas y la tercera, una remake española de *Historia de una noche*, de 1963. Como fue mencionado



estas últimas, debe rescatarse el interés de Elizabeth Hauptmann colaboradora de Bertolt Brecht desde 1924, en realizar la versión dramática de la obra, hacia 1927, aunque finalmente el plan no fuera llevado a cabo (correspondencia Hauptmann, en Eckert/Müller, 1989: 116s.).

Más allá de la exitosa recepción internacional de la novela de Perutz y de los juicios críticos acerca de la caracterización de su obra narrativa histórico-fantástica, el editor y prologuista de *Der Marques de Bolibar* se ocupa del tratamiento de la materia histórica en el manuscrito, poniendo en abismo las memorias de Jochberg y su veracidad. Las afirmaciones del editor resultan contradictorias con respecto a su escepticismo sobre la verdad histórica del escrito, en tanto el mismo expone su mediación (re)creativa y correctiva (censora) sobre el texto. En un movimiento contrario al planteado por los grandes novelistas históricos en la tradición alemana, según Bermann, en las memorias de Jochberg, reducidas a dos tercios de su contenido original, se fueron eliminados aquellos contenidos relacionados con las luchas de Talavera y Torre Vedras, las descripciones costumbristas, como bailes y charlas de salón de contenido político, filosófico y literario, los comentarios críticos (y, podemos suponer, otras tantas descripciones) de los cuadros de la alcaldía de La Bisbal, y la justificación del linaje de Jochberg y sus nobles parentescos familiares (Perutz, 1987: 7s.), contenidos que constituyen algunos de los rasgos básicos de la novela realista, según Phillippe Hamon (1977 y 1991). Como sostiene el narrador, el lápiz del adaptador quizás hurta al lector muchos aportes valiosos sobre la época, es decir, aquellos cuadros de época que son el arte de Fontane y Strindberg, pero, según el editor, la narración gana en efecto y energía (Perutz, 1987: 8).

Aunque la versión de Jochberg no provee una imagen de época realista y resulte difícil de creer, según el prologuista, las modificaciones precitadas obedecen al gusto de la época actual (íd.), que tiene a mano y prefiere “Erklärungen mystisch-okkultur Natur, Begriffe wie Selbstmordpsychose oder suggestive Willensübertragung” (ibíd.: 7). En consonancia con la tesis de Wunsch (1992) revisada en el capítulo 1, y tal como observa Martínez (1996 y 2002), el misticismo y el ocultismo son asociados, en el presente de la enunciación del marco, es decir, en la época contemporánea al comentador del prólogo, al relato de hechos (históricos) inverosímiles conectados con las explicaciones parapsicológicas y psicológicas. En el contexto contemporáneo al propio Perutz, las explicaciones parapsicológicas y psicológicas de fenómenos como la transmisión de la voluntad por sugestión y la psicosis suicida poseen una vigencia aún más clara, perceptible en la obra de Sigmund Freud (1900, *pássim*) y en los estudios sobre los fenómenos de masa y a las formas de dominación carismática, desarrollados por Max Weber, en la década de

---

anteriormente, dos de los mejores amigos Hugo y Annie Lifczis (pseudónimo: Annie Reney), emigraron a Argentina poco antes de la Segunda Guerra Mundial, y se convirtieron en editor y traductora, respectivamente, de la obra de Perutz. De ahí la recepción temprana y la repercusión de la obra de Perutz en Argentina. La obra produjo la admiración de Jorge Luis Borges, atestiguada por la publicación en 1948 de *Der Meister des Jüngsten Tages*, número veintisiete de la colección de títulos policiales “El séptimo círculo”, de Emecé.

1920. Estas explicaciones, adjudicadas al orden místico, se oponen a las formas de la ciencia histórica académica, que debe considerarlas con escepticismo, en la medida en que incluyen en el orden de los acontecimientos causalidades “intangibles”, fuera del orden histórico, profano, concreto o material; causalidades que incluyen la acción de la voluntad de espectros más allá de la muerte (cuestión que retomaremos al referirnos al problema de la motivación), y a figuras míticas como la del Judío errante (Perutz, 1987: 6).

Desde este punto de vista, la verosimilitud del relato y su valor historiográfico se complejizan y cuestionan en la novela, en conexión con el problema de la identidad y la configuración de lo fantástico, a través de un procedimiento narrativo básico, utilizado por Perutz: el hecho de que el mismo narrador, el teniente von Jochberg, sea “poseído” o se transforme (junto con sus compañeros militares, hasta el final de la novela), en su enemigo y víctima, el Marqués de Bolívar, cuya identidad adopta a su pesar. Esta metamorfosis identitaria cierra el cumplimiento de la promesa ciega hecha a este, antes de su ejecución. Significativamente, también en esta novela, la promesa constituye el acto de habla que establece el curso de los acontecimientos, en términos fantásticos, de la misma forma que la maldición, los conjuros y los pactos, analizados en *Die dritte Kugel*. El juramento de los soldados alemanes al marqués antes de morir también constituye una prolepsis que “adelanta” (y da forma), de manera enigmática, en los términos de Martínez, ese desarrollo “imposible” de la Historia colectiva y su trama irónicamente divergente, en la historia personal. En tal sentido, se trata de una anticipación incierta, porque en ella, según Lämmert, la perspectiva del futuro “von jener echten Ungewißheit, die der Realität des Lebens verspricht” (Lämmert, 1993: 176). Los soldados alemanes juran cumplir el último cometido del marqués, ignorantes del contenido y las consecuencias de su compromiso hacia ese irreconocible marqués, pero este juramento se encadena con aquel otro, hecho por el marqués al Botijo y al capitán inglés que lo acompaña. Las tres señales prometidas a los dirigentes de la guerrilla se transforman en las tres señales del “destino”, cumplidas por sus enemigos, y conducen a la derrota de los regimientos, de la cual son responsables los propios soldados alemanes, en esa paradoja final que ya se presenta en el prólogo del editor (ibíd.: 7).

La duplicidad de las dos promesas, cuyo contenido es el mismo, aunque sus actores o performatarios varíen, se reitera en otras formas de duplicidad representadas en el texto; una duplicidad que, como dijimos, se escinde sucesivamente, multiplicándose. La novela se configura a partir de una estructura o trama dual, que entrecruza y mezcla los conflictos públicos y los privados, multiplicándolos, a su vez, en otro *Vexierspi(eg)el*, en otro espejo carnavalesco que distorsiona, disgregando, las oposiciones, los papeles y las identidades. El término alemán *Vexierspiel*, utilizado por Meister y mencionado más arriba, se representa aquí con el sentido carnavalesco de la casa de los espejos (*Vexierspiegel* o *Zerrspiegel*) de las ferias de carnaval. Por un

lado, estas imágenes deformes o caricaturescas (*Vexierbild*) son irreconocibles en su identidad original y constituyen un signo enigmático (*Bilderrätsel*), como lo son las representaciones identitarias en la trama de los acontecimientos, en este texto. Por otro lado, el mecanismo que puede interpretarse en este procedimiento carnavalesco no consiste en la mera duplicación carnavalesca, o la suplantación identitaria, en este caso, del marqués, por parte de los otros personajes; una suplantación que subvertiría las identidades y valores, en los términos de Michail Bajtín (1993: 171ss.), sino que se trata de la descomposición y multiplicación de esa supuesta identidad original y del resto de las delimitaciones identitarias, en una diversidad de imágenes dislocadas, distorsionadas, fragmentarias y discontinuas del yo (principalmente, de Jochberg y del marqués, pero también del resto de los oficiales), en la novela de Perutz. Estas imágenes disgregadas del yo tienen como punto de partida las promesas del yo al marqués; y el juramento inconsciente de sus verdugos (los oficiales alemanes), ciegos ejecutores, a su vez, del designio del noble español.

Como en el caso del doble juramento o promesa, la novela explota otras formas de duplicidad escindidas y multiplicadas *ad aeternum*, en dos planos diferenciados, que se entrecruzan y bifurcan, asimismo: por una parte, la duplicidad perceptible en las tramas entrecruzadas, que constituyen la historia (lo público versus lo privado; la historia secular frente a una trama profunda, mística o mítica, teológica o fatídica); por otra parte, la representación de diversos *Doppelgänger* o las múltiples formas de duplicidad identitaria, que entraman la insólita cadena de acontecimientos, en la novela. Nos referiremos a esta última posteriormente, pero, en cuanto al primer plano, la novela se sostiene sobre una estructura de dos tramas entrelazadas y difícilmente separables. En principio, existe una trama externa, pública y colectiva: la trama histórica, social o política, que atañe al desarrollo de la guerra y el combate entre los ejércitos alemán y francés, contra la guerrilla española y sus aliados británicos. Pero esta trama no sólo se ve alterada en su curso, sino que es superada y dirigida por los conflictos en el ámbito de lo privado, dentro de las tropas alemanas mismas. Estos conflictos se establecen en el ámbito familiar-amoroso, y a pesar de que su origen se encuentra en la pasada rivalidad amorosa, la intriga se repite en el presente del relato de Jochberg, bajo la forma de otra duplicación. En esta trama amorosa, insinuada anteriormente, las aventuras de la difunta esposa del coronel, Françoise-Marie, con los subordinados de su esposo, tienen su secuela o continuación en la persecución de la Monjita, la joven doble de la amada perdida. Así, de acuerdo con esta trama, cada pequeño acto superficial de conjura, traición, venganza y ocultamiento de los soldados alemanes no tiene por objeto la victoria en la guerra y la lucha contra el enemigo español, sino que se debe al anhelo de obtener las atenciones de la Monjita, novel y fiel amante del coronel, réplica imperfecta (irónicamente fiel) de su infiel esposa muerta.

A su vez, la estructura doble de acciones y acontecimientos concretos o reales, en el ámbito de lo público y de lo privado, se encuentra dentro de una trama superficial, la de la historia profana, que parece obedecer ambiguamente, como insinuamos anteriormente, a una trama profunda, oculta, mística o trascendente, guiada por el legado y la voluntad superior del marqués, y, más allá de está, dirigida por fuerzas divinas que sobrepasan la voluntad individual del hombre, en una conjura celestial, tal como parece al teniente von Rohn: “dem Leutnant war in seinem geängstigten und vom Fieber verwirrten Herzen zumute, als wären nun auch Gott und die Jungfrau mit den Guerrillas im Bunde und nähmen teil an ihrer Verschwörung” (Perutz, 1987: 34). La cita resalta la temática de la conjura y el secreto, asociados también a la traición y la tradición del Iscariote (ibíd.: 35). La segunda duplicidad en la trama puede identificarse con los ámbitos diferenciados de la historia (y los acontecimientos “visibles” o concretos de la trama privada o pública) y el mito, cuya “voluntad” guía y enlaza caprichosa y azarosamente los acontecimientos, desde la perspectiva ciega o ignorante de los hombres, o que los determina fatalmente. En este entramado, los sucesos de la Historia se transforman en funestos para los planes de algunos y gloriosos, para los de otros, signados de manera fantástica e ininteligible, en su desdoblamiento con respecto de la trama secular de la Historia, racional y lógica en su causalidad.

Retomaremos esta cuestión más adelante, al referirnos a los tipos de motivación presentes en el texto, pero en el capítulo central de la novela, cuando el vino comienza a filosofar por su boca, como sostiene el irónico narrador, Donop, uno de los colegas y colaboradores del narrador Jochberg que también compartirá el papel del marqués (y tendrá su parte en la traición), sostiene:

Recht und Unrecht, Brüder, sind zwei ungleiche Pferde, jedes geht einen anderen Schritt. Aber manchmal ist mir's, als säh ich die Faust, die sie beide am Zügel hält und mit ihnen das Ackerfeld der Erde umpflügt. Wie soll ich ihn nennen, den rätselhaften Willen, der uns alle so elend und zu seinem Narren gemacht hat? Soll ich ihn Schicksal nennen oder Zufall oder ewiges Gesetz der Sterne? (ibíd.: 60).

La novela juega con la idea de la identificación ambivalente y contradictoria de tal “voluntad” enigmática, invisible, divina o superior, con el azar, el destino, la ley de las estrellas, pero también, esta identificación se encadenará con la voluntad inquebrantable del marqués, cuyo designio se cumple incluso después de muerto. La alusión velada es una referencia al *Fedro* (Platón, 2000: 287-409, aquí: 341 y 356ss.), en donde se desarrolla el mito platónico del áuriga y el carro alado. En la alegoría, el alma está compuesta por tres partes: el áuriga y su carro, tirado por dos caballos, que constituyen los impulsos hacia el gozo sensual (el deseo desbocado, identificado con el mal) y el impulso hacia la virtud (o la moderación del deseo). El mito platónico posee los mismos ecos visuales asociados al contenido de la reflexión de Donop, donde los impulsos hacia lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, son guiados por el puño que “ara” el mundo. En la novela, es el

deseo “desbocado” y los celos sin restricción del cuerpo de oficiales alemanes, en el plano de la conjura amorosa, lo que lleva a la muerte a los dos regimientos. Sin embargo, al contrario de lo que refleja la imagen platónica, en donde la identificación de lo moral y lo bueno, que se equipara asimismo con lo bello, se plantea como una forma de anamnesis, es decir, el reconocimiento de un saber preexistente en el hombre, en la imagen de Donop, lo bueno y lo malo no preexisten como tales de manera inequívoca y trascendente, sino que su valor es relativo y contingente, en la medida en que dependen de esta voluntad superior que decide sobre esos acontecimientos y los prefigura a su placer, caprichosa o azarosamente.

Por otro lado, en la misma escena, replicando al párrafo de Donop citado más arriba, una voz desconocida completa o continúa la interpretación sobre esta voluntad superior: “Wir Spanier nennen ihn Gott” (íd.). Se trata de la voz irreconocible del irreconocible marqués, disfrazado del arriero de Salignac, que presencia la conversación entre los soldados que rememoran sus amores prohibidos. La escena representa la forma en que las motivaciones y acontecimientos superficiales, como el robo del verdadero arriero, encubren una motivación e intriga más profundas, el ocultamiento del secreto, la conjura y la traición privadas, por parte de los oficiales alemanes, bajo los que subyacen, a su vez, otro disfraz y otra conjura o motivación secretas: el cometido del marqués y su voluntad de derrotar a los ejércitos napoleónicos, junto con los guerrilleros españoles y el ejército inglés.

La paradoja en la escena es que, sin saberlo, sin ningún tipo de “reconocimiento” con respecto a su “verdadera” identidad y la peligrosidad de este enemigo no reconocido, al ejecutar al hombre equivocado, los soldados ejecutan al correcto. Pero, simultáneamente, la realización de esta condena y la ignorancia con respecto a la promesa empeñada y su contenido obliga a los ejecutores al cumplimiento de una obligación más allá de la muerte y en contra de sus propios intereses militares. Desde este punto de vista se realizan dos formas de sustitución, intercambio o dos “quiasmos” que muestran el destino paradójico y análogo de los hombres de uno y otro bando: el marqués que suplanta al arriero y es llevado a la muerte en lugar de este (aunque logra cumplir su promesa espectralmente) y los oficiales que sustituyen al fantasmagórico marqués, causando su propia aniquilación, al cumplir la promesa empeñada, sin saberlo.

En conexión con estas motivaciones encubiertas de los personajes, se plantean los diferentes tipos de motivación narrativa, que consisten en la forma de integrar los acontecimientos representados al contexto significativo de una historia. A partir del modelo de Clemens Lugowski (1976), Matías Martínez y Michael Scheffel determinan tres tipos de motivación narrativa, dos de los cuales se plantean en el plano del mundo narrado de los textos ficcionales, mientras que la tercera se encontraría en el plano de la narración (Martínez/Scheffel, 2010: 111ss.). El primer tipo, la motivación causal, explica un suceso al presentarlo como efecto

de una relación causa-efecto empíricamente verosímil o, por lo menos, posible. Abarca tanto las acciones lógicas de los personajes, intencionales, como las casualidades, pero que, en términos retrospectivos, pueden ser explicadas cuando se conocen las causas ignoradas. En segundo lugar, sobre todo en los textos antiguos, además de una motivación causal, la acción puede estar determinada por una motivación final o teleológica: “die Handlung final motivierender Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird” (í.d.), con lo que el curso de la acción está determinado de antemano y las supuestas casualidades se revelan como intervenciones de la omnipotencia divina. El tercer tipo de motivación es la compositiva o estética, caracterizada por la indeterminación de las relaciones de motivación o una forma de determinación ambivalente entre los dos tipos anteriores, en tensión. Se trata de un tipo de motivación que los autores utilizan a fin de lograr ciertos efectos especiales, “indem sie das Konkretisieren der Unbestimmtheitsstellen durch den Leser durch widersprüchliche Signale steuern” (ibíd.: 113). Este tipo de motivación no sigue motivos empíricos y, en muchas obras narrativas, como en *Der Tod in Venedig* (1912), de Thomas Mann, solo se revela al final del texto, en donde diversas señales o indicios narrativos se manifiestan como tales, a la luz de la interpretación final de la *Novelle*. Por otro parte, en su artículo crítico sobre *Der Marques de Bolibar*, incluido en *Doppelte welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Martínez da cuenta de estos mundos dobles, que, para el crítico, se desarrollan en la novela entre el apocalipsis y el delirio. Él analiza la estructura de doble motivación en textos de Goethe, Hoffmann, Vischer, Mann y Perutz, en los que esta duplicidad se utiliza con diversos fines, y concluye lo siguiente:

Während die Erzählstruktur der doppelten Welt bei Goethe der Auseinandersetzung mit romantisch-metaphysischem Wirklichkeitsverständnis diene, bei Hoffmann eine verdeckte Poetik ausdrückte, bei Vischer psychopathologischen und bei Mann regressiven Hintersinn eröffnete, ist sie bei Perutz nurmehr Instrument zur Befriedigung gehobener Unterhaltungsbedürfnisses. Diese unterschiedlichen Funktionen derselben narrativen Struktur werden am Schluß noch ausführlicher zu erörtern sein“ (Martínez, 1996: 179).

Para Martínez, el curso de acción en *Der Marques de Bolibar* debe su tensión y su acierto a la certera combinación entre un desarrollo consecutivo lógico (motivación causal) y a los giros sorprendentes de los acontecimientos (motivación final como incertidumbre). Aunque la interpretación acerca de la motivación compositiva o estética como resultado de la tensión entre ambos tipos de motivación sea acertada en la perspectiva de Martínez, la interpretación del crítico se hace eco de las lecturas de la novela como forma pura de *Unterhaltungsliteratur* y obtura ante todo la configuración fundamental de una poética histórico-fantástica, que se manifiesta en toda la obra narrativa de Perutz, dejando de lado, asimismo, los aspectos metafísicos y artísticos, que plantean la incertidumbre, desconfianza y cuestionamiento de lo identificado como real, presente y pasado, planteados como parte de la duplicidad de la trama. Citando a Alfred Polgar, en su

correspondencia con Perutz, Matías Martínez afirma que los libros de Perutz no proporcionan al lector una nueva imagen del ser, no lo ayudan a superar la muerte, ni los apuros monetarios, ni los enredos amorosos. No intentan persuadir a nadie de nada, ni hablan sobre la eternidad, sino que “erfüllen redlich die Stunde, in der du liest” (Polgar, citado por Martínez, 1996: 179 y 190). Sin embargo, desde la perspectiva del presente trabajo, la poética del autor muestra precisamente un cuestionamiento básico con respecto a ambas lógicas, un movimiento de distanciamiento con respecto a las mismas, percibidas como unilaterales y unívocas. Desde una perspectiva irónica, que resalta la contingencia de las certidumbres, sus obras apuntan hacia ese vacío “ontológico” (teleológico y causal), hacia la imposibilidad de fijar el sentido del decurso histórico de manera certera y este cuestionamiento caracteriza su época y su contexto, signados por la crisis y la guerra.

En este sentido, tanto aquí como en *Die dritte Kugel*, en términos de la motivación compositiva o estética, como ya mencionamos, el encadenamiento de los acontecimientos se manifiesta en la superficie como igualmente azaroso o accidental y, simultáneamente, determinado ambigua e irónicamente por una lógica superior, ajena a los hombres implicados, indescifrable y burlona, una lógica, que permanece indeterminada y se define entre signos de pregunta, en su multiplicidad nominal: destino, azar, ley eterna de las estrellas o Dios (Perutz, 1987: 60). La cuestión de la motivación resulta clara en los capítulos que marcamos como centrales en el texto, en donde se escenifica la condena del marqués-arriero y las motivaciones que la fundamentan. La ejecución puede justificarse (o percibirse como motivada) en tres sentidos diferentes, cada uno más oculto que el otro. La causa inmediata y directa de la ejecución es el robo del arriero; pero la causa o motivación “oculta”, por parte de los oficiales alemanes, es su presencia “azarosa” como testigo del diálogo secreto sobre la traición amorosa a su superior<sup>122</sup>. Sin embargo, en tercer lugar, la ejecución y la promesa arrancada a los alemanes se manifiesta como motivada por una fuerza superior, que puede interpretarse, a su vez, en dos sentidos diversos: uno, teleológico y el otro, estético o compositivo. Esa fuerza superior es insinuada, en primera instancia, por una serie de señales, como la charla anterior con respecto a una forma de determinación sobrenatural de los acontecimientos y el bien y el mal, en el discurso de Donop reproducido más arriba. También son otras tantas señal es de esa trama sobrenatural, en el mismo capítulo, el mal presentimiento de los oficiales (“ich seh Unheil kommen”, dice Donop, ibid.: 62); las campanadas de la misa que suenan a las doce de la noche, junto con el juramento al condenado marqués y la aceptación de la voluntad divina, por parte de este, el pedido de confesión repetido y no escuchado, así como su plegaria final. Pero, ante todo, en un sentido

---

<sup>122</sup> De hecho, los oficiales insinúan otra causa que oculta esta segunda motivación de la ejecución (el secreto amoroso compartido), cuando acusan al arriero-marqués de ser un espía español, acusación mucho más cercana a la “realidad” que el resto de las insinuadas por los oficiales alemanes (Perutz, 1987: 61).

estético-compositivo, esta potencia o fuerza, además, se manifiesta en el encadenamiento de los acontecimientos, que tiene como desenlace la serie de ironías esbozadas más arriba: la ejecución del hombre equivocado redonda en la muerte del correcto y la muerte del marqués, el principal conspirador, tiene por resultado el cumplimiento de su promesa a los guerrilleros, por parte de sus enemigos, en contra de ellos mismos. De esta forma, en las diversas tramas superpuestas, interpretables en las formas de motivación y sus respectivos indicios, la relevancia del evento militar, el verdadero acontecimiento histórico y colectivo, se difumina en la historia de la conjura amorosa, perteneciente al ámbito privado, y se solapa, además, con la trama mítico-teológica o estética, que se manifiesta en sus señales, signos o indicios, no sólo en el capítulo indicado, sino a lo largo de todo la novela.

Tanto *Die dritte Kugel* como *Der Marques de Bolibar*, presentan la incertidumbre con respecto a la interpretación de estas señales dentro de una lógica que guía los acontecimientos, sea esta terrenal (lógico-causal) o superior, en términos míticos, teológicos, o estrictamente narrativos. Si por un lado, la primera, bajo la forma del azar, resulta insuficiente para explicar los eventos que conducen a la ejecución, la segunda sólo se hace visible en ciertos eventos “fantásticos”, determinados, de manera dudosa, por indicios o señales ambiguas, por lo que, en la poética perutziana, la trama “profunda” o trascendental no manifiesta una forma de ontología o trascendencia, o una teleología patente, más allá de los acontecimientos puntuales de la historia narrada. La interacción ambivalente entre ambas tramas cuestiona de manera irónica la existencia de una forma de causalidad (motivación) unívoca, sea lógica o teleológica, de una perspectiva unilateral al respecto y de una finalidad superior en la Historia.

Algunos años después, la idea de una lectura o rastreo de indicios o señales es esbozada por Perutz, en el mencionado “Spiel mit Indizien” (Perutz, 2003: 197). Como ya marcamos, la conjunción entre arte y crimen es recurrente en la narrativa perutziana, junto con la traición, tal como en este caso, a la patria y en la conjura amorosa, por parte de los cinco oficiales. Aunque el análisis de la novela de Wilhelm Schernus (2007) alude indirectamente a la idea de juego, el crítico no se remite al juego de indicios aquí planteado, sino que sólo se refiere a los niveles narrativos de la novela, y su legibilidad en diversos planos (histórico, artístico, etc.). Por otra parte, la noción de este juego de indicios ha sido empleada por Dietrich Neuhaus (1982) y retomado luego por Reinhardt Lüth (1988), para el análisis de varias de las novelas perutzianas, que el primer autor rotula como “Indizienroman(e)” (Neuhaus, 1982: 47 y Lüth, 1988: 277ss.), en un sentido cercano al que planteamos aquí, pese a que ninguno de los dos autores aplican el concepto a *Der Marques de Bolibar*. Para Neuhaus, el concepto de novela de indicios se asocia al principio de refracción prismática, al que nos referimos más arriba, con respecto a la técnica perutziana para representar lo histórico: “soll Geschichte erinnert werden, so kann dies nur perspektivisch geschehen, denn



eine objektive Geschichte gibt es nicht” (Neuhaus, 1982: 46). De acuerdo con este principio, según el crítico, Perutz escenifica:

die Unterhaltung zwischen zwei Personen, wobei der Leser den Sachverhalt und das, was der Gesprächspartner gesagt hat, aus der Rede des einen Sprechers, die allein mitgeteilt wird, rekonstruieren muß. Dieses Prinzip bedingt die literarische Konstruktion von Geschichten in der Geschichte, die monadologisch in Mikrogeschichten die Makrogeschichte sich vorab ereignen lassen, und es bedingt auch den Entwurf einer neuen Gattung des historischen Romans: des Indizienromans (ibíd.: 47).

*Der Marques de Bolibar* también constituye una novela de indicios, ese nuevo género de la novela histórica, pero en un sentido que se vincula y simultáneamente se desvía del planteado por Neuhaus. Por un lado, la novela plantea esos indicios o señales que establecen la legibilidad de diversas tramas y motivaciones superpuestas en la misma, con lo que el texto obliga al lector a llenar los huecos o espacios vacíos de manera combinatoria, tal como sostiene Reinhard Lüth (1988: 277). Así, la macrohistoria planteada por Neuhaus se refiere a lo que denominamos la historia colectiva, mientras que la microhistoria alude a la intriga amorosa y el problema identitario que plantea la novela, del que nos ocuparemos más adelante. Pero *Der Marques de Bolibar* hace uso del principio de refracción prismática, en un planteo diverso de esa representación que Neuhaus manifiesta como típica en Perutz, la conversación entre dos personas, reproducida por parte de una de ellas y los vacíos que deben ser llenados por el lector. En esta novela, Perutz presenta varios pasajes en los que uno de los personajes reproduce una conversación entre otros dos o más participantes, “casualmente” oída por un testigo secreto, imprevisto e inoportuno y este hecho se convierte en un acontecimiento central en la trama, que produce varios giros inesperados en la acción. La novela presenta tres ejemplos centrales de este procedimiento, aunque hay otras escenas menores que también se vinculan con este procedimiento y en las que también se utilizan otras formas de puesta en abismo, dirigidas de manera consciente a determinados espectadores, como formas del engaño. Luego analizaremos estas escenificaciones conscientes, pero, en lo que sigue nos detenemos en esos tres episodios fundamentales de la trama, que fueran mencionados anteriormente. El primero es el relato del teniente von Rohn, que presencia la conversación entre el Marqués, el Botijo y el general inglés, en el capítulo “Der Gerberbottich” y “Signale” (Perutz, 1987: 21ss.); el segundo es el caso de la conversación entre los oficiales conjurados por su amor secreto hacia la esposa del coronel, coloquio que, como ya dijimos, el marqués presencia disfrazado de arriero (ibíd.: 51ss.). En tercer lugar, entre otros episodios, en el capítulo “Ein Gebet”, Jochberg<sup>123</sup> presencia o sueña, de manera

---

<sup>123</sup> Con respecto a estos otros episodios presenciados por Jochberg, en el primer capítulo, el teniente es testigo de la “Morgenpromenade” del marqués. En ese episodio, el narrador, espía oculto y espectador de un curioso paseo matinal, interpreta la conducta indiferente del marqués como un episodio de locura, porque presencia cómo el noble es repetidamente llamado por varios de sus sirvientes y pasa sin saludarlos ni alterarse. Así lo afirma Jochberg: “Dieser Marques de Bolibar muß ein ausgemachter *Narr* sein, und seine Leute behandeln ihn als einen solchen”

incierto, la conversación de Salignac con el Redentor, sobre el Anticristo y su momento en la historia presente, en la cual sólo escucha las réplicas del capitán francés, que asume su verdadera identidad mítica, la del Judío errante (ibíd.: 153ss.). Más adelante nos referiremos a este episodio y el problema de la identidad en el mismo, pero los tres eventos comparten la idea de que el testigo se convierte en un espectador involuntario, no designado como el receptor de la misma, en lo que se muestra como un procedimiento de desvío constante de la orientación del mensaje. Como receptores indiscretos de una conversación que no les está dirigida, estos testigos remedan la idea de un lector equívoco de un mensaje “desviado”, en un espectáculo fortuito.

En la novela, Perutz configura dos imágenes concretas de estos mensajes y el desvío de sus orientaciones o direccionamiento, en sus usos equívocos: la correspondencia epistolar y la canción entonada por los soldados. En cuanto a esta última, la ejecución de “Das Lied von Talavera” (ibíd.: 134ss.), al son del órgano de la iglesia, constituye la segunda señal, que los oficiales llevan a cabo, enajenados, como venganza frente a la escena amorosa entre la Monjita y el coronel. Mientras ellos mismos esperan a la dama española, convencidos de haber ganado el corazón de la joven, los oficiales presencian como testigos indiscretos esta escena amorosa, desde la ventana opuesta a la del superior y estalla su “jahrealter Groll, Schmerz, Enttäuschung und zertretener Stolz, daß wir die *Betrogenen* waren un der nicht” (ibíd.: 142, la cursiva es nuestra). Se repite aquí la temática revisada en *Die dritte Kugel*, con respecto al burlador burlado o el embaucador engañado, en donde los cinco oficiales que traicionan la fidelidad a su coronel, con su infiel esposa, son “traicionados”, a su vez. Pero, además, la escena presenciada secretamente funciona como un mensaje “desviado”, que genera como respuesta otro mensaje desviado: la canción burlesca que habían compuesto luego de la batalla de Talavera un dragón y un granadero para mofarse de la cobardía y la corrupción del coronel y que los soldados entonan para interrumpir a los amantes de su mutua ocupación, pero que, en un ataque de locura (“Welcher Wahnsinn ist über uns gekommen?”, ibíd.: 145) o por la influencia de algún fantasma enloquecedor (“Welcher Spuk hat uns genarrt?”, íd.), se convierte en el mensaje preanunciado para los guerrilleros. Con respecto a las cartas, estas no funcionan para comunicar información concreta de tenor militar, entre los personajes, sino que se utilizan con otros fines en diferentes instancias. Si la temática central de las mismas es la oficial, su intercambio funciona para los oficiales como una distracción frente al verdadero interés que los ocupa, la intriga amorosa,

---

(Perutz, 1987: 14, la cursiva es nuestra). Posteriormente, luego del relato de Rohn, el lector deduce que se trata de una práctica escénica o entrenamiento del marqués, que intenta hacer oídos sordos a su nombre cuando es llamado, para poder evitar el gesto involuntario o la reacción al escucharlo, y no ser reconocido en su disfraz. Además, debido a la paranoia y culpa por la conjura y traición a su superior, Jochberg también se convierte en espía de las conversaciones de sus dragones “Oftmals schlich ich mich im Dunkeln zwischen meine Leute und horchte auf ihre Gespräche. Denn ich war in beständiger Unruh, daß unser Geheimnis verraten sei und daß die Dragoner des Nachts, wenn sie allein und unbeläuscht wähten, zueinander von der toten Françoise-Marie und ihren heimlichen Wegen wisperten und schwatzten” (ibíd.: 42).

donde también se plantea una conjura, pero entre los mismos oficiales, enfrentados entre sí, que buscan ganar el amor de la monjita. Así, cuando en el capítulo “Der Puff regal”, el coronel envía a Günther como correo con cartas para el general d’Hilliers, arruinando los planes de conquista amorosa, el oficial da la primera señal, “und es funkelte Judas Ischariots Triumph und Frohlocken aus seinen Augen” (ibíd.: 101). Mientras el resto reconoce en el suceso la acción del Marqués de Bolibar, tanto Günther como Jochberg saben que no ha sido este, sino el primer oficial. Günther se convierte así en el espectro del noble desaparecido, pero con ello deviene asimismo otra figura del recurrente traidor bíblico como marca la cita. Finalmente, en el capítulo diecisiete, “Die blaue Ranunkel”, la lectura de la correspondencia militar es utilizada como excusa y distracción para que el coronel no descubra la secreta traición amorosa de los soldados conjurados, que el mismo Günther amenaza con revelar, cuando yace en su lecho de muerte, delirante de fiebre. Allí, el soldado comienza a hablar, dirigiéndose a la antigua amada, y el coronel no se mueve de su lado, por lo que Egflostein pide a Jochberg que relea las últimas cartas e informes recibidos, a fin de distraerlo. Pero, al hacerlo, el coronel irritado comienza a responder una de las cartas e interrumpe la lectura simultánea al soliloquio enardecido del moribundo. Mientras el coronel detiene la lectura para reflexionar en la respuesta, Günther revela el secreto de la traición amorosa, nombrando la seña de identidad de la amante infiel que fuera revelada como un indicio en el quinto capítulo: una florecilla azul, que la naturaleza había dibujado en la blancura de su pecho (ibíd.: 49). Significativamente, el coronel también interpreta y atribuye de manera “desviada” y errónea la traición, adjudicándosela al referente errado, a su nueva amante y paradójicamente fiel amante (a la que había grabado con la misma marca, para que el parecido resultara completo, ibíd.: 191). Más adelante nos referiremos a esta cuestión al remitirnos al problema de la identidad en la novela.

En la escena de la conversación entre los oficiales alemanes, en los capítulos centrales, donde se revela la conjura amorosa, la lengua (un código compuesto precisamente por signos o señales) y su comprensión selectiva juegan un papel fundamental en el ocultamiento del contenido del diálogo, en tanto los oficiales pretenden encubrir la pasada conjura amorosa, hablando francés (ibíd.: 57s. y 61). De esta forma, la narración subraya el aspecto lingüístico central en la escena, a partir del uso de una lengua doblemente ajena o extraña (en tierra española, los oficiales alemanes que luchan para Napoleón hablan francés, para ocultar a sus dragones la conjura, y el testigo indiscreto termina siendo el noble español). Utilizada como un código secreto en esta conspiración, los oficiales pretenden así “cifrar” la traición. Pero la operación de desciframiento se produce como un malentendido que desvía el mensaje y confunde la identidad (del marqués). Por otra parte, también en este plano lingüístico, se entrecruzan otros dos actos de

habla: la acción de conjurar (*verschwören*)<sup>124</sup> mantiene una continuidad con respecto a la acción de jurar (*schwören*), cuando los oficiales conspiran para dar muerte al testigo inconveniente y terminan prometiendo ciegamente realizar la acción que el marqués prometiera, a su vez, a los conspiradores guerrilleros. En este sentido, los oficiales resultan inhábiles lectores de las señales que indican el curso de los acontecimientos. Estas señales o indicios se conectan con las señas de identidad del marqués (que los oficiales sobreseen y que luego revisaremos). Jochberg indica repetidamente el sentido de esa incompreensión como una forma de ceguera, no sólo con respecto a la identidad del marqués (y la cuestión del reconocimiento y el desconocimiento), sino, sobre todo, con respecto al sentido y contenido de la promesa:

Ich weiß nicht, wie es kam, daß ich nicht schon in diesem Augenblicke erkannte, wer uns in die Hände gelaufen war. Daß ich nicht begriff, von welcher Art des Werk war, das der dem Tode Überlieferte uns hinterließ. Aber wir waren alle blind und hatten nur einen Gedanken im Kopf, daß wir den Mitwisser unseres Geheimnisses für alle Zeiten zum Schweigen bringen mußten (ibíd.: 68).

Jochberg expresa nuevamente esta ceguera ante Egfolstein, su capitán, pero ninguno de los oficiales le cree, por lo que los indicios o señales sólo sirven al propio teniente (y al lector), a nivel narrativo, en la construcción de la motivación compositiva y la incertidumbre nuclear. La importancia de las “señales” en la interpretación se manifiesta tanto a nivel intradieético, en cuanto al contenido de la trama histórica (las señales del marqués a los guerrilleros), como a nivel metadieético, con respecto al lector, que se señala en el título del capítulo titulado “Signale” (Perutz, 1987: 34), como otro indicio ambivalente, pasible de ser leído en los dos niveles.

La construcción de una novela de indicios y las alusiones a la micro y la macrohistoria, por parte de Neuhaus, en la cita reproducida más arriba, remiten asimismo a otra perspectiva desarrollada anteriormente: la idea del paradigma indicial o adivinatorio, desarrollada por Carlo Ginzburg y que resumimos más arriba (Ginzburg, 2008). Aunque la novela de Perutz no pueda ser vista como un texto científico<sup>125</sup>, la misma comparte con este modelo epistemológico, nacido a finales del siglo XIX, según el historiador italiano, la idea fundamental de que “la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas –pruebas, indicios- que permiten descifrarla” (ibíd.: 219);

---

<sup>124</sup> Hay un juramento más que se produce justo antes del capítulo “Gott kam” y que preanuncia esta continuidad entre conjura y juramento, en la determinación del decurso de los acontecimientos. El último párrafo del capítulo anterior, el juramento de Salignac sobre la suerte del marqués no puede ser comprendido por el narrador, debido a la tormenta de nieve (ibíd.: 56).

<sup>125</sup> En cuanto a esta “cientificidad”, cabe observar que las referencias de Ginzburg para establecer este paradigma no pertenecen al plano “científico”, sino que, por el contrario, una de las formas de delimitar dicho método cualitativo es su equiparación con el utilizado por Sherlock Holmes; el modelo de policial de Poe, Gaboriu o Conan Doyle; el método delineado por Voltaire en *Zadig ou la destinée* (1747); o la lectura de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), que “está construida según un riguroso paradigma indicial” (Ginzburg, 2008: 220).

una idea que Perutz parece compartir en su obra, a partir de la construcción de las diversas tramas solapadas, respectivamente insinuadas por los indicios que las configuran.

Ginzburg realiza un tripe movimiento en este texto, que se manifiesta en la cita y que se conecta con nuestra novela. El historiador muestra que la metodología se establece como una operación de lectura, de desciframiento individual que construye y simultáneamente, rastrea en los hechos preexistentes, en la superficie de lo acontecido, a través de sus señales o indicios, esa trama más profunda, como nexo de los mismos, algo que Perutz ejemplifica en sus novelas, aunque no manifiesta como certidumbre última. De ahí surge la interpretación del historiador sobre los orígenes históricos del paradigma indicial, que se encuentran en el análisis de la invención de la escritura, y los caracteres como formas indiciales. Por otro lado, desde un punto de vista el historiador “descubre” este paradigma a finales del siglo XIX y, por otro, lo “funda”, al establecer los nexos en formas “científicas” sincrónicas, contemporáneas, que resultan similares en su forma de leer diversos fenómenos. En último lugar, el artículo de Ginzburg constituye un ejemplo de aplicación del método, en abismo, en términos diacrónicos, a partir de la búsqueda y exploración de lo que él instaura como las raíces históricas del paradigma, mucho antes de esa aparición, y en formas de lectura tan disímiles como alejadas temporalmente. Una cuestión más que resulta pertinente con respecto a la delimitación del método indicial, según Ginzburg es el hecho de que éste trata de demostrar “que no solamente el psicoanálisis sino la mayor parte de las llamadas ciencias humanas se inspira en una epistemología de tipo adivinatorio” (Ginzburg, 1987: 228, nota N° 48). Para el autor, ciencias como la medicina y la filología poseen características individualizantes (cualitativas) que se encuentran mucho más cerca de las explicaciones individualizantes de la magia que del paradigma científico galileico, cuya metodología es cuantitativa y generalizadora. Este aspecto mágico se percibe en una forma de intuición que no es azarosa o casual, sino que se encuentra anclada en la lectura indicial, que ilumina estos indicios como las estrellas de una constelación que el lector debe rearmar. En este sentido, la “adivinación retrospectiva” del método indicial se manifiesta en la construcción de la motivación estética o compositiva utilizada por Perutz en sus novelas y que se muestra como la trama (más) profunda (y final) de los acontecimientos.<sup>126</sup>

La operación de lectura propuesta por Ginzburg, a partir del paradigma indicial, como una forma de adivinación retrospectiva, asociada a la magia, se conecta en la novela con la cuestión de las tramas y motivaciones entrelazadas, pero también con el problema de la identidad, en el capítulo “Mit König Saul nach Endor” (ibíd.: 102ss.). El título del capítulo es una alusión al

---

<sup>126</sup> El punto de disidencia más claro entre la propuesta de Ginzburg y la obra de Perutz es el hecho de que, para el historiador, el paradigma indicial es un instrumento de conocimiento, de lectura de la verdad y de lo real, que es cognoscible a partir de esas señales o síntomas, mientras que la obra de Perutz se ocupa de mostrar que esos indicios son cuestionables en su legibilidad unívoca y funcionan como variables inestables o inciertas en la lectura.

Viejo Testamento, en el primer libro de Samuel (capítulo 28), en donde el rey Saúl, disfrazado de peregrino, consulta a una pitonisa, adivina o médium, de Endor y le pide que invoque al profeta Samuel de entre los muertos. A pesar de la persecución de Saúl a todos los nigromantes del reino, la médium realiza el acto e invoca a Samuel. El episodio bíblico es controversial en cuanto a su interpretación y temática, que desarrolla la cuestión del estado de los muertos (el espiritismo y la comunicación con aquellos), así como la inmortalidad de las almas. En la escena de la novela, los oficiales alemanes retoman el discurso de Donop reproducido más arriba, con respecto a la posible existencia de una fuerza superior, y los modos de lectura de lo acontecido, con respecto a la identidad e influencia de Salignac. En la escena, Eglofstein se declara un escéptico, en los siguientes términos:

Ihr wißt, daß ich jede Art törichtem Aberglaubens verachte. Ich kümmere mich den Teufel um Gott und um die Heiligen und die Nothelfer und was sonst an himmlischen Fabelwesen das eingebildete Paradies bevölkert. Schweig, Donop! Unterbrich mich nicht! Ich hab Arndts ‚Wahres Christentum‘ gelesen so gut wie du. Auch Brockes ‚Irdischen Vergnügen in Gott‘. Es sind viele schöne Worte darin, aber hinter ihnen stehen keine Realitäten (ibíd.: 110).

La cita manifiesta la distancia que se plantea en un primer momento, entre las palabras y la realidad, desde el punto de vista de Eglofstein, y que alude a dos modos diversos de leer los signos o señales que dan sentido a lo real, dentro de la novela, con respecto a la figura de Salignac. Estos modos o perspectivas de lectura son la vinculada a lo místico y aquella que establece los nexos en términos lógico-causales. Por ello, la fe (de los españoles) se identifica aquí con una forma de superstición que sólo creen los insensatos, “die alten Narren” que charlan sobre los aspectos maléficos del cielo, las constelaciones y estrellas, los gitanos que leen la palma de la mano, “das ist alles *Narrheit* oder *Betrug*, mögen es auch die Spanier für heilige Ware halten” (id., las cursivas son nuestras), donde se denotan dos términos que interpretamos en su particular significación en *Die dritte Kugel* y que reaparecen en toda la obra de Perutz, donde el engaño o la locura o tontería son aspectos o características que definen a los personajes centrales de la obra.

En lo que sigue, se confrontan esos dos modos de leer lo real y sus límites, junto con las señales que revelan la verdadera lógica de los acontecimientos y su determinación. El mismo capitán comienza a narrar diversos sucesos, desgracias y derrotas ocurridos alrededor de la figura de Salignac, con lo que Donop se convierte en el defensor de la lógica causal y pregunta: “Wie, Herr Hauptmann, aus solch einem Zufall wollen Sie *Schlüsse ziehen*” (ibíd.: 111), a lo que Eglofstein responde “Zufall. Mag sein. Aber die Zufälle häufen sich” (ibíd.: 111), porque, según su interpretación, “Es gibt Menschen, die sind die Avantgarde der Vernichtung. Wohin sie kommen, bringen sie Unheil und Verderben” (ibíd.: 110). Eglofstein prosigue esa acumulación de desgracias que acompañan al personaje y desafía los límites explicativos de una explicación racional de los sucesos: “Wenn Sie das auch Zufall nennen-” (ibíd.: 112). Donop, por su parte,

continúa su defensa de una explicación “natural” de los acontecimientos: “Aber daß alles läßt sich auf die natürlichste Art von der Welt erklären!” (id.), hasta que el mismo Donop recupera a medias el recuerdo de la referencia que su madre hiciera en su infancia, con respecto al personaje bíblico que llora su desgracia eternamente (sin poder recordar su nombre, que recién se develará varios capítulos más adelante, en “Der Kurier” (ibíd.: 174).

En vinculación con la problemática de la tensión entre la trama mítica y la histórica-profana, la novela plantea otras formas de intertextualidad con respecto a *Die dritte Kugel*, alrededor del conflicto entre alemanes y españoles y la cuestión religiosa. En primer lugar, el narrador alude a la tranquilidad de los pobladores de La Bisbal, luego del comienzo del cortejo del coronel hacia la Monjita (a pesar de haber considerado a los invasores herejes y blasfemos antes) y a la imposibilidad de cualquier estallido rebelde que enfrente al ejército alemán (representante del francés) y los españoles, debido a que: “ihr Pfarrer predigte ihnen von der Kanzel, daß die spanische und die deutsche Nation befreundet, ja sogar zu beiderseitigem Ruhm verbündet seien, noch von den Zeiten des Kaisers Karl des fünften her” (ibíd.: 85s.). El pasaje remite a la lucha encarnizada entre españoles y alemanes que constituye el eje central en la primera novela perutziana. El mismo constituye una ironía si se tiene en cuenta el conflicto del pasado (representado en *Die dritte Kugel*) y el que se narrará próximamente en la novela<sup>127</sup>. En el mismo sentido, la rebelión de los habitantes de La Bisbal se desencadena, en parte, por un hecho vinculado con la perspectiva religiosa o mística de los españoles frente al racionalismo escéptico de los representantes de la Iluminismo francés y su Emperador (la ocupación de la iglesia del pueblo, por parte de las tropas alemanas). De manera paradójica con respecto a esa paz ficticia al comienzo de la novela, una vez que estalla la rebelión de los habitantes del pueblo contra los aliados alemanes del ejército napoleónico, “eine Weiberstimme kreischte aus einem Fenster, wir seien Feinde der heiligen Dreifaltigkeit und Verächter der Mutter Gottes, und Deutschland sei ein Land voll von feuerspeienden Ketzern, die man vertilgen müsse” (ibíd.: 182s.). Además del conflicto político, al que nos referimos a continuación, lo que está en conflicto aquí son esos dos modos de lectura y perspectivas sobre lo acontecido: la religiosa o mística, por parte de los españoles, en conflicto con la perspectiva profana acerca de los acontecimientos. La incertidumbre entre ambas formas de lectura mantiene el sentido fantástico de la novela.

Al respecto, Sigurd Paul Scheichl rechaza la perspectiva fantástica de la misma, e intenta interpretarla como netamente “política”, en conexión con el presente crítico inmediato,

---

<sup>127</sup> Por otra parte, el “repentino” cambio de bando y de actitud de los españoles, que pasan de una paz aparente a la guerra más encarnizada y a la feroz y completa destrucción de las tropas alemanas refleja el cambio de los ejércitos alemanes y su apoyo inicial a Napoleón, que luego se convertirá en antagonismo. Al respecto, Schemus observa que esta inconstante situación resultó incluso más paradójica en términos históricos, en tanto que, en 1813, parte de las verdaderas tropas del regimiento de Nassau lucharon a favor de Napoleón y parte a favor de los aliados, contra el Emperador francés (Schemus, 2007: 47).

contemporáneo a Perutz (Scheichl, 2002: 73). Aunque la interpretación de Scheichl acerca de la postura política de Perutz con respecto a la Primera Guerra Mundial (en la que el autor participó), en conjunción con el drama de Karl Kraus *Die letzten Tagen der Menschheit* (1918/1919) resulte interesante, la expulsión de una característica tan central y definitoria en la novela (lo fantástico), y para toda una época y mentalidad contemporánea debe ser cuestionada, en la medida en que reduce innecesariamente la perspectiva literaria perutziana, pasando por alto la posición fundamental estético-histórica de su obra, en donde precisamente ambos ejes, lo fantástico y lo histórico (político, social, etc.) confluyen de manera específica y novedosa. Por otro lado, la presuposición en la que se basa el análisis de Scheichl (el rechazo de lo fantástico confrontado a la primacía de lo político, en términos excluyentes) es la falsa dicotomía fantástico-realista, en donde lo fantástico se opone a lo político (incluido en el polo de lo realista). Más allá de la problemática definición de realismo en sí, no sólo en términos históricos, sino en términos más amplios, en sus formas de representación miméticas, analizadas desde perspectivas tan diversas por autores tan disímiles como Georg Lukacs, Erich Auerbach, Roman Jakobson, Roland Barthes, etc., lo fantástico, sea definido como género, modalidad, estructura o tipo textual, plantea formas de representación o de relación con lo que denominamos “realidad”, que presuponen precisamente la tipificación de la misma de acuerdo con parámetros y convenciones específicamente “realistas”, sobre todo tal como se establecen desde diversas tradiciones europeas decimonónicas (véase Whitehead, 2006, 2)<sup>128</sup>.

El problema de las formas de temporalidad y los niveles narrativos en el texto también remite a los modos de lectura intradieгéticos y extradieгéticos. En primer lugar, la distancia entre el tiempo de la narración (1812, las campañas napoleónicas) y el de lo narrado (1871, el *Gründerzeit*, el momento de la fundación del Imperio alemán), dos épocas cruciales de la historia alemana<sup>129</sup>, no sólo se muestra entre el prólogo y el resto de la novela, sino que en diversas instancias, en el relato intradieгético de Jochberg, el narrador y uno de los protagonistas interrumpe el relato con ciertas acotaciones realizadas desde el “presente” de la narración, por ejemplo, al remitirse a la transformación de la actitud de los habitantes de La Bisbal, desde la

---

<sup>128</sup> Claire Whitehead sostiene que lo fantástico plantea una “subversion of conventional notions of storytelling. By contravening the laws which govern the world we recognize, the fantastic makes us more aware of their existence and of the belief-systems we construct around them. By appropriating and the undermining familiar models of storytelling, the fantastic makes us more sensitive to the ways in which we read and process narratives” (Whitehead: 2007, 2). Las nociones narrativas convencionales a las que Whitehead se refiere son de índole realista (producen un mundo que reconocemos y al que designamos como “real”, con leyes que podemos distinguir de forma convencional). Según Whitehead, al contravenir estos presupuestos de la narración y la representación modélica más familiar (de base realista), lo fantástico enfatiza su naturaleza ficcional y vuelve consciente al lector acerca de su propio papel en el proceso de textual.

<sup>129</sup> Para un análisis de la cronología histórica, véase Schemus, 2007: 35-48. En su artículo, Schemus analiza la cronología de acontecimientos narrados, la distancia entre la posición del editor y la del narrador, y los anacronismos presentes en la novela, con respecto a la existencia y posición de los regimientos de Nassau y Príncipe de Hesse. Con respecto a la posición de Jochberg frente al evento militar (“die Vernichtung des Regimentes”, Perutz, 1987: 7), Schemus interpreta en este sentido, “Indizien, die für seine Ausrichtung auf Nassau sprechen” (Schemus, 2007: 46).



pacífica aceptación de las tropas, al comienzo de la novela, para llegar a la abierta actitud de guerra, luego de dadas las señales: “Wer konnte ahnen, wie sich das friedliche Land am gleichen Tage verwandeln würde und daß wir die letzte freundliche Stunde genossen, die uns in der Stadt La Bisbal beschieden war” (ibíd.: 94). En este caso, la interpretación a posteriori introduce la motivación estética compositiva, en la lectura posterior de los acontecimientos, que les otorga el sentido final. El narrador Jochberg también interviene desde el presente, al presentar el diálogo entre Salignac y el Redentor, del que él es testigo, y que analizaremos más adelante: “Jahre sind vergangen seit jener Stunde. Wenn ich zurückblicke, sehe ich viele Dinge, die einst scharf und klar von meinem Augen standen, in das unsichere Zwielficht der Zeit getaucht” (ibíd.: 162). La intervención de Jochberg no sólo interpreta el suceso sino que muestra el estatuto dudoso de lo narrado; que se presenta como efectivamente ocurrido (en el plano del recuerdo) o como sueño, en términos inciertos, con lo que también aquí se revela la motivación compositiva o estética, que promueve lo fantástico, es decir, la incertidumbre o ambivalencia entre lo real y lo sobrenatural. Así, las acotaciones guían la interpretación o los modos de lectura, como otras señales que indican u orientan el recorrido interpretativo con respecto a los sucesos narrados,

En segundo lugar, con respecto a la temporalidad y los modos de leer en el plano del discurso o nivel intradiegético, la novela establece dos historias y dos tiempos que se superponen claramente: el antiguo o mítico y el histórico o contemporáneo. Esta doble temporalidad se muestra ante todo en la escena en la que Salignac compara a Napoleón (nombrándolo únicamente como “der Kaiser”), con diversas figuras míticas y él mismo es percibido como una figura mítica, aunque solamente por una parte de la audiencia, los religiosos y católicos españoles. La escena se inicia con la conversación acerca de la forma en la que Salignac había recibido la cruz de la Legión de honor (ibíd.: 95). Salignac se refiere a la infinita cantidad de batallas en las que ha estado y cuyos nombres ni siquiera recuerda y la gran cantidad de veces que vio al emperador, “in hundert Gestalten an der Arbeit” (ibíd.: 96). En esta escena se presenta un diálogo Pero el capitán Salignac recuerda la mayor grandeza del emperador, cuando lo ve “in unruhigem Schlaf, mit zuckenden Lippen, von den Schlachten der Zukunft träumend. Dann schien er mir keinem von den Feldherrn und Siegern unserer oder vergangener Zeiten, sondern er erinnerte mich in seiner Furchtbarkeit an jenem mörderischen, alten König –” (Perutz, 1987: 96s.). El cura y el alcalde españoles completan la frase del capitán, diciendo “Herodes!”, porque, luego de observar temerosos a Salignac, reconocen en él al Judío errante y comparten la misma comprensión y la misma forma de lectura de la situación. Salignac, sin notar la reacción de los españoles, responde asintiendo “An Herodes, Jawohl. Oder an Caligula” (ibíd.: 97). Así, los dos tiempos, la Antigüedad y el presente, se encuentran en la encrucijada que plantea la figura del personaje, y su perspectiva doble con respecto al emperador. La escena juega con las dos formas

de duplicidad o polisemia identitaria, la de Salignac-Judío errante y la del Emperador-Herodes-Calígula, además de mostrar las diversas perspectivas o niveles de lectura: mientras que los oficiales alemanes permanecen ignorantes de esta duplicidad identitaria del capitán francés, los católicos españoles comparten una “comprensión” diversa de la situación y el personaje, que superpone la historia bíblica, la perspectiva mítica o sagrada y una forma de temporalidad fuera del tiempo, la del propio Salignac, eternamente errante, condenado a una inmortalidad que, es una forma de eterna repetición. Esta eterna repetición es el modo de lectura del mismo Salignac con respecto al Emperador, en quien no percibe la paz que podría traer la somnolencia o el descanso descriptos, sino la lucha constante e incesante. De esta forma, Salignac proyecta en la figura de Napoleón su eterna inquietud: “‘Was soll mir der Friede!’ rief Salignac in plötzlicher Heftigkeit mit überlauter Stimme. ‘Krieg war all mein Lebtage mein Element. Für mich ist nicht geschaffen der Himmel und seine ewige Ruh’” (ibíd.: 97). Mientras que los alemanes son (auto)excluidos o (auto)expulsados de la lectura religiosa, los españoles asocian las señales o indicios, de manera inequívoca, a la interpretación mítica, por lo que los diferentes niveles de sentido y las perspectivas de lectura actúan como codificación o forma de cifrar el mensaje, que para cada participante posee significaciones, matices y consecuencias diversas. La línea o el hilo establecido por el sentido asignado desde las diversas perspectivas entretiene esos indicios (las palabras, los actos, los discursos) de manera diversa.

La reflexión de Donop, en el medio del diálogo, también muestra otra hilación, conectada con el presente inmediato del narrador alemán, pero también del escritor austríaco:

“Der Weg, den er der Kaiser uns führt”, sagte Donop langsam und nachdenklich, “geht durch Täler des Elends und über Ströme voll Blut. Aber er führt zur Freiheit und zum Glück der Menschen. Wir müssen ihm folgen, es gibt keinen anderen Weg. Zur Unzeit geboren, können wir nichts anderes tun, als auf den Frieden des Himmels hoffen, da uns der irdische versagt bleibt” (id.).

La observación del filósofo Donop, con respecto al tiempo poco propicio y la alusión a la crueldad de esos tiempos, devuelve el diálogo al presente extratextual de la novela y la época de la posguerra perutziana, además del hecho de que, al elidir el nombre puntual del Emperador de turno (como mencionamos, en la escena no se menciona en ningún momento a Napoleón, sino a través de su título), ilumina el presente perutziano y la posición del autor con respecto a la guerra y su perspectiva de la misma como apocalipsis (*Untergang*), pero también como el ocaso o la decadencia del Imperio Austrohúngaro.

En términos de la tensión de las motivaciones y tramas histórica y mítico-religiosa<sup>130</sup>, ambas formas confluyen en la representación final de un apocalipsis profano, relacionado

---

<sup>130</sup> Las dos historias o tramas, la histórica, presente, y la mítica, en la Antigüedad o fuera del tiempo, eterna, también se superponen con respecto a la caracterización de otros personajes y grupos en la novela, como en el caso de Günther, que, luego de dar la primera señal, resplandece como Judas Iscariote (Perutz, 1987: 101), o las guerrillas, a

también con el contexto de escritura de la novela, durante 1919, el final de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias (Eckert/Müller, 1989:108 y Müller, 2007: 143ss.). Scheichl denota este hecho, al asociar la novela perutziana con el libro de Kraus, de una forma que también se conecta con los diversos modos de “leer” lo acontecido, las identidades y las señales, dentro de la propia novela. Asimismo, tal como interpretamos en la introducción, en la relación entre teología e historia profana, Perutz comparte con Walter Benjamín una perspectiva que reúne lo histórico y lo místico, en conceptos como el Apocalipsis y el Juicio Final. Como dijimos, es común a ambos autores el procedimiento que reintroduce, en el concepto materialista de historia profana, una forma dialécticamente correspondiente de misticismo teológico, que asimila de manera conjunta la cábala y la magia (presentes sobre todo en *Nachts unter der steinernen Brücke*). En relación con la imaginería teológica impresa en la historia, la figura del Anticristo, el Juicio Final y el apocalipsis profético, Perutz trata explícitamente las tres temáticas que relacionan lo fantástico-místico y lo histórico en “El nacimiento del Anticristo” (1921) y “Das jüngste Gericht” (El Juicio Final) o “Der jüngste Tag” (El día del Juicio) (Müller, 2007: 162), dos de los nombres tentativos de *Der Meister des Jüngsten Tages*.

El paradigma apocalíptico, analizado por Frank Kermode, retorna en el *fin-de-siècle* XIX y comienzos del siglo XX, en los *saecula*<sup>131</sup>. Como fuera mencionado en la introducción, estos son ficciones que articulan la configuración mítico- ficcional de la idea de Imperio con su origen y el momento de su decadencia y final (Kermode, 1983: 22). Para Kermode, determinadas épocas de crisis generan “doctrinas apocalípticas de crisis, decadencia e imperio” (ibíd. 24), y la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras exhibe esta concepción de una época crítica, noción que también recorre la perspectiva benjaminiana acerca de la historia.

La representación del apocalipsis se manifiesta en el anteúltimo capítulo, “Der Untergang”, en donde, significativamente, sólo se narran fragmentos nebulosos de la desaparición de los dos regimientos y de cada uno de los protagonistas, con excepción del narrador, Jochberg, quien:

---

las que el cabo Thiele se refiere de la siguiente forma: “Seit gestern had die Hölle ein Loch bekommen, und die Teufel sind metyenweis auf die Erd gefallen”, o, más adelante, con respecto a tres guerrilleros capturados, “Die drei sahen aus, als kämen sie geradenwegs aus Noahs Arche. Wie kommt es nur, daß alle diese Guerrillas die Gesichter von Affen, Mauleseln oder Ziegenbocken haben?” (ibíd.: 102s.). La animalización de los rostros del “otro”, se superpone a una perspectiva arcaizante, inversamente mistificadora, en tanto desestima o menosprecia al enemigo, grotescamente.

<sup>131</sup> En la presente interpretación, dejamos de lado la perspectiva central de Mircea Eliade, porque, aunque en El mito del eterno retorno, el filósofo e historiador de las religiones se refiere a “la abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico” (Eliade, 1989: 41), la noción de “eterno retorno” trasciende el objeto de estudio y mitifica la perspectiva teórica, obturando el sentido histórico de la misma (coyuntural, situacional, fáctico y concreto). Frente a la “mitificación” y la búsqueda de “universales” que realiza el filósofo rumano, por el contrario, el presente trabajo opta por partir del movimiento contrario, exhibiendo las proyecciones y construcciones de la historia, así como las concepciones de la historiografía conectadas con la poética de los autores, es decir, “historizar” la perspectiva al respecto.

von den Stunden des Unterganges, von dem letzten furchtbaren und vergeblichen Kampf der beiden Regimenter Nassau und Erbprinz hat mein Gedächtnis nur wenig bewar [...] Die Ereignisse des letzten Abends sind in meiner Erinnerung zu einem schattenhaften und verworrenen Bild von Feuer, Blut und Tumult, Schneewirbel und Pulverdampf zusammengedrängt (Perutz, 1987: 200).

Como en la primera novela de Perutz, el fuego y la sangre funcionan como sinécdoques de la guerra, la cual se representa en imágenes plásticas de la vorágine, donde se mezclan el gris del humo de la pólvora con el rojo. El combate militar se manifiesta aquí, de la misma forma que en *Der Baron Bagge* y *Mars im Widder*, de Alexander Lernet-Holenia, como caos y confusión, “tumulto” y “torbellino”. En este sentido, la *Novelle* de Lernet-Holenia y la presente novela comparten la vivencia de los autores de la Primera Guerra Mundial y la escenificación de la muerte colectiva, en combate, en ambos textos; muerte que tiene lugar en un puente, junto a un río. Además, ambos representan el universo fantasmagórico de los muertos (el regimiento de dragones marqués y conde von Gondola, en *Der Baron Bagge*; los de Nassau y Príncipe heredero de Hesse, aquí). En ambos textos, la trama sitúa a un único sobreviviente que se transforma en narrador de la misma (Bagge y Jochberg). Pero, si en la *Novelle* se escenifica la imagen de las masas de los muertos del regimiento fantasmagórico y los habitantes del pueblo, aquí, se trata de un solo espectro, irónicamente dudoso en su existencia.

En segundo lugar, la cita plantea el problema de la memoria y la incertidumbre del recuerdo (“ich habe nur wenige Momente des Kampfes, der nun folgte, in Erinnerung behalten”, *ibíd.*: 203), que ya se manifestaban en *Die dritte Kugel*, pero, en esta instancia, el problema tiene por consecuencia la elipsis parcial del episodio, cuya narración se soslaya casi en su totalidad, excepto algunas imágenes inconexas y fragmentarias de la desaparición de los oficiales conocidos (recordada de manera ambivalente, como engañosa visión o sueño, *ibíd.*: 200), algunas frases incoherentes escuchadas al azar (*ibíd.*: 201s.); un pesadillesco combate cuerpo a cuerpo (memorable únicamente a partir de ciertas sensaciones, pero carente de toda imagen del enemigo, excepto un chorro de sangre que cae a sus pies, *ibíd.*:). Los huecos de la narración se explican por la pérdida del conocimiento del protagonista y los sueños intermitentes en el transcurso de esta.

Las señales o indicios previos de este apocalipsis histórico, profano, se manifiestan a lo largo de todo el texto, tal como hemos desarrollado hasta aquí. Pero el mismo también presenta otro tipo de propias señales que tienen un destinatario o lector privilegiado: Salignac. Desde su perspectiva y modo de lectura, este ya no se caracteriza en términos seculares, sino que se entronca con una historia extemporánea, mítica, en una imagen del apocalipsis bíblico, precedida por el Anticristo. En un diálogo “oblicuo” entre Salignac y el Redentor, que Jochberg presencia como testigo indiscreto y del cual sólo escucha las réplicas del capitán francés, el capitán francés se refiere a la venida del Anticristo, reconocible en los signos que lo preceden: “die hohen

Zeichen sind alle erfüllt” (ibíd.: 164). El desafío al Redentor denota una segunda alusión al libro del Apocalipsis, 14:1, en donde se repiten los indicios textuales, con respecto a los señalados: “Wo sind sie, die für dich streiten? Wo sind die *hundertvierzigtausend*, die deinen Namen auf der Stirne tragen Ich sehe sie nicht”(ibíd.: 164, la cursiva es nuestra). El número de los elegidos que acompañan al Cordero en el monte Sión es escuchado por el profeta, y se repite en el episodio novelesco. Con terror, Jochberg reconoce en las palabras de Salignac la imagen del Anticristo, en una tercera alusión a las señales: “ich erkannte in diesen Worten das Bild des Antichrists, des Feindes der Menschheit, der sich mit seinen Zeichen und Wundern, mit seinen Siegen und Triumphen über alles erhebt, was Gott heißt und Gottesdienst ”(id.). La relevancia del número tres, vista en *Die dritte Kugel*, también se manifiesta en esta escena, y se repite ante todo en las tres señales o en la división de los tres regimientos, en la escena de la caída.

En términos generales, Norman Cohn (1983), Bernard Mc Ginn (1997) y José Guadalajara Medina (1996) interpretan este apocalipsis cristiano, la figura del Anticristo, el Juicio final y los movimientos milenaristas en conexión con el problema del bien y el mal, citado más arriba, en la referencia al mito platónico del carro alado, y la fuerza sobrenatural indeterminada que se encuentra tras los actos de los hombres, en la novela. Tal como en ciertas representaciones de *Die dritte Kugel* (relacionadas con el pacto y el demonio), Perutz recoge aquí la imaginería medieval y antigua para dar forma a esta trama de sentido mítico-religioso, en una serie de referencias directas a la Biblia y sus episodios, algunas, ejemplificadas anteriormente, como el libro de Samuel y el episodio de Saul y la pitonisa de Endor (ibíd.: 102); o el capítulo “Die Versammlung der Heiligen” (ibíd.: 118), que también . En segundo lugar, las representaciones de diversas praxis católicas se muestran en el comportamiento del marqués, el cura y el alcalde españoles, o el capítulo titulado “Ein Gebet”, que paradójicamente, ilustra la “oración” de Salignac, como desafío al poder de Cristo, su “fe” en el Anticristo y el anhelo del fin de los tiempos.

Según Norman Cohn, la escatología cristiana ha existido siempre, “en el sentido de una doctrina, respecto a ‘los tiempos finales’, ‘los últimos días’, o ‘el estado final del mundo’” (Cohn, 1983: 14), pero esta escatología ha adoptado formas diferentes, por ejemplo, en los movimientos milenaristas o salvacionistas<sup>132</sup>, que analiza el mismo autor. Frank Kermode remarca el hecho de

---

<sup>132</sup> Con respecto al problema del tiempo en la novela, analizado más arriba, Kermode establece un modelo paralelo al mencionado en la introducción, en conexión con el tiempo mesiánico o “Jetzt-Zeit” benjaminiano (Benjamin, 1994: 188), que son tematizados por Perutz en “Der Tag ohne Abend” y *Zwischen neun und neun*, en la representación del instante previo a la muerte. Para el análisis de la trama textual temporal (“una organización que humaniza el tiempo al conferirle forma”, Kermode, 1983: 52), Kermode utiliza los conceptos de *chronos*, el “tiempo que pasa” o “tiempo de espera” y el *kairos*, la estación, un punto en el tiempo luego de significación, cargado de un sentido que deriva de su relación con el fin. La diferenciación proviene de Brabant, y ambos conceptos derivan de las perspectivas de varios teólogos que la desarrollaron (Cullmann, Marsh, etc.). Citando a Tillich, Kermode se refiere al concepto de *kairos*, como el momento de crisis o “destino del tiempo”, que se conecta con “un sentido muy moderno de vivir en

que existen *saecula* famosos, como el del año 1000 y el fin del siglo XIX. Estos reflejan la forma en que las divisiones cronológicas fundamentalmente arbitrarias (el milenio, el siglo) reflejan “nuestras angustias y esperanzas”, son “intemporales, pero las proyectamos a la historia” (Kermode, 1983: 22). Con respecto a la figura del Anticristo, José Guadalajara Medina sostiene que esta es una derivación de la concepción dualista, que alcanza su máxima expresión con Zoroastro, como proyección escatológica del problema del bien y el mal: “el concepto de mal se encarna en seres que representan la desviación de la recta conducta y que con la inminencia del fin del mundo, gozan de un protagonismo acentuado” (Guadalajara Medina, 1996: 25ss.). Como personaje “real”, fue asociado a algunos personajes históricos concretos caracterizados por sus rasgos negativos como gobernantes y por ser un modelo de maldad como la personificación de la apostasía cuyo radio de acción es especialmente extenso e intenso al final de los tiempos (ibíd.: 27). Este personaje malvado, “se asocia siempre con el final de los tiempos, y su aparición se producirá en los momentos de mayor tribulación y conflictividad social de la humanidad” (ibíd.: 29). Al referirse al Emperador, Salignac, el cura y el alcalde de La Bisbal nombran a otros dos de esos personajes identificados con los falsos Mesías, además del propio Napoleón: Herodes y Calígula. Guadalajara Medina nombra a otros que se relacionan con el sentido de la novela: Caín (al que mencionaremos posteriormente) y el rey Saúl (cuya referencia analizamos antes) (ibíd.: 38). Por otra parte, el mismo autor menciona los *signa iudicii*, las “señales terribles, precursoras de los últimos tiempos y manifestaciones del castigo divino por los muchos pecados de la humanidad”, cuya descripción se encuentra repartida en “numerosos libros de la Biblia” (ibíd.: 137). Se trata de “relaciones de signos”, que permiten al hombre medieval, proclive a esta forma de lectura, percibir la conjunción entre “Anticristo-*signa iudicii*”, en tanto “los *signa iudicii* son también, de alguna manera, la expresión final de un desorden cósmico que simboliza el caótico universo de los pecadores” (ibíd.: 38). La elección del momento histórico crítico en el pasado y la figura de Napoleón en el centro de esta encrucijada (que, irónicamente, se sitúan en otro *fin-de-siècle* percibido como un final, el del siglo XVIII) se proyectan asimismo en la perspectiva de un presente apocalíptico<sup>133</sup>. Como Nerón, Calígula, Herodes o Caín, este Anticristo histórico representa el “compendio del mal humano” (Mc Ginn, 1997: 15). Desde este punto de vista,

---

una época en que “los fundamentos de la vida tiemblan bajo nuestros pies”, en tanto se trata de un concepto que reaparece constantemente en el pensamiento moderno (ibíd.: 53). El crítico ejemplifica la idea a partir del concepto de “situación límite” de Jaspers, “la crisis personal (muerte, sufrimiento, culpa), en relación con los datos que constituyen su determinación histórica” (id.). Como mencionamos, Perutz configura este tiempo sobresignificado (el *kairos*) mostrando la distancia entre el tiempo medido en términos cronológicos, un tiempo abstracto y cuantificable (*chronos*), frente a ese instante mesiánico que otorga sentido a toda una vida (y a toda una época). En los tres autores, esta contraposición temporal es comparable en tanto intersecta la historia social y la historia del individuo, su biografía, de manera paradigmática.

<sup>133</sup> Al respecto, pueden consultarse Lorenz, 2007: 3ss. y el análisis de Jacques Le Rider sobre la exposición francesa *Wien 1880-1938. Die fröhliche Apokalypse* (Le Rider, 1990: 9); exposición cuyo título resuena en la novela de Perutz que interpretamos, pero que es un eco de la mentalidad de la época y su perspectiva sobre el propio presente.

Bernard Mc Ginn analiza la forma en que la Revolución Francesa evoca “una de las efusiones más importantes de apocalíptica política en los tiempos modernos” (ibíd.: 264). Los cambios históricos son el material perfecto para la aplicación de profecías bíblicas, y este nuevo capítulo de la historia europea, asociado no sólo a Napoleón I, sino también a sus sucesores, culminará en 1870, “cuando dejó la escena el último de sus descendientes” (id.). Las interpretaciones francóforas de los adversarios de la Revolución (y de Francia) utilizaron la ideología antirreligiosa de los jacobinos radicales, el anticlericalismo o ateísmo revolucionario para identificar la revolución y al propio Bonaparte con el mal y la amenaza colectiva del anarquismo (ibíd.: 266), como enemiga de las monarquías aliadas, de forma tal que lo político se asimila a lo religioso, sin mediaciones. La novela de Perutz representa esta asimilación de lo religioso en el ámbito político, pero invierte la perspectiva acerca de la revolución y los revolucionarios, los clericales españoles, que se rebelan frente a las ateas fuerzas imperiales alemanas.

En cuanto al tema de la identidad, del que nos ocuparemos más adelante, teniendo en cuenta las alusiones al apocalipsis y al Anticristo de la escena presenciada por Jochberg y la forma de representarlas en el capítulo “Ein Gebet”, la novela evoca la duplicidad de la propia historia bíblica, que contrapone la figura del Redentor (con cuya representación “dialoga”, en su paradójico monólogo, Salignac) y la de su antagonista (en términos etimológicos), el ἀντί- (sustituto, opuesto) y χριστός (ungido, mesías, Cristo) (Guadalajara Medina, 1996: 26). Por otra parte, la apostasía teológica del Anticristo también puede interpretarse como la rebelión profana que la novela escenifica en el capítulo “Der Aufruhr” (Perutz, 1987: 175ss.).

Como remisiones al libro de Daniel y al Apocalipsis, atribuido a San Juan, denominado “Libro de la Revelación” (Cohn, 1983: 23), los signos representados en la novela, las tres señales evocadas de la Biblia, requieren un determinado modo de lectura específico: una lectura hermenéutica que traduce o interpreta esos signos míticos, trasladándolos a la historia profana. El arte de interpretar los signos ocultos tiene en su base una concepción del texto que lo percibe como composición que se configura en diversos niveles y con diferentes sentidos, una concepción que es la misma que propone la obra de Perutz. Sin embargo, si para la hermenéutica antigua y medieval, el sentido de la interpretación se planteaba como unívoco y unidireccional, con respecto a una lectura metafísica, teológica, en Perutz, el mismo procedimiento hermenéutico exigido al lector por los sentidos solapados de las lecturas posibles tiene la finalidad contraria: mostrar la pluralidad, en las diferentes formas de percepción y lectura de los signos, liberados del sustrato religioso incuestionable, pero también de una definición racional o científica axiomática.

La novela también recoge otro aspecto de la hermenéutica surgida de la representación de los mensajeros y el desvío de la orientación y contenido de los mensajes. Etimológicamente, el concepto de hermenéutica deriva de Hermes, el mensajero de los dioses, divinidad menor a quien

se atribuye el origen del lenguaje y la escritura, pero que también es el dios ladrones y mentirosos. Como mencionamos, son varios los personajes que cumplen el papel de mensajeros, conscientemente o sin saberlo, y los mensajes “desviados” en la novela de Perutz: el marqués, Günther, Donop y Brockendorf, Jochberg, Salignac, la Monjita, etc.. La significación de la temática es subrayada en el capítulo “Der Kurier” (Perutz, 1987: 168ss.), papel que desempeña el inmortal Salignac, pero, además, entre las cartas y mensajes que la novela representa, las tres señales son el eje central alrededor de las que se dispone y avanza la trama de los acontecimientos (o las tramas enlazadas). Además del tratamiento de las dos primeras señales, que analizamos más arriba, la tercera y última señal involucra al propio Jochberg y a la Monjita. Luego de recibir el puñal del marqués como regalo del coronel y cuando, más adelante, es despreciada por su amado, la Monjita, se suicida con el cuchillo cuyo mango tiene talladas las imágenes de Cristo y la Virgen, a los que el marqués apela a punto de ser ejecutado. En este caso, Jochberg es el mediador o propiciador de la última señal, al conducir a la amante repudiada al campamento de los rebeldes. Sin saberlo, el narrador lleva el hatillo de la muchacha, que contiene el último mensaje nefasto: “Es war leicht, ich fühlte kaum sein Gewicht. Ich hielt es in der Hand und wußte nicht, das unentrinnbare Verhängnis, den Untergang des Regiments, das letzte Zeichen” (ibíd.: 194).

En la interpretación acerca del Apocalipsis y las intertextualidades entre este y la novela de Perutz, los cuarenta y cuatro mil elegidos, marcados en su frente como emisarios de Cristo (una “reunión de santos”, como explicita el capítulo así titulado), son las fuerzas que se oponen a aquellos otros que portan la marca de la Bestia o, en la poética de Perutz, la marca de Caín que analizamos en *Die dritte Kugel* y que Salignac lleva en su rostro, marcado por la viruela, otra señal, en este caso, una seña de identidad, legible para algunos elegidos, que permite reconocer la identidad oculta del capitán francés.

Tanto en la perspectiva de Salignac sobre el emperador (Napoleón/Herodes/Calígula), como con respecto a la figura del propio Salignac, por parte del resto de los personajes, o en el reconocimiento/desconocimiento de la figura del marqués, de Jochberg o de la Monjita/Françoise-Marie, e incluso en los marcados por las señales divinas o diabólicas, la novela propone un último sentido de la lectura de señales o indicios: el que se configura a partir de las “señas de identidad”. Estas se manifiestan en una duplicidad polivalente de las identidades de los protagonistas y en las formas de representación dentro de la representación (la *mise en abîme*) y performance, en la novela. Nos referiremos a estas otras formas de lectura y recepción a continuación.

**4.c.2 El hombre ya no se pertenece a sí mismo: dobles, redivivos, metempsicosis y posesión. Formas de la duplicidad identitaria y puesta en abismo en la trama novelística de los acontecimientos**



Como mencionamos, la configuración de lo fantástico en la novela se manifiesta a partir de la promesa de los oficiales alemanes al marqués, que se convierte en otro tipo de pacto y revela uno de los aspectos del problema de la identidad: las diversas metamorfosis del marqués de Bolívar, entre las cuales se cuentan la transformación y salvación finales del teniente von Jochberg, el narrador, en su enemigo y víctima, el noble español, cuya identidad adopta a su pesar. La problemática identitaria se manifiesta en varios niveles, en conexión con las formas y figuras de la duplicidad que la novela presenta, no solamente con respecto al marqués, sino en conexión con otros personajes, e, incluso, con respecto a esa voluntad superior desconocida que parece guiar de manera incierta los destinos de los hombres. Estas otras formas de la duplicidad se presentan, en primer lugar, en La Monjita y otro personaje de ultratumba, que sólo reaparece desde el más allá por el recuerdo de sus amantes, la difunta Françoise-Marie. Por otra parte, de la misma forma que en *Die dritte Kugel*, aquí también la duplicidad se manifiesta en el interior del personaje, como en Salignac, que encarna al Judío Errante; o en las formas de duplicidad de los traidores; en primera instancia, conspiradores en el amor y, en segundo lugar, traidores a la patria y culpables de la desaparición de los dos regimientos. Por último, la duplicidad se representa en las diversas formas de puesta en abismo, ya sea bajo la forma de la escenificación o *performance* como simulación o engaño, en las diferentes conspiraciones de la trama; ya sea en las representaciones pictóricas que pinta el padre de la Monjita, otro hidalgo español venido a menos, y que se muestran en el capítulo titulado “Die Versammlung der Heiligen” (Perutz, 1987: 118ss.).

En el capítulo “Gott kam”, donde se produce la escena de la rememoración que tiene como resultado la muerte del marqués y la promesa, el enigma de la identidad de la voluntad superior se conecta con el enigma de la identidad del marqués, que representa también otra voluntad, superior, en confluencia con la divina. En un doble juego de reconocimiento-desconocimiento, ocultamiento e intercambio de identidades, la adopción de esta identidad, por parte del infeliz marqués, es la excusa de los soldados alemanes para ejecutarlo.

En esta escena, el arriero es un primer doble del marqués (o el marqués es, en realidad, el usurpador de su identidad o sustituto), lo cual muestra que la duplicidad alrededor del personaje se da en dos sentidos diferentes. Por un lado, mientras vive, el marqués posee una singular habilidad para representar el papel de otros, en uno de los sentidos de la representación dentro de la representación, que analizaremos posteriormente. Por otro lado, luego de la ejecución, la identidad del marqués muerto es “usurpada”, a su vez, por los oficiales. La inversión de los papeles plantea otra ironía del destino, cuando estos, al cumplir su juramento, acaban con su propio cuerpo militar, con la excepción de Jochberg, que, en otra inversión, se transforma de la

noche a la mañana en aquel, y, al ser confundido por las fuerzas revolucionarias, percibido (y poseído) por el noble español, logra salvar su vida.

Sylvie Camet se ocupa de la cuestión de la sustitución, en el capítulo “Mort-Vivant”, de su libro *Les métamorphoses du moi*, en donde la autora analiza *Der schwedische Reiter* (1934), de Perutz e *Ich war Jack Mortimer* (1933), de Alexander Lernet-Holenia. Camet se refiere a dos tipos de sustitución, una *in vivo* y la otra, la sustitución *post mortem*, como es el caso de *Der Marquis de Bolibar*. Para la autora, este tipo de sustitución se produce porque:

La responsabilité consiste dans l'acte de répondre de ses actes ou de ses fautes. Une fausse identité permet à l'évidence d'éviter de répondre de sa propre responsabilité dans les actes que l'on a commis. Que l'on soit un criminel averti, ou un criminel d'opérette [...], l'utilisation d'une fausse identité est, en général, destinée à éviter une identification qui permettrait la mise en cause de la sûreté personnelle (Camet, 2007: 287).

La novela representa una ambivalencia entre la huida de la responsabilidad de los conjurados, con respecto a su doble traición, hacia el coronel y hacia la patria, como menciona Camet, por un lado; pero, por otro lado, la sustitución se plantea como la última voluntad del propio sustituido, el marqués ejecutado; voluntad que va más allá de la muerte. En cada uno de los episodios en los que los oficiales dan las señales, de manera ambivalente, los soldados se encuentran fuera de sí, en un estado de enajenación, y actúan en pos de su propia obsesión apasionada, inmersos en la intriga amorosa; pero, al mismo tiempo, parecen ser poseídos por una fuerza destructiva que se encuentra más allá de ellos mismos. Así, los responsables del acto criminal suplantando al noble español, de una manera incluso más efectiva que la que hubiera podido llevar adelante el propio marqués, camuflados “naturalmente”, entre los amigos-enemigos. En este caso, no se trata de la mera huida de la responsabilidad, sino que la premeditación y la voluntad de los conspiradores y del espectro del Marqués, imprecisas e indiferenciables, es lo que está en cuestión. Para Camet, al nivel del discurso, en el texto narrativo, la duplicidad de la identidad instaura una relación con la verdad diferente de la mostrada por el carácter punitivo de la novela policial, en la que existe una división maniquea entre la verdad y la mentira. En las novelas en las que se expresa esta duplicidad, aquel que se atreve a realizar este acto es recompensado, en tanto la identidad falsa “érige le mensonge en une revendication positive à l'excès” (ibíd.: 288). En la presente novela, no obstante, los diversos sustitutos de la identidad ajena no son recompensados, sino que pierden su vida en el intento, como en el caso del marqués por el arriero y los oficiales por el marqués, con la única excepción de Jochberg, que salva su vida convirtiéndose en él.

La identidad, en términos de duplicidad, ha sido tratada por Otto Rank, en su conocido artículo, donde desarrolla sucintamente las perspectivas psicológica, antropológica, biográfica y literaria en general (Rank, 1925). Aunque el autor se ocupe específicamente de la literatura alemana y de *Der Student von Prag*, el filme mudo cuyo guión fue escrito por Hanns Heinz Ewers,

Rank deja de lado, textos fundamentales clásicos, antiguos y modernos, que despliegan la problemática identitaria del doble de manera explícita, tales como las versiones de Anfitrión, mencionadas anteriormente. Por otra parte, a pesar de que la perspectiva psicoanalítica de Rank esquematiza el fenómeno de la duplicidad en términos de narcisismo y doble personalidad, por lo que la especificidad literaria del *corpus* se pierde en reflexiones inmediatas sobre las diversas tramas, retomamos algunas de las observaciones de su análisis. Con respecto a la *Novelle* de Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1813], Rank observa que la pérdida de la sombra permite el encuentro con el destino (Rank, 1925: 16). En el caso de la novela de Perutz, la adopción de la identidad ajena también implica una pérdida significativa, además de la de la propia identidad: el marqués y los oficiales pierden la vida por la sustitución que llevan a cabo, pero también, en este sentido, se topan con su destino.

No obstante, el mismo marqués indica las diferencias con respecto a los oficiales y la casta militar, en su alegato contra la guerra, que suena como un eco de la posición de Perutz, según Sigurd Scheichl (2002) y Hans-Harald Müller (2007: 55). De acuerdo con ambos autores, la presente novela sería una “Anti-Kriegsroman”, tal como *Wohin röllst Du, Äpfelchen* (1928), aspecto que se muestra en tres momentos diferentes. En primer lugar, antes de ser ejecutado, el marqués pide a los soldados que le permitan contemplar una vez más su tierra:

“Lassen Sie mich noch einmal das Land sehen, Herr Leutnant” sagte der Spanier. “Es ist mein Land, meine Erde. Mir grünen diese Wiesen, mir wachsen die Reben, mir tragen die Kühe. Meine Erde ist’s, über die der Wind striecht, meine Erde, auf die Schnee und Regen und der Tau des Himmels fällt. Für mich regt sich’s zwischen den Furchen, für mich atmet es unter den Dächern, mein ist alles, was dieser Himmel umspannt. Sie sind Soldat, Herr Leutnant. Sie verstehen nicht, was das bedeutet: Mein Land, meine Erde. – Treten Sie beiseite, und geben Sie das Zeichen! (Perutz, 1987: 68).

En el pasaje se muestra una contraposición entre la vivencia de apego al terruño por parte del marqués, el desapego e incomprensión de los soldados. La perspectiva del marqués expresa los trazos de una nueva etapa del anticapitalismo romántico, propia de la época en que escribe Perutz, pero también de la época representada; anticapitalismo que mira nostálgicamente hacia el “presente” (del marqués, pasado del autor), que, como afirmamos en el segundo capítulo del presente trabajo, cuestiona la degradación de un mundo en creciente proceso de mecanización y mercantilización. La reinterpretación perutziana de este anticapitalismo romántico, en la postguerra, es singular, en tanto se plantea como antimilitarista y elide cualquier forma de nacionalismo directo, en dos sentidos. El apego afectivo del marqués a su tierra, a sus ritmos o tiempos, a sus frutos, plantea una relación con la naturaleza y la propiedad radicalmente diversa de la de los soldados, y su desapego mercenario, que no podrían comprender la perspectiva del marqués, según él mismo. Significativamente, en todo el párrafo, por un lado, Perutz evita el uso del término *Heimat* o el campo semántico asociado al mismo, con todas las connotaciones

nacionalistas que el mismo tenía antes de y durante la Primera Guerra Mundial y las que tendrá en la Segunda. Por otro lado, pone estas palabras en boca de un noble español, el último representante de una clase desaparecida, para el que el honor se mantiene, literalmente, más allá de la muerte. Como nos informa la novela, el marqués se sitúa del lado de las tropas guerrilleras como compensación por el acto de traición de su sobrino, el Marquesín, otro de los dobles del caballero español, que traiciona los ideales de lealtad e hidalguía aristocráticas del marqués convirtiéndose en un soldado de Napoleón, en un acceso de rebeldía juvenil. Esta nobleza se encuentra en extinción (escenificada en la novela) y muere a manos de esa casta militar cuyos actos mercenarios se definen por la traición, la conjura y la ignominia.

En conexión con esta caracterización, el segundo momento en que la novela muestra una posición claramente antimilitarista se produce casi al final, cuando el Botijo caracteriza a los soldados alemanes como mercenarios sin honor, siquiera militar. Mientras que Jochberg pretende defender el honor del extinto regimiento de Nassau, de los soldados del Emperador, el Botijo sostiene: "Soldaten nennen Sie sie? Wüstlinge waren es, Prahler, Spieler, Trunkenbolde, Lügner, Prasser, Kirchenräuber— Gott ist gerecht und sein Gericht ist echt" (Perutz, 1987: 210). El juicio de Dios posee un doble sentido en la cita, en tanto los "soldados" son considerados en su poca valía, por Dios, pero también han sido juzgados por sus culpas y condenados a muerte, en esa suerte de Juicio Final que escenifica el Apocalipsis del capítulo "Der Untergang" (ibíd.: 200). En cuanto a la tercera instancia en la que se expresa el antimilitarismo en la novela, y que se vinculan con la oposición entre su caracterización y la clase militar, nos referiremos a ella más adelante, al interpretar el problema del nombre y el anonimato, en la misma.

Respecto de la caracterización del marqués, tanto este personaje como el de Salignac se relacionan con lo sobrenatural mítico-religioso, en aspectos diferenciados, y en ambos casos, la problemática identitaria se plantea en términos fantásticos. En cuanto al marqués, éste posee una habilidad sobrenatural para transformarse y convertirse en otros, adoptando otras identidades, habilidad que lo vuelve irreconocible para las personas a su alrededor, como se muestra en la escena en la que el capitán inglés duda de sus aptitudes y posibilidades para pasar desapercibido y no ser reconocido (Perutz, 1987: 37). En esa instancia, el marqués apela a estas habilidades escénicas y cambia su fisonomía, hasta mostrar los rasgos extraños del general Rowland Hill, vizconde Hill de Hawkstone. Estos nuevos rasgos son completamente desconocidos en su rostro, vistos por primera vez por el capitán inglés, y por el teniente Rohn, el testigo oculto e ignorado de la escena: "hageren, von vielen Falten durchpflügten Wangen, zum erstenmal die unsteten Augen, die ruhelos über die Dinge glitten, den harten, festgeformten Mund und dieses mächtige Kinn, das Energie und einen unerschütterlichen Willen ahnen ließ" (ibíd.: 37s.). El trastocamiento identitario afecta incluso a la voz que sale de ese "fremdes Antlitz" y posee acentos extraños al

marqués, pero atribuibles e identificables con los del general Hill ("schnarrenden Stimme", *ibid.*: 38). La única seña que permite reconocer un parentesco con el marqués es la misma voluntad férrea y la energía focalizada en su propósito.

Estas señas de identidad también son señales que pueden ser decodificadas o leídas por sus receptores de manera correcta o incorrecta, cuestión que se conecta con las temáticas del reconocimiento y el desconocimiento, tanto en el caso del marqués, como en el de la Monjita y Salignac, a los que nos referiremos luego. En cuanto al marqués, en la escena, ni el capitán inglés, ni el Botijo, ni el teniente Rohn, testigo inoportuno de la conversación, logran reconocer la fisonomía del noble, transformada diabólicamente; pero hay otra escena en la que el marqués resulta irreconocible, al adoptar la del arriero de Salignac. De la misma forma que en esta escena, en el capítulo central de la novela, el cuerpo se convierte en el soporte material de esas señales físicas, pero sus referencias o señales son confundidos por los oficiales alemanes, por el sargento, que lo toma por el ladrón de los doce táleros del dragón Kummel y por este último. Aunque el perro del marqués lo reconoce inequívocamente, cuando Kummel acude a reconocerlo, por su rostro y ropajes, en principio, lo identifica como tal, pero luego nota que tiene cinco dedos en lugar de los cuatro del verdadero arriero. Sin embargo, luego de encontrar la bolsa de los táleros vacía, en sus bolsillos, es acusado de ladrón y de espía, y finalmente, ejecutado. Por otra parte, estas señales, que se convierten en referencias identitarias, son corporales, físicas, pero también son acústicas. La voz del marqués se torna irreconocible, en su mimesis perfecta del acento del general Hill, pero, en la personificación del guía de los alemanes, como arriero español, el marqués desconoce la lengua que, supuestamente, manejaba antes. Irónicamente, el teniente Kummel le dirige una imprecación que, además de situarse en la trama histórico-prosaica, es otra alusión irónica a la trama mítico-religiosa, en conexión con el lenguaje: "Sprich christlich! rief Kummel und meinte, der Spanier sollte Deutsch reden und nicht Spanisch. Verdammt der Narr, der beim babylonischen Turmbau euer wüstes Kauderwelsch ausgeheckt hat" (Perutz, 1987: 64). La comprensión (o la incomprensión) de la lengua "cristiana", identificada paradójicamente con el alemán, la lengua extranjera y menos religiosa que la de los devotos españoles, implica aquí la incomprensión de la trama religiosa que se superpone a los acontecimientos no sobrenaturales. La paradoja se hace evidente cuando los soldados niegan al piadoso arriero-marqués la última confesión, por temor a que este revele su secreto a alguien más, ciegos con respecto al costo de la palabra empeñada.

En cuanto a la voz del marqués, el lenguaje y la representación, Elias Canetti desarrolla el concepto de "máscara acústica", refiriéndose a sí mismo como escritor cuya perspectiva predominante es dramática. Para el autor de *Die Blendung*, la "máscara acústica" es el principio lingüístico de la creación literaria, que consiste en la configuración del personaje (es decir, la

configuración identitaria del mismo), en su lenguaje. Canetti sostiene que este lo delimita hacia todos lados, es decir, lo configura en términos identitarios a partir de la diferencia y establece sus límites como distinto del de todo el resto de la gente, de igual forma que, en su fisonomía, él es único también. La configuración lingüística de una persona, lo permanente en su lenguaje o el lenguaje que ha surgido de él, que él tiene para sí solo, que sólo morirá con él, es lo que Canetti llama su máscara acústica (*akustische Maske*) (Canetti, 1962: 13). Por un lado, en *Der Marquis de Bolibar*, el engaño, en el sentido de la representación del marqués, sólo se completa. Esta máscara acústica es la que utiliza momentáneamente el marqués en sus personificaciones ajenas, pero no funciona con respecto al código extraño. Por otro lado, la novela de Perutz también comparte con el concepto de “máscara acústica” y la obra de Canetti, en general, la relevancia de lo oído, de lo escuchado, como lo muestran *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere* (1974) y el segundo tomo de su autobiografía *Die Fackel im Ohr* (1980), que muestra una serie de ejemplos de descripciones caracterológicas de personajes en situaciones extremas, llevadas hasta la caricatura. Como ya dijimos, uno de los procedimientos que llevan adelante las tramas superpuestas se representa, en la novela perutziana, a través de un testigo oculto e inesperado de conversaciones cruciales, tales como la del marqués con el Botijo y el militar inglés, o la de los oficiales alemanes conjurados.

Como insinuamos, las señas de identidad funcionan como señales o referencias, legibles en diversos niveles. En el caso de la Monjita, doble de Françoise-Marie, la voz también constituye una “seña de identidad” que orienta, de manera irónicamente errónea, hacia otra referencia desviada, de la misma forma que los otros mensajes “desviados” en la novela. Como luego analizaremos, aunque el parecido físico sea casi nulo, la voz de la joven, que posee los ecos de la de la amante perdida, restituye y da cuerpo, ilusoriamente, a ese pasado y los devaneos amorosos de los oficiales. La otra seña identitaria significativa en la trama de la novela es la florecilla azul en el pecho de la amante muerta, conocida para todos los soldados, y que el coronel coloca en la doble española, intentando recrear el parecido con la amada muerta de la manera más acabada; pero que termina siendo un doble índice de incertidumbre incorrectamente “interpretado” por el coronel, cuando es nombrada por Günther, en su delirio. Como señalamos antes, esta seña particular de la esposa infiel es atribuida a la amante fiel por parte del devoto y engañado esposo, y desencadena el curso final de los acontecimientos.

En conexión con la problemática identitaria, el reconocimiento y la voz, también se plantea la cuestión del nombre, que mencionamos anteriormente al referirnos a esa fuerza religiosa, mítica, sobrenatural que determina los destinos humanos, pero que debe ser nombrada de diferentes formas, de acuerdo con las perspectivas que la presentan, en el discurso de Donop y la intervención del marqués-arriero español (Perutz, 1987: 59s.). El marqués domina perfectamente su arte de ocultamiento -un arte que consiste en otra de las formas de

representación que aparecen en la novela- excepto al escuchar su nombre. El mayor problema en esta transformación es el del autorreconocimiento, que se plantea cuando el jefe de los guerrilleros, cuya malignidad también se asocia a lo demoníaco, pero en términos prosaicos o terrenales, en el disfrute reiterado de la desgracia ajena (véase *ibíd.*: 23ss.) llama al marqués y éste se voltea natural y espontáneamente, de manera inconsciente, con lo que el Botijo sabe que podrá reconocerlo, sin importar su disfraz. El marqués pide a los conjurados que no pronuncien su nombre, y educa su oído para ser “sordo” a él (*ibíd.*: 39). El segundo resabio de la identidad se conecta así con la palabra escuchada y la percepción del yo en la voz de los otros, bajo la forma de un llamamiento, de un “ser apelado” o “nombrado”.

En la novela, la habilidad de representación “teatral” del marqués, a fin de ocultar su identidad, se asocia a poderes ocultos o sobrenaturales en dos sentidos explícitos. Por un lado, al contemplar la transformación del marqués, un guerrillero se santigua y el capitán “maldice” asombrado, diciendo: “Welcher Satan von einem Komödianten hat Sie diese verdammte Kunst gelehrt?” (*id.*). Las reacciones de los espectadores (maldecir, santiguarse) frente a este “arte” proteico y maldito, y el maestro que ostenta tales habilidades lo conectan con lo demoníaco. Por otro lado, el guerrillero que se santigua observa que el marqués posee también otros poderes vinculados al ocultismo, en la misma tradición de los personajes analizados en *Die dritte Kugel* y que reaparecen en *Nachts unter der steinernen Brücke* [1957]. En conexión con este último, el guerrillero español afirma sobre el Marqués: “Geben Sie ihm zwei Maß Blut, zwölf Pfund Fleisch und einen Sack Knochen, so macht er ein Menschen daraus, einen Christen oder einen Mohren, das ist ihm gleich” (*id.*). Aunque de manera menos explícita que en la caracterización del dr. Cremonius o de Matiscona, en *Die dritte Kugel*, junto con el rabino Löw o Jacobus van Delle, el alquimista olvidado en *Nachts unter der steinernen Brücke*, el marqués posee el arte de crear homúnculos o golems, una de las formas de la magia o las artes ocultas conectadas con los mencionados personajes en la poética fantástica de Perutz.

La metamorfosis de la identidad del marqués no sólo implica la adopción de una identidad diferente, como la del general Hill o la del arriero y ladrón español, sino también la pérdida de la propia. Esta pérdida es evaluada por el marqués como una ventaja, en tanto le permite desconocer su propio nombre, deshonorado por la traición familiar: “Ich wünsche mir nichts anderes [...] als unerkant begraben werden und mit meinem Leben zugleich den Namen zu verlieren, der für immer mit Schmach und Verachtung bedeckt ist” (*id.*).

Aquí se presenta la tercera instancia en que la novela muestra la posición antimilitarista de Perutz a través de la enunciación del marqués. La gloria individual del guerrero y el ensalzamiento de su nombre, que interesan al Botijo y al capitán inglés antes que nada, son despreciados por el noble español, no sólo por el deshonor familiar, sino también por su menosprecia hacia la guerra,

las batallas y los combates. El marqués desdeña la fama del nombre militar junto con todos los honores adquiridos por mariscales y generales, en los adalides de la guerra, porque los mismos son ganados mediante la destrucción y la aniquilación. Así, el capitán inglés tienta, inseguro, al marqués, que responde a continuación:

“Der Ruhm, den Ihnen Ihr Unternehmen bringen wird” - begann der Kapitán unsicheren Tons und blickte in die erlöschende Glut.

“Ruhm?” unterbrach ihn zornig der Marques. “Sie mögen wissen, Herr Kapitán, daß Ruhm in Schlachten und Gefechten nicht zu holen ist. Ich verachte den Krieg, der uns zwingt, immer wieder das Schlechte zu tun. Und ein armer Bauernknecht, der in Einfalt seinen Acker pflügt, hat mehr Ruhm als die Feldherren und Generäle, das mögen Sie wissen, Herr Kapitán. Denn er dient mit seinen armen Händen der Erde, die wir anderen alle in diesem Krieg verdorben und geschändet haben” (ibíd.: 39).

Retomando la mencionada postura anticapitalista romántica (a la que se suma el antimilitarismo), en la comparación entre el amor de un aldeano a su tierra, el marqués se coloca en el mismo plano que este, como en el pasaje citado, frente a la búsqueda de la gloria individual y la ambición militar, al preferir el anonimato del simple aldeano que ara su tierra.

Por otro lado, la pérdida del nombre expresa el deseo de un anonimato, que se cumplirá en su propia muerte anónima (o, al menos, equívoca, en cuanto a su propio nombre, disfrazado), acontecimiento con respecto al cual las palabras del marqués se plantean como una prolepsis. Esta muerte es doblemente anónima, ya que, si la muerte en sí plantea un retorno a lo uniforme, a una no identificación, el marqués muere, además, una muerte “ajena”, la del arriero español. En este sentido, el deseo de pérdida de la identidad se vincula con la postulación de Brittnacher sobre lo fantástico y su interpretación de la temática de los fantasmas, espectros o aparecidos en la (anti)estética fantástica (Brittnacher, 1996: 317s.). Allí, la desaparición de la identidad se iguala al impulso o deseo de una regresión, de la propia “desaparición” (un devenir fantasma), frente las exigencias excesivas de la vida, pero en el sentido contrario: el marqués afronta su responsabilidad (devolver honor a su nombre, corrigiendo la falta cometida por su sobrino, en la traición a la patria). Por otra parte, en *Masse und Macht* (1960), Elías Canetti también relaciona el deseo de anonimato con el impulso humano (casi suicida o tanático) hacia lo uniforme, el anhelo de la pérdida de identidad individual o personal en la masa, por un lado, y por otro, se trata de la pérdida de identidad en la muerte, por parte de las masas, en la guerra. El planteo de Canetti sobre los diversos tipos de masa puede interpretarse en dos aspectos del texto: la representación de las masas militares que participan en la guerra, y la de las masas invisibles (de los muertos), denotadas en la misteriosa aniquilación completa de los dos regimientos. Trabajaremos específicamente esta temática al ocuparnos de la obra de Alexander Lernet-Holenia y su tratamiento de las “masas invisibles” y espectrales, en *Der Barón Bagge*, y las masas de los



antepasados muertos, las de las víctimas del holocausto, obreros de las fábricas nazis del protagonista y las de los primeros cristianos en las catacumbas, en *Der Graf Luna*.

Los soldados no son los únicos dobles del marqués, sino que estos *alter ego* del personaje se acumulan. Por un lado, luego de la ejecución, Salignac da caza a otro falso marqués, el alcalde de La Bisbal, un caballero casado que sale de noche, disfrazado también, para conquistar a la Monjita, sin éxito. Por otro lado, entre estos dobles también se encuentra el ya mencionado sobrino traidor del marqués, el denominado “marquesín”, que aparece desde el primer capítulo (Perutz, 1987: 16). Esta primera alusión al mismo denota en principio la importancia del nombre, de lo acústico, en la novela, en términos de la representación identitaria, además de aludir a la trama mítico-religiosa. El paseo matinal del Marqués, que es identificado por Jochberg como un rapto de locura, se hilta con el reconocimiento del marquesín, mediante el recuerdo de la excentricidad de los nobles españoles. En tal sentido, Günther sostiene:

“Unter diesen Spanier von Adel findet man oft die seltsamsten Käuze. Sie können sich nicht satt hören an ihren schönlinkenden Namen, die so lang sind, daß man einen dreifachen heiligen Rosenkranz vonnöten hätte, um sie herunterzubeten. Es macht ihnen Freude, den ganzen Tag hindurch aus dem Munde ihrer Lakaien ihren vollen Titel zu hören [...]” (Perutz, 1987: 16).

La satisfacción que sienten los españoles al ser nombrados por todos sus nombres, es decir, todos sus títulos nobiliarios (trama histórica), se compara con la extensión de tres rosarios benditos (trama religiosa), por lo que el mismo acto (signo) funciona con un doble sentido. Pero la novela contradice esta interpretación de Günther, tanto en los actos del marqués como en los de su sobrino. Como ya analizamos, el marqués desea desconocer su propio nombre (haciéndose nombrar por sus sirvientes, sin voltearse, y haciéndose pasar por otro), además de que morir en el anonimato constituye su alegato y sacrificio central, paradójicamente, para limpiar su nombre, es decir, el honor de su familia. Pero también su sobrino renuncia a su propio nombre y “von den Ideen der Freiheit und Gerechtigkeit entzündet, die Sache Frankreichs und des Kaisers zu ihrer eigenen gemacht haben. Mit seiner Familie war er zerfallen gewesen und nur zwei oder drei seine Kameraden hatte er seinen wahren Namen und seine Abkunft mitgeteilt” (ibíd.: 17). Como su tío, desea abandonar su nombre y perderse en el anonimato, por lo que muere antes de su fatídico reencuentro con su doble, justamente un día antes de la llegada a La Bisbal, en la lucha del ejército imperial contra las guerrillas y es sepultado en el cementerio de la aldea de BÁCara (íd.).

El cumplimiento de la voluntad del marqués de derrotar a los aliados alemanes de Napoleón no es un anhelo de gloria, fama o poder, como en el caso de Grumbach, sino que se trata de un intento de expiación de la culpa de su estirpe, la traición del marquesín. Esta traición se ve desde la perspectiva del propio Marqués y el Botijo, en la escena del diálogo entre los conspiradores guerrilleros y la promesa del noble a estos. El marqués resalta su estirpe noble de

militares y el crimen de su sobrino, la traición contra sus propios coterráneos, a favor del ejército francés, en la misma escena escuchada por el teniente Rohn, para luego realizar una oración particular a Dios, mientras el Botijo, otro personaje diabólico y grotesco en la obra de Perutz, maldice a su sobrino y se burla de su noble ambición (ibíd.: 26ss.). En un contraste escénico entre lo sublime y lo grotesco, el hilo de la conversación entre los dos participantes se separa en dos hilos diversos y simultáneos: la plegaria del marqués y la maldición del Botijo. Por una parte, este último se regodea satisfecho del castigo eterno del traidor:

“die Hölle wartet ihrer. Flammen, Feuer und Funken, Feuer oben, Feuer unten, Feuer um und um, Feuer in Ewigkeit!“ tobte der Gerberbottich in wilden Triumph und starrte verzückt in das Dunkel der Nacht, als sähe er in der Ferne hinter den dunklen Wäldern die Flammen der Hölle lodern und leuchten (ibíd.: 28).

Por otra parte, en el testimonio del teniente Rohn y desde su perspectiva, la extraña oración del marqués ante la Virgen muestra una curiosa postura frente a Dios: “Denn der Marques flehte nicht in Demut zu Gott, sondern er sprach und schrie zu ihm bald zornig, bald drohend und dann wieder, als woll er Gott mit Gründen überreden, er sollt ihm doch in dieser Sache seinen Willen tun” (ibíd.: 29). Frente al personaje diabólico y burlesco, el marqués encarna una forma de dignidad sublime, que confronta a Dios como su igual. La cita subraya la voluntad del marqués y la noción de que su “plegaria”, sus estrategias y recursos para convencer a Dios, su cólera y sus amenazas, representan una forma de pacto, de “igual a igual” con Él, en donde el cumplimiento de la voluntad del noble español se identifica y confabula con la divina, en la trama “invisible”, espiritual o sobrenatural. Se trata de otra forma de pacto, no diabólico, sino con Dios, a fin de lograr el perdón y la misericordia divinos ante la traición del marqués. El precio del cumplimiento de este es el sacrificio del propio marqués, víctima de un “azar” que se asemeja poderosamente a la voluntad divina o estrella a las que están sometidos todos los hombres. Aunque su pacto, como otra conjura, dirige hacia su objetivo final el encadenamiento de sucesos aparentemente no relacionados con su propósito, la mala estrella del noble español es causante de que sea testigo del secreto de los soldados (Perutz, 1987: 41), y de la posterior ejecución.

La temática del traidor se une en *Der Marquis de Bolibar* con la idea de duplicidad, en tanto el traidor encarna esa duplicidad interna, que obliga a actuar o representar un papel frente a los otros, de la misma forma que el marqués lo hace para infiltrarse en las filas enemigas. La escena de la conjura española muestra como trama superficial una conjura política, pero también hay allí una “conjura” sobrenatural, en el pacto del marqués con Dios; conjura como invocación, que se encuentra entre la maldición y la plegaria, en el plano sobrenatural o religioso. Así, mito e historia confluyen nuevamente. La plegaria del marqués, que solicita piedad y misericordia para su traidor sobrino (“Erbarme dich seiner, erbarme dich, Gott, und laß ihm leuchten dein ewiges Licht, ibíd.:

29)<sup>134</sup> se presenta en un juego dialógico con respecto a la maldición del Botijo, evocando el tema de la traición y el Iscariote, en una doble genealogía de varios personajes traidores, que repite la duplicidad de tramas religiosa e histórica. Mientras el Marqués dirige su plegaria a Dios, y le recuerda las traiciones de uno de sus doce apóstoles, la herejía de San Agustín, el perseguidor San Pablo, el usurero y avaro San Matías, la triple negación de San Pedro (id.); el Botijo, por su parte, maldice a todos los traidores a la patria, a la “más rancia nobleza” española, los denominados “afrancesados”, que rinden pleitesía en Bayona al rey José, hermano mayor de Napoleón. Entre estos “afrancesados”, como se les conoce en la historia política de España, se encuentran citados el “duque del Infantado y el marqués de Villafranca, los dos condes de Orgaz, padre e hijo, y el duque de Albuquerque” (ibíd.: 28). La traición política, un pacto terrenal, también tiene un precio material, tal como sostiene el Botijo, en el relato del teniente Rohn: “Unsere stolzen Granden, die sind die ersten in Bayonne gewesen, um ihren Eid gegen Geld zu verschachern. Warum auch nicht? Sind denn die französischen Louisdors von schlechterem Gold als die spanischen Dublonen?” (ibíd.: 28). El hecho histórico real, la “colaboración” de la nobleza española con el avance napoleónico y la administración impuesta por los franceses y aceptada por los españoles (que refleja la traición de los alemanes y su colaboración con el ejército invasor), se entreteteje con la traición mítico-religiosa, en ambas genealogías: la santa, enunciada por el marqués, y la histórica, compuesta por nobles poco nobles, declamada por el Botijo. Lo trascendente y lo contingente se reúnen, de esta forma, mostrando otro aspecto en donde el bien y el mal se confunden y entremezclan, o relativizan, dependiendo del objetivo.

El mismo dialogismo con respecto al bien y el mal se observa alrededor del tema de la salvación y la condenación de los traidores: mientras la plegaria del marqués solicita el perdón, el Botijo señala con resentimiento la condenación de todos los traidores nobles, comenzando por el sobrino del marqués. En otra ironía narrativa, según el discurso del Botijo, la traición es un privilegio de clase, mientras que la gente de pueblo debe obediencia a su rey y a la Iglesia (ibíd.: 28). Como ya mencionamos, este personaje es asociado al mal en su discurso y acciones. Al informar al marqués sobre la muerte de su sobrino, describe con placer el castigo a la traición mediante diversas imágenes infernales: “Tot? Ja. Und jetzt rennt er mit dem Teufel um die Wette in die Hölle [...] Der Teufel in der Hölle, der wird ihm die ewige Herberg schenken’, rief der Gerberbottich böse und voll Hohn” (ibíd.: 27). Toda la escena de la conjura retoma la imagen visual pintada por el Botijo, en abismo. La fogata y las sombras danzantes de los tres personajes, el marqués, el Botijo y el capitán inglés, refleja la imagen de los traidores asociada a la condena

---

<sup>134</sup> La frase constituye un motivo recurrente en la poética perutziana, que da título a la compilación: *Herr, erbarme dich meiner* (Perutz, 1993), y es título del primer relato (ibíd.: 7-39). Aparece también en *Die dritte Kugel*, en los labios del hidalgo español de Neyra, cuando Grumbach y los españoles discuten la “herejía luterana” (Perutz, 1981: 93).

eterna y al fuego infernal, cuando el Botijo imagina el final de los nobles traidores terrenales en la genealogía contemporánea.

El motivo de Judas y la duplicidad identitaria también se repiten en esta novela, en conexión con el otro personaje fantástico del texto, que encarna al Judío Errante; personaje que está ligado al destino del marqués y su “mala estrella”, él mismo, un “ave de mal agüero”. Esta mala estrella está signada por (y se encarna en) la figura del capitán Baptiste de Salignac. Tal como el marqués, este está marcado por fuerzas o poderes sobrenaturales, divinos o diabólicos. En el capítulo titulado “Salignac”, el capitán y el marqués se presentan ante los oficiales alemanes, que bromean incrédulos acerca de la vaticinada aparición del marqués para desbaratar lo que aparenta ser la victoria segura de las tropas napoleónicas. En otra ironía narrativa, a su entrada en la tertulia, Salignac y el disfrazado arriero son saludados por los escépticos oficiales alemanes con una serie de fórmulas burlonas dedicadas al marqués, al que, paradójicamente, tienen delante, sin saberlo. En la escena, Salignac amenaza al noble enmascarado: “Diesen Marques führt wahrhaftig sein Unstern mir in den Weg”, drohte er, indem er die Türe öffnete. ‘eh eine Stunde um ist, bring ich ihn auf ein Glas Portwein hierher in die Stube, oder ich will...’ (ibíd.: 56). La ironía estructural que presenta la novela en este capítulo consiste en el hecho de que esta frase no sólo se cumple, sino que ya es cierta: el marqués disfrazado se encuentra efectivamente en esa estancia, y fue llevado allí precisamente por Salignac. La fatalidad del destino del marqués estipula el cruce con Salignac, reconocido por algunos como el Judío Errante (*ewiger Jude* o *wandernder Jude*) y percibido escépticamente por otros como el incansable capitán francés, que siempre conduce a sus ejércitos a la derrota y a la muerte, perseguido por una repetida e insistente mala suerte. El destino de los hombres inocentes o culpables que atraviesan su camino es igualmente fatal, como se repite varias veces en la novela (ibíd.: 93ss. y 108ss.) y se comprueba en la suerte del Marqués y de los dos regimientos alemanes que sucumben, con la única excepción de Jochberg.

Con respecto a la duplicidad en la configuración identitaria de los personajes, tanto el marqués como Salignac manifiestan en esta escena una forma de duplicidad interna o una naturaleza doble. Como personajes del entramado de la historia, ambos “ocultan” su verdadera identidad, en un caso, noble y profana (la del marqués, disfrazado de arriero), en el otro, una identidad mítica y maldita (el capitán Salignac como el eterno desterrado, que aguarda la *parusía* o el retorno de Cristo). Mona Körte analiza la figura del Judío Errante, en lo que establece como “die ahasverische Poetik des Fadens” y los géneros de Ahasverus (Körte, 2002: 92ss. especialmente 113ss.). Bajo esta poética, la autora agrupa una serie de textos que muestran diversas representaciones del personaje, en diferentes avatares, tales como Cagliostro, en “Cagliostros Wanderungen”(1982), de Umberto Eco; el Armenio de *Der Geisterseher*, de Schiller

(1794), Paracelso y el conde de Saint Germain, en *Klaps oder wie sich Ahasver als Saint-Germain entpuppt* (1924), de Emil Szittya.

Como se percibe en sus figuraciones literarias, existe una diversidad de versiones de la leyenda e interpretaciones al respecto, que resumimos en lo que sigue. De acuerdo con la primera, basada en el Evangelio de Juan, se trata de Malco, el servidor del Sumo sacerdote al que Pedro corta la oreja cuando quiere apresar a Jesús (Jn. 20, 10), mientras que, según otra, en el mismo Evangelio, sería uno de los guardias que abofetean a Jesús y es increpado por este (Jn. 18, 23). De ahí la idea del Judío Errante como “der Gottesschläger”, que reaparece en el personaje del Buttadio italiano. Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), en sus *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), menciona al historiador Benedictino Anglicano Matheo de París, que cuenta que, en el año 1229, había ido a Inglaterra un obispo armenio, recomendado por el Papa, para que le mostrasen las reliquias de los Santos. Según este obispo, el Judío Errante, antes de su conversión, se llamaba *Catafilo*, y había servido en la Casa de Pilatos. Cuando sacaron a Cristo del Pretorio para crucificarle, para que saliese más prontamente, le dio un golpe en la espalda, a lo cual el Redentor, volviendo el rostro, le dijo: *El Hijo del Hombre se va, pero tú esperarás a que vuelva*. El personaje se convirtió luego, y fue bautizado por Ananías, que le puso el nombre de Joseph. El sentido de la profecía de Cristo era que este judío no había de morir hasta que él viniese a juzgar a vivos y a muertos. La historia también es mencionada por el cronista inglés Roger of Wendover, en *Flores historiarum*, donde se reproducen las palabras del Redentor dirigidas al personaje “Ich gehe, aber du musst warten, bis ich wiederkomme”, palabras que parafrasea Perutz en boca del propio Salignac, al final de su “dialogo-monólogo” con el Redentor (“Ich reite, wie ich bin”, Perutz, 1987: 165 y 160). Según otra leyenda, el personaje, llamado Ahasverus, debe vagar sobre la tierra sin descanso, como condena por haberle negado un poco de agua al sediento Jesús, durante camino al Gólgota (Körte, 2000: 11ss. y 27ss.). Una versión italiana de la leyenda lo llama Giovanni Buttadeo, apellido que significa “el que golpea a Dios”. Alrededor de 1602, apareció el panfleto alemán titulado “Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus”, en el cual se describe el encuentro, en 1542, de Paulus von Eitzen, un obispo luterano de Schleswig, que se había encontrado con un anciano judío. Este se había burlado de Jesús camino a la crucifixión y había sido condenado a vagar, sin paz. El panfleto fue traducido a varias lenguas, popularizando un antisemitismo que alimentó la creencia de que el Anticristo nacería en el siglo XVII y sería apoyado por los judíos. Tal como Ahasverus, el personaje de la novela perutziana migra sin paz, de guerra en guerra, de acuerdo con el relato de Eglofstein (Perutz, 1987: 110ss.), porque la guerra es su elemento y la paz y la tranquilidad eternas del cielo no están hechas para él (Perutz, 1987: 97s.).

Para Körte, la figura de Salignac corresponde a una tradición literaria específica, de acuerdo con la cual Ahasverus llega para buscar la muerte en la guerra, siguiendo el modelo de *Der ewige Jude. Eine Lyrische Rhapsodie* (1783 o 1787), de Christian Friedrich Daniel-Schubart, y de Buttadeus, otra figura de este redivivo, denominado “der Gottschläger- der im Krieg vergeblich die Hoffnung hebt, Christus ein zweites Mal zu schlagen” (Körte, 2000: 269). Esto se percibe en la escena testificada por Jochberg, cuando Salignac vuelve a desafiar al Redentor, tal como lo hiciera camino al Gólgota. Los rasgos físicos del personaje, su cutis terroso, cansado y su rostro, marcado por la viruela, así como su risa carnalesca y destructora, son otros tantos rasgos reconocibles del Ahasverus literario, analizado por Körte sobre todo en la novela de Charles Maturin, *Melmoth der Wanderer* (ibíd.: 212ss.), y mencionados en la novela (Perutz, 1987: 53, 93, 95s., 163). La doble perspectiva y lectura de los signos en el rostro y la actitud de Salignac se manifiesta en contraste, según el receptor. Mientras estos rasgos son reconocidos y producen el rechazo de los españoles, en la recorrida del capitán, por la ciudad, la actitud frente al mismo provoca risa entre los oficiales alemanes. El carácter violento y cargado de bilis del capitán francés y su expresión cadavérica, así como la venda que esconde la cruz de fuego alrededor de su frente son representaciones de lo que denominamos la marca de Caín, el signo de la traición común a varios personajes de Perutz (Grumbach, von Yosch) y que, en este caso, menciona el alcalde de la ciudad (ibíd.: 93).

Por un lado, la figura de Salignac no sólo manifiesta una duplicidad identitaria, sino que se construye a partir de una tradición que se expone como multiplicidad en la serie literaria que establece Körte (Ahasverus y Buttadeus como reencarnaciones del Judío Errante). Por otro lado, la autora interpreta que, al introducir su figura, en el medio del plan de destrucción, se desautoriza “die Sinnhaftigkeit bewährter historischer Überlieferung” (id.), en tanto la figura mítica “desautoriza” el sentido histórico de lo transmitido en la novela. Para Körte, este renovado Ahasverus es quien introduce el desorden de la historia y la fatalidad, porque es el espíritu rector de una voluntad autodestructiva y el maestro de la iniciación en el desorden de la historia:

Mit dem Ewigen Juden wird das Prinzip der einen, großen Geschichtserzählung aus einem Gemenge divergierender Informationen als das Fadenscheinige entdeckt, da sie durch ihren Filter Unvereinbares unterschlägt. Statt der Geschichtserzählung wird ein erzählerischer Code wirksam, der- und das ist eine besondere Raffinesse von Perutz - das Unwahrscheinliche erzählt, als sei es selbstverständlich (ibíd.: 270).

De esta forma, para Körte, el Judío Errante, en tanto personaje mítico, actúa como conector que enlaza la narración con lo improbable y sobrenatural, como si fuera natural. Pero esto también transforma al personaje, que pasa de ser esa “Avantgarde der Vernichtung” (Perutz, 1987: 110) a convertirse en un “Arrièregarde der Vernichtung” (Körte, 2000: 169), la retaguardia de la destrucción. El término “*arrièregarde*”, en francés, juega con la personificación de la otra figura

dúplice y sobrenatural de la novela: la del marqués, el cual encarna precisamente a un “spanischer Arriero” (Perutz, 1987: 51, en español en el original) y se presenta acompañando a Salignac en la primera aparición de éste. Desde nuestro punto de vista, es rescatable en la lectura de Körté la percepción de la noción de “código” presente en la novela, debido a las señales denotadas en nuestro anterior análisis, pero no se trata de un código único o unívoco en su lectura, sino que las posibilidades de interpretación de esas señales dan lugar a la lectura de diversos códigos (tramas) entrelazados o interconectados a través de la ambivalencia de estas señales, a las que es posible asignarles varios sentidos. Por otro lado, la autora pasa por alto el personaje del propio marqués, para dar relevancia al personaje de Salignac, desautorización del sentido mítico.

La novela brinda varias señales ambigüamente sobrenaturales alrededor del capitán francés, interpretadas por diferentes lectores internos, de manera incierta, en diversos momentos de la narración, aunque estas señales siempre representan una ironía con respecto al destino de los personajes. Un ejemplo paradigmático se produce en el capítulo “Der Kurier”, donde Salignac- el Judío Errante, una suerte de Jinete del Apocalipsis o embajador de Satán, cuya cabalgata final anuncia la destrucción por venir, actúa, en la trama superficial, como correo oficial, militar. Cuando Salignac inicia su camino, al comienzo del capítulo, Jochberg y el cabo Thiele lo observan pasar a través del campamento guerrillero. Al ver una bandada de grajos (*Schwarm Krähen*) en su camino, que rondaba los restos de un caballo muerto, el cabo Thiele dice: “Auf einem Aas sitzt selten ein guter Vogel”, brummte er. ‘Seht euch ihn an: Des Satans Ambassadeur. Nun wissen wir es, daß einer von uns diesen Morgen eine Kugel bekommt” (ibíd.: 169). Al final del capítulo, irónicamente, es el mismo Thiele quien recibe una bala y muere (ibíd.: 173), mientras él y Jochberg observan al correo infernal salir indemne de otra “bandada” (*Schwarm*), en este caso, de hombres y caballos. La alegoría de los cuervos, aves de mal agüero (los embajadores de Satán), que rondan la carroña, y Salignac se completa cuando, al morir, Thiele reconoce a este, en su identidad mítica: “Kennen Sie ihn nicht?’ ächzte er. ‘Ich kenne ihn. Den trifft keine Kugel. Die Elemente, alle vier, haben einen Bund. Das Feuer verbrennt nicht, das Wasser ertränkt ihn nicht, die Luft erstickt er nicht, die Erde Erdrückt ihn nicht [...] Beten Sie für seine sündige Seele!’ kam ein letztes Stammeln von Thieles Lippen. ‘Beten Sie, beten Sie für den Ewigen Juden! Er kann nicht sterben” (ibíd.: 174). En esta instancia, el indicio narrativo es la interpretación (proléptica) del propio Thiele sobre los pájaros, un vaticinio de mal augurio, legible también en términos míticos, que adelanta la muerte del mismo cabo, como otra profecía autocumplida, dada por esos indicios que entraman los acontecimientos de manera ambivalente.

Otro de los personajes que representan la duplicidad en el texto, como mencionamos anteriormente, es el de Paolita, alias la Monjita. Como dijimos, ella es un doble “imperfecto” de la bella e infiel Françoise-Marie, con respecto a la que también se plantea el tema de la traición, en

términos de fidelidad e infidelidad y de representación, engaño o conjura. La Monjita es presentada en otro episodio de confusión identitaria y engaño, citado anteriormente, cuando el alcalde, cuya identidad se oculta con un antifaz, es apresado por Salignac y los soldados alemanes, que buscan al marqués de Bolívar. En el episodio, el alcalde, enmascarado como uno de esos hombres casados, que “wenn sie des Nachts auf Liebesabenteuer ausgehen” (ibíd.: 70) presenta la belleza de la Monjita ante los ojos de los oficiales, en un retrato hablado, otra representación dentro de la representación, en el capítulo “Deutsche Serenade” (ibíd.: 71ss.). A raíz de esto, ellos acuden por primera vez al taller de su padre, don Ramón d’Alacho, el pintor del pueblo, para encontrarse con el coronel, que ya está allí. En otra refracción que duplica su imagen, al presentarla, el coronel la llama mediante el apelativo “kleine Spiegelguckerin” (ibíd.: 78). La monjita, de espaldas al grupo de soldados, se encuentra frente al espejo, junto a dos imágenes de la Madre de Dios, y una pileta de agua bendita (id.), superficies reflejantes o formas de representación de esta duplicidad que ella encarna. El coronel explicita el parecido entre ésta y su esposa muerta, que denota el carácter representacional de toda la escena: “Ist sie nicht meiner toten Françoise-Marie lebendiges Abbild? Ihre Haare, ihre Stirne, ihre Augen, ihr Gang! Wie hätt ich je gedacht, daß ich die Frau, die mir Gott entriß, in diesem spanischen Rattennest wiederfinden würd?” (ibíd.: 79). Pero, en primera instancia, a pesar del leve parecido, esta semejanza es imperceptible para Jochberg y sus camaradas: “(...) war sie, wie jetzt vor uns stand, ein völlig anderer Mensch. Auch die anderen schienen erstaunt über des Obersten Reden” (id.).

Pero, al escucharla hablar, como dijimos anteriormente, todos los oficiales, con un escalofrío de melancólica felicidad, perciben como en una alucinación (*Wahn*), la voz de la muerta adorada (id.). Como en el caso del marqués, el reconocimiento identitario depende de la voz, del sonido, pero esta ilusión de los sentidos se relaciona con la locura o el delirio amoroso, que conduce el curso de los acontecimientos hacia el aniquilamiento final:

Ein Schauer wehmütigen Glücks floß mir über den Rücken, denn dieselben Worte hatte einst Françoise-Marie zum ir gesagt und mit dem gleichen traurigen Klang in ihrer Stimme. Und der Wahn, der uns alle in den folgenden Tagen erfaßte, daß wir nämlich wirklich in der Monjita die Françoise-Marie wiederzufinden glaubten, daß wir um ihren Besitz in Erbitterung stritten und raufte und Ehre und Pflicht vergaßen, daß wir voll Haß, Eifersucht und mörderischer Liebe einer gegen den anderen standen – dieser Wahn hat wohl von diesem Augenblick seinen Ursprung genommen (ibíd.: 79s.).

Como mencionamos anteriormente, la voz de la Monjita, que es la voz de Françoise-Marie, no sólo posee los acentos de la muerta, sino que sus palabras repiten como un eco las de aquélla, no sólo para Jochberg, sino, para el coronel (a quien le están dirigidas las de la Monjita) y, presumiblemente, a todos los soldados presentes en la escena. Como se ocupa de informar el teniente Jochberg, la misma es el origen del delirio de posesión, que retoma el diálogo platónico mencionado, el *Fedro*, no sólo en relación con la imagen del áuriga y los dos caballos que



representan el alma, sino con respecto a los instintos y la locura desencadenados. En este segundo aspecto, el diálogo platónico desarrolla el tema de la naturaleza del amor (Eros) y la locura (Platón, 2000: 326ss.), de acuerdo con el cual ~~una de las más intensas formas de delirio es~~ el amoroso. Si, para Platón, el delirio amoroso, como el resto de las denominadas “manías”, es un don que los dioses otorgan (ibíd.: 336), que debe ser encauzado hacia el bien, antes que hacia el deseo desencadenado, aquí es el deseo el que domina las acciones de los oficiales, enfrentándolos entre sí, cargados de odio, celos y amor criminal, haciéndoles olvidar el honor y el deber.

El tema de la naturaleza del amor también es tratado en la novela, a través de las palabras seductoras de Donop, cuando todos intentan convencer a la Monjita de otorgarles sus favores. Este convencimiento se convierte en otra alusión intertextual a Platón, en este caso, a *El banquete*, en donde la discusión gira en torno a la naturaleza de los verdaderos sentimientos de la Monjita hacia el coronel y la causa de su preferencia. Donop sostiene allí que el amor verdadero necesita del secreto y que sólo puede realizarse en términos de clandestinidad, ocultamiento y temor a ser descubierto (Perutz, 1987: 130s.), una caracterización que equipara la infidelidad y la intriga amorosa con la conjura política, y que refleja, asimismo, la duplicidad de las tramas históricas o concretas, en el ámbito público y en el privado, como hemos denotado más arriba.

El sobrenombre de la Monjita, así como su stirpe, también se relacionan con la representación y escenificación, la visión y la perspectiva sobre la identidad del personaje como signo ambivalente. En el capítulo “Die Versammlung der Heiligen” (ibíd.: 118ss.), se pacta el encuentro fallido de los oficiales alemanes con la Monjita en el taller de su padre, que éstos visitan por segunda vez. Allí, el padre y pintor explica que su nombre verdadero es Paolita (ibíd.: 122), pero la gente de La Bisbal la llama la “Monjita”, porque su rostro y figura aparecen en todos sus cuadros, encarnando a diversas santas.

La temática de la representación artística se torna central en este capítulo, tal como en *Der Judas des Leonardo* (1959), novela póstuma del autor, cuyo primer editor será Alexander Lernet-Holenia, y en esta, también, el tema se centra en la cuestión de la traición amorosa. Este es un aspecto que Perutz trabaja no sólo en términos semánticos, en las figuras de *Doppelgänger*, al nivel de los actantes (Bal, 1995: 33ss.), sino a partir de un problema central en la obra de arte: la relación de representación y las complejas vinculaciones entre el referente (la realidad o el modelo) y la forma artística. Tal como en la novela póstuma de Perutz, en estos casos, la relación de representación se complejiza en diversos niveles y contradice cualquier postulación o teoría del reflejo unidireccional, de acuerdo con la cual el cuadro copia la realidad. Si en *Der Judas des Leonardo*, Joachim Behaim, el comerciante de caballos, es el modelo real del Judas pictórico, en realidad, él mismo es una imitación de un *Leitmotiv* mítico. La novela muestra la búsqueda del artista y la paulatina transformación de Behaim en Judas como procesos conjuntos. La

ambigüedad del texto se manifiesta en la pregunta de si Behaim se convierte efectivamente en Judas, en algo diferente de lo que era, en aquel modelo ya existente, o si este proceso, un proceso artístico (pictórico y novelístico), parafraseando al mayor rival de Leonardo, sólo extrae del mármol la figura que ya se encuentra allí, latente, es decir, sólo saca a la luz sus verdaderos rasgos, que fueron siempre los del traidor, aunque en este caso fuera por el mismo afán de “justicia” y equidad extrema que mueve al *Michael Kohlhaas* (1811), de Heinrich von Kleist, su otro modelo literario (Perutz, [1959], 2005). En último lugar, la representación mítica y la que recrea ésta, consecuentemente, la pictórica o artística acaba transformando al modelo “real” y la perspectiva externa de los otros personajes sobre éste, como en el caso de su anterior enamorada, Niccola: “Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt” (Perutz, 2005: 205). La representación, como forma de duplicación, completa el círculo de la transformación identitaria cuando Judas contempla al Judas frente a la *Última cena*, en el refectorio del monasterio (ibíd.: 204).

En la poética de Perutz, la representación en general, la artística y la mental resulta una de las problemáticas centrales asociadas a la cuestión de la identidad. En la representación artística se plantea el tema general de la naturaleza de la relación entre arte y realidad o vida, en donde Perutz, como vimos, muestra la ambivalencia entre una definición del arte como reflejo de una realidad ya existente frente a una noción del mismo como configurador o dador de forma de una realidad uniforme, así como el tema del *Doppelgänger*, la duplicación o imitación, y la conexión entre copia y original. En cuanto a la representación mental, como en *Die dritte Kugel*, el problema de la memoria y el recuerdo se plantea asimismo en términos identitarios. En el caso de *Der Marques de Bolibar*, la representación de los soldados, no artística, sino mental, se establece a partir del recuerdo, en donde la Monjita remeda a Françoise-Marie, en tanto copia o duplicación de aquella. Si, por un lado, este parecido es perfectible, gracias a la tarea “artística” del coronel, que la viste como a su amada fallecida y trata su piel como un lienzo sobre el que tatúa la florecilla azul que tuviera la amada original, y también gracias al deseo de la propia Monjita de realizar una imitación consciente de aquella, de convertirse en su duplicación o copia de la fallecida; por otro lado, el comportamiento irreprochable de esta última es, sin embargo, contrario al de aquella. En este sentido, tal como el Behaim de *Der Judas des Leonardo*, posee dos modelos literarios, el Judas bíblico (modelo literario y mítico-religioso) y el mencionado Kohlhaas, de Kleist, que reúnen características disímiles y, desde cierto punto de vista, contrarias en su valoración (la traición de Judas y el ansia de justicia de Kohlhaas), la Monjita posee asimismo un segundo modelo, no real, sino artístico, que imita con mayor naturalidad que el elegido de manera consciente (el de Françoise-Marie): el de las santas a las que da su rostro, en los cuadros de su padre; santas de las que es modelo y que la modelan, paradójicamente. Su apodo remeda, asimismo, esa característica

fideliad amorosa. En este sentido, es también la “realidad” la que copia al arte (la representación pictórica o bíblica): aunque su voz sea la misma que la de la amante perdida, y su parecido físico crezca a lo largo de la novela, como objeto de deseo de los soldados, la monjita se parece a sus representaciones pictóricas y no a su difunto modelo “real”, Françoise-Marie. En la misma escena, el aria cantada por la Monjita, que también fuera cantada por la difunta infiel, se plantea como otra representación artística pasible de dos lecturas, según las intérpretes (sus ejecutantes) y los intérpretes (sus receptores): “Son vergine vezzosa”, de la ópera, *I Puritani*, cantada por la virgen Monjita, mantiene su sentido sublime, mientras que en labios de la traidora fenecida, es una burla irónica. Por otra parte, en las escenas desarrolladas en el taller del padre pintor de la Monjita, los soldados se transforman en otros tantos personajes bíblicos, que “imitan” irónicamente esa historia mítica, mostrando sus matices grotescos.

En el mismo juego de puesta en abismo, en donde se muestra la complementariedad de la escenificación como confabulación y el público oculto o secreto, la conjura se relaciona con el procedimiento de la puesta en escena de las diversas representaciones del personaje del marqués, por ejemplo, en la escena ya analizada, presenciada y narrada luego por el teniente Rohn, en donde se desarrolla la conjura de los tres personajes. Pero esta escena es precedida por otra escena que también se manifiesta como una *mise en abîme*, en la que el marqués es director y personaje principal y Jochberg el principal testigo, tal como lo será luego con respecto al diálogo de Salignac y el Redentor. Con respecto a la primera, en el segundo capítulo, el narrador-personaje, von Jochberg, es testigo de la primera escenificación del marqués, que, en su incomprensión, atribuye a la locura de este. Como ya mencionamos, en “Die Morgenpromenade” (Perutz, 1987: 7ss.), el teniente, el cabo Thiele y el lector presencian en el jardín de la posada, de manera “accidental”, la primera transformación escénica del marqués, que no implica una transformación identitaria explícita, un “convertirse en otro”. En este caso, la metamorfosis se manifiesta como ocultamiento o engaño identitarios en términos de la caracterización y el actuar del personaje, el enigma de sus acciones y su supuesta irracionalidad, desde la perspectiva de los espectadores. La *performance* del marqués, que oculta sus planes y propósitos, es diseñada específicamente como un engaño para el público de los soldados alemanes, que sólo pueden adjudicar sentido a lo absurdo de sus acciones en términos de irracionalidad y burla: “Ich und der Korporal, wir starten beide mit offenem Mund auf dieses seltsame Theater” (ibíd.: 14). El narrador remarca la naturaleza artificial y representacional de la escena, y la recepción del público improvisado, en su asombro, de la misma forma que la locura está presente en la escenificación, a partir de la comparación rememorada:

Den nun wurden wir Zeugen des seltsamsten Vorgangs, den ich jemals in meinem Leben mit angesehen habe. Ein Bruder meiner Mutter ist Arzt in einem Tollhaus in Kissingen, als

Knabe habe ich ihn bisweilen besucht. Und wahrhaftig, jetzt glaubte ich mich in den Garten jenes Tollhauses versetzt (Perutz, 1987: 13).

El trastocamiento o la inversión no se manifiestan en la identidad subjetiva del marqués, sino que afectan a la escena completa, en donde la percepción del narrador testigo sólo puede asimilar la representación equiparándola al recuerdo del manicomio. El enigma del propósito de tales acciones, extrañas y absurdas, y su denotado ocultamiento, impiden establecer una causalidad lógica al paseo indiferente y altanero del marqués y a los saludos lisonjeros y excesivos del jardinero, el cochero, el lacayo y el palafrenero (ibíd.: 14). Los acontecimientos presenciados en el jardín se plantean, no obstante, en términos de la caracterización identitaria del marqués, en tanto se adjudican de manera inequívoca a su locura y a las excentricidades propias de su noble alcurnia: “Diese Spanier von hohem Adel”, sagte er dann, ‘sind alle von großer Gravität und immer voll Traurigkeit. Das ist so ihre Art’ (id.); “ein ausgemachter Narr”, (id.); “nicht eben von starkem Verstand” (ibíd.: 15). Esta caracterización identitaria del (español, noble) se complementa con la perspectiva de Günther sobre la aristocracia española y sus títulos nobiliarios (ibíd.: 16), en tanto ambas leen o interpretan las señales, signos e indicios de ese “otro” (y a ese otro, su identidad como totalidad), aplicando un código diverso.

Sin embargo, cuando Jochberg caracteriza al marqués en estos términos frente al posadero, éste se ocupa de explicitar que “Seiner Excelencia, dem hochwohlgeborenen Herrn Marques de Bolívar” (ibíd.: 15), el caballero más rico de la comarca, no sólo no es muy soberbio ni orgulloso de su rango, como asevera Jochberg, sino que es “Ein leutseliger und wohlwollender Herr, trotz seiner hohen Abkunft. Ein wahrhaft frommer Christ und gar nicht stolz, einem Wasserträger auf der Straße dankt er so Freundlich für seinen Gruß wie unserem hochwürdigen Herrn Pfarrer selbst”(id.), y que se trata del caballero más discreto, accesible y razonable de la comarca. En el mismo sentido, cuando Jochberg se dirige a comunicarle la noticia de la muerte de su sobrino, su sirviente también aclara que el comportamiento del marqués esa mañana había sido muy extraño:

“Vor einer halben Stunde in seinem Schlafzimmer, da stand er und besah sich im Spiegel. Und ich mußte auf seinen Befehl alle Augenblicke ins Zimmer stürzen und den gnädigen Herrn nach seinem Befinden fragen. ‘Wie haben Euer Gnaden, der Herr Marques, die Nacht verbracht?’ mußte ich fragen oder, als wäre ich einer von seinen Freunden aus Madrid: ‘Der Himmel grüß dich, Bolívar, wie kommst du hierher?’ Das mußte ich einige Male wiederholen, während er vor dem Spiegel stand und sein Bolde betrachtete [...] Der Herr Marques war sonderbar den ganzen Morden hindurch. Wir mußten alle im Gebüsch versteckt dem Herrn Marques seinen Namen in die Ohren schreien. Gott allein weiß, was unser Herr damit in Sinne hatte, denn er tat niemals etwas ohne Zweck und Absicht” (ibíd.: 19).

El extraño comportamiento tiene su explicación inmediatamente después, en relación con su propósito y la necesidad de adopción de un papel identitario diverso. La eficacia del disfraz y la

representación no depende del cambio fisonómico, como analizamos anteriormente, sino de la posibilidad y el entrenamiento del actor, el marqués mismo, para "ignorar" o desoír su propio nombre, en lugar de atender espontáneamente al ser llamado (una marca del reconocimiento identitario). Asistimos en la escena del jardín a la preparación escénica del personaje para desempeñar su transformación identitaria, y se señala aquí también, aquello que se oculta detrás de la escena. El hecho de que el marqués nunca actúa sin una meta determinada y sin un propósito expreso plantea un enigma lógico para los asistentes a la escena. Este enigma depende del juego entre mirar y ser mirado, donde el secreto o el ocultamiento de la conjura, el engaño necesario para su consecución, representan sólo en la superficie la irracionalidad de las acciones que resultan inexplicables para los terceros, en el desconocimiento de los propósitos últimos de la transformación escénica e identitaria.

La novela representa otras dos escenificaciones de importancia para la trama: una, planificada y la otra, irónicamente "azarosa", pero ambas relacionadas con la problemática identitaria. La primera de estas escenificaciones, mencionada anteriormente, es la que la monjita realiza para los soldados, junto con el coronel que ignora la presencia de los testigos de su encuentro oculto. Mientras los soldados esperan obtener los mismos beneficios que gozaban con la difunta Françoise-Marie y confabulan entre sí planificando el encuentro con la amada de reemplazo, la Monjita muestra que es una duplicación imperfecta de aquélla, precisamente en este aspecto esencial de la esposa del coronel: su infidelidad o su traición. Frente a los reclamos del grupo de subordinados, la Monjita cita a los "inocentes" soldados y éstos, traicioneros y conjurados, pero, al mismo tiempo, esperanzados e ingenuos, acuden a la reunión, sólo para presenciar la escena amorosa entre el coronel y su amante española. Tal como en *Die dritte Kugel*, se repite aquí la paradoja del engañador engañado. La visión que los soldados tendrán desde la cripta de la iglesia no sólo defrauda sus planes, sino que los convierte en testigos mudos de una escena que, como en un largometraje, se funde en negro, en el abrazo de los amantes en la oscuridad de la habitación de la casa del marqués, poniendo de relieve aquello que oculta (ibíd.: 142). Este acontecimiento da motivo a la segunda señal, que constituye una venganza dirigida al coronel y el producto de la locura o enajenación amorosa y los celos de los soldados. En este caso, tal como en el anterior, la escenificación se conecta con una forma de enajenación o locura.

Desde la perspectiva de sus espectadores, la guerra y la muerte se convierten también en representaciones o escenificaciones, sobre todo en la escena en la que Salignac, como correo militar, atraviesa el puente y el campamento de las guerrillas, en un episodio similar al descrito por Alexander Lernet-Holenia, en el centro de *Der Baron Bagge*. Como analizaremos en el capítulo siguiente, Lernet-Holenia retoma el modelo de Ambrose Bierce, en su cuento *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891) y la escena representada por Perutz rememora la misma alegoría, en la que el

cruce del puente, inicia el encuentro con la muerte, para los regimientos alemanes. Sin embargo, en este caso, el jinete apocalíptico no es otro que Salignac, que atraviesa las filas enemigas sin daño alguno, pero provoca, con su acto, la caída de las tropas a favor de Napoleón. Así, con respecto a esta escena, Jochberg comenta: “Es war ein Schauspiel, ein furchtbares und beklemmendes Schauspiel, das mich das Atemholen vergessen ließ” (ibíd.: 173).

Jochberg es un espectador o receptor privilegiado con respecto a varias de las escenas y conversaciones anteriormente analizadas, pero, con respecto a la muerte, él es el único personaje que reconocerá, *post mortem*, la identidad del marqués (Perutz, 1987: 69), porque haber presenciado “azarosamente” ese paseo irracional del marqués, que se escenifica en el primer capítulo de la narración (ibíd.: 9- 20). Luego de su muerte, el marqués recupera su identidad, su rostro altanero, inmóvil y amenazador:

Der Marques de Bolibar hatte sein altes Antlitz wieder. Die Gewalt, die er seinen Zügen angetan hatte, um unserer Täuschung die Rolle eines Maultreibers zu spielen, hatte der Tod zerbrochen. Nun lag er da, und sein Gesicht war so, wie ich es am Morgen dieses Tages gesehen hatte: Stolz, unbewegt und furchterweckend auch im Tode [...]. Ich sah mit einemmal die seltsamen und verschlungenen Wege des Marques de Bolibar ganz klar vor mir liegen und verstand, was geschehen war. Er hatte am Morgen heimlich sein Haus verlassen und mochte im Gehölz jenem Fuhrknecht Perico begegnet sein, der sich eben mit den gestohlenen Talern davonmachen wollte. Er hatte mit ihm die Kleider getauscht, und sein Gesicht, das in ungewöhnlicher Art seinem Willen unterworfen war, hatte die Züge des Fuhrknechts angenommen. So war er in die Stadt zurückgekehrt, um unerkant seine Pläne ins Werk zu setzen. Aber mit einemmal sah er sich in die Maske eines Diebs gefangen wie in einer Kerkerzelle. Er konnte sie nicht abwerfen, ohne sich zu verraten, mußte er in ihr bleiben und den Tod erleiden, der einem anderen bestimmt war (Perutz, 1987: 69).

Por un lado, la muerte quiebra la ilusión, en su doble sentido, como engaño, pero también, como performance. La ejecución rompe con la actuación como conjuro y quiebra el hechizo de la representación, y, en este último aspecto, el arte del comediante del marqués es una técnica casi sobrenatural. Esta representación, como manifiesta la cita, es una transformación que implica una forma de violencia sobre sí mismo, sobre el propio cuerpo, en la metamorfosis. Por otro lado, Jochberg, como testigo o receptor “ideal”, comprende (interpreta) la cadena de acontecimientos (es decir, la trama) que llevan a la ejecución del marqués: el procedimiento de intercambio externo con el arriero Perico (sus ropajes), la transformación física, producto de su voluntad y los planes hilados por el noble español; planes que resultan paradójicamente cumplidos. Como interpretamos con respecto a la primera novela de Perutz, con respecto a la “Ballade von der Unzulänglichkeit menschlichen Planens”, de Bertolt Brecht, también en esta novela los planes de los hombres, como los hilos entremezclados de las diversas tramas, se cumplen como una ironía del destino subjetivo, personal. En esta ironía fundamental, el cumplimiento del plan significa la pérdida de la vida, en la trayectoria extraña y enredada del marqués. Para el marqués, la

recuperación de la identidad *post mortem* implica la pérdida de la identidad previa, la elección del anonimato, pero, el pasaje marca el sentido en el que la máscara adoptada, la identidad ajena, captura al “ladrón”, al comediante, en su propia red, en su arte. El crimen se desplaza y el conjurado marqués, otro embaucador en su arte de representación, se transforma en un metafórico ladrón apresado en su cárcel. Pero, además, en este sentido, el marqués también es un ladrón, en cuanto a la identidad (y muerte) ajenas.

El problema tradicional del reconocimiento identitario, que gira alrededor de la temática de la suplantación identitaria, como resalta Meister (2002) se plantea en el presente texto en términos de verosimilitud e inverosimilitud del intercambio, en confluencia con la determinación de lo fantástico en la novela. Así, aunque Jochberg intente convencer repetidamente a sus compañeros y superiores de la verdadera identidad del marqués y de su muerte, lo hará sin éxito alguno (ibíd.: 70, 87, 100, 116, 145 y 185), y sin la menor credibilidad, porque los propósitos del mismo continúan ejecutándose y materializando la voluntad espectral del marqués muerto y redivivo, en las acciones de sus enemigos. De ahí que el estado del marqués resulte incierto: ni vivo, ni muerto, sostenido su propósito, por una voluntad aparentemente extraterrenal y, simultáneamente, dudosamente existente.

Esa voluntad que permite al marqués transfigurar su rostro, es la misma que trasciende el umbral de la muerte, pintada en su rostro cadavérico. Desde este punto de vista, la novela habilita otra lectura fantástica, que se vincula con la posesión o la metempsicosis, sobre todo, con respecto al narrador, von Jochberg y la figura del marqués, doctrina desarrollada por Platón en el *Fedro*, tal como el *Menón* y el *Fedón*, donde Platón retoma las teorías órficas y pitagóricas al respecto, para probar la inmortalidad de las almas mediante la teoría de las reminiscencias. Por su parte, Edgar Allan Poe desarrolla la temática, en tono ambigüamente serio e irónico, en el cuento “Metzengerstein, a Tale in Imitation of the German” [1832], de una manera que enlaza paródicamente el *Fedro* y la novela de Perutz. La historia se centra en el joven Frederick, el último descendiente de la familia Metzengerstein, que carga con una prolongada rivalidad con la familia Berlifitzing. Sobre ambas familias, pesa una profecía acerca de la supervivencia del nombre, de acuerdo con la cual “A lofty name shall have a fearful fall when, as the rider over his horse, the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of Berlifitzing” (Poe, 1969: 672). Frederik, el joven barón de Metzengerstein, es un personaje de vida disipada, que no controla sus impulsos y que vive una vida de excesos, en una palabra, “a petty Caligula” (id.). Sospechoso de haber causado un incendio que mata al patriarca de los Berlifitzing, Frederick se obsesiona con un caballo salvaje asesinado por uno de sus antepasados, representado en uno de los antiguos tapices de su castillo, que no había notado anteriormente y, ambivalentemente, en su locura o en su comprensión de la situación, llega a pensar que un caballo encontrado luego del incendio,

posee el alma de su enemigo muerto. Metzengerstein es castigado por su crueldad cuando su propio hogar se incendia y el caballo lo lleva hasta las llamas. La historia sigue muchas de las convenciones de la ficción gótica, como los castillos siniestros donde se desarrolla la acción, o las figuras aristocráticas que las protagonizan según las caracterizaciones de Punter (1996) y Mulvey-Roberts (1998), pero también cae en la sátira o en la parodia del género. Como en otra forma de duplicidad especular, el modelo alemán del cuento de Poe es imitado, a su vez, por la novela de Perutz, en una serie de paralelos que invierten irónicamente la perspectiva mítica o sublime del diálogo platónico. En principio, las palabras de la profecía y su incierta interpretación demarcan un “destino” incierto. Son una forma de profecía autocumplida, de acuerdo con la cual se desarrolla la trama, hasta llegar al final, de la misma forma que ocurre con la promesa o juramento en *Der Marquis de Bolibar*, que también estructura ambiguamente la acción, en otra prolepsis sobrenatural.

El mito platónico del áuriga y los dos caballos como los impulsos hacia el bien y el mal, que el conductor debe sosegar o equilibrar, se transforma aquí en la representación del alma del jinete, amante de los caballos (el patriarca de los Berlifitzing), transmigrada al “caballo”, literalmente. En Perutz, el personaje del marqués encarna a un “arriero” o un “*Maultiertreiber*” (como es llamado luego, en la última cita reproducida, ibíd.: 69), un “mozo de mulas”, disfraz que, por otra parte, el coronel sugiere asimismo a Salignac para enmascarar su misión y que este declina utilizar (ibíd.: 165). Salignac, el mensajero a caballo, es, por su parte, un “mensajero de Satán” y un insinuado jinete que trae el Apocalipsis. Así, los dos personajes asociados a lo fantástico en la novela (el marqués y Salignac) eligen dos caminos diversos con respecto a la identidad y el ocultamiento de la misma, bajo un disfraz o mediante una forma de representación. Por otra parte, el mito es utilizado literalmente en la representación de ambos textos fantásticos, en un sentido irónico o burlesco, que lee irónicamente el contenido trascendente (o sólo lo alude de manera esquiva).

En otro sentido, en cuanto a la metamorfosis final del narrador y personaje, von Jochberg, y el problema de la virtud y la moral, tema central de diálogo platónico con respecto al alma y el mito del áuriga, esta última temática se plantea en el cuento de Poe, con respecto a este (otro) joven barón, que se contrapone al anciano conde de Berlifitzing. Por su parte, el teniente von Jochberg, también es un joven de dieciocho años (la misma edad del protagonista de Poe), cuya figura se contrapone, al comienzo de la novela, a la del venerable anciano, el marqués de Bolibar, en otra representación de la duplicidad que se desvirtúa en la metamorfosis final. De acuerdo con esta transformación final, von Jochberg se contempla en un espejo roto y se ve convertido en un anciano de la noche a la mañana, con los cabellos encanecidos del marqués (Perutz, 1987: 210). Por un lado, de manera paralela al marqués, pero también invirtiendo el



camino, el joven se transforma en otro. Si para el marqués esta transformación lo conduce a la muerte, la del joven le permitirá vivir: “mit Staunen erkannte ich jetzt, welch einen sonderbaren Weg zurück ins Leben mir das Schicksal wies” (ibíd.: 209). Por otra parte, en otra forma de duplicación, tal como él fuera el único que reconociera al marqués en el muerto, el Botijo reconoce en él, equívocamente, al marqués. En el marco, el prólogo del editor, además, el anciano barón von Jochberg es caracterizado con las mismas manías, locura o parquedad patológica (ibíd.: 5ss.), que caracterizarán en el capítulo siguiente al marqués; y, en alusión al anciano conde de Berlifitzing, los únicos seres con los que sostiene un trato íntimo son sus perros y sus caballos.

La problemática identitaria se focaliza en el quiasmo y la representación final, entre el narrador y personaje, von Jochberg, y el marqués de Bolívar: “Ein Schauer überlief mich bei dem Gedanken, daß ich die Rolle des Marques de Bolibar spielen sollte, ich, der ich ihn ermordet hatte”(ibíd.: 209). Pero Jochberg no sólo no puede dar fin a esta representación escalofriante, “ein grauenvoller Spuk” (id.), a pesar de intentar convencer a su espectador, el Botijo, sino que su propia identidad es vivida o experimentada como esa “otra” y se convierte en la ajena, durante esa hora final en el pueblo de La Bisbal. En conexión con la metempsychosis o la transmigración de las almas, la metamorfosis es completa y comienza desde adentro, cuando el joven Jochberg encuentra frente al espejo:

das Bildnis eines fremden, alten Mannes mit weißen Haar. Und dann durchfuhr es mich, und in mir erwachten auf sonderbare und unerklärliche Art die Gedanken eines anderen, seine Tat lebte in mir, sein Wille, sein Entschluß, und es ergriff Besitz von mir und durchlebte mich mit einem wilden Schauer des Triumphes. Es war, als hätte sich die Seele des Ermordeten in mir erhoben, und sie kämpfte mit meiner eigenen, mit der ihres Mörders und zwang sie nieder. In mir war groß und furchtbar der Marques de Bolibar (ibíd.: 211).

La transformación externa corresponde a la interna, a la posesión de la voluntad del “otro”, que lucha por una causa noble y sublime. Remarcando la importancia de lo auditivo en la novela, en conexión con el recuerdo y la identidad, las voces de los compañeros se han perdido, como las imágenes de los mismos, que quedaron en un pasado lóbrego y opaco, velado a este “yo” extraño, una subjetividad que se presenta como ajena. La voz que tapa las que deberían habitar en el propio yo, las de la vivencia del pasado, los compañeros del regimiento, es la del Botijo, que devuelve burlescamente al antes soldado Jochberg otra imagen de sí mismo y de sus camaradas: “Prahler, Prasser, Trunkenbolde, Kirchenräuber” (id.), luego del Juicio de Dios, que dictamina la condena y ejecución, en la caída final de los regimientos. La misma voz del Botijo rescata a los soldados caídos y olvidados como “Märtyrer, nichts anders als die Heiligen St. Jakob, Cyriak odes Marcellinus. Märtyrer, vielleicht Gottes, vielleicht des Teufels, wer weiß es?” (ibíd.: 212), cuya sangre se derrama inútilmente, solo por la gloria. Pero esta otra imagen sublime, reflejo desviado y diverso de la temática de la gloria, la guerra y los olvidados de la historia en *Die dritte Kugel*, se

convierte también en imagen grotesca, en la cómica riña final, doméstica, entre este y su esposa (ibíd.: 213).

Así, en *Der Marquis de Bolibar*, tal como, según Grace Smith, en el cuento de Poe y su modelo, *Die Elixire des Teufels*, de E.T.A. Hoffmann, lo fantástico se estructura alrededor de las formas distorsionadas de la identidad, la posesión y la voluntad tomada, en el caso de Hoffmann, a partir de las sustancias y estados alterados, que Perutz también utiliza en *Der Meister des Jungsten Tages* [1923] y, sobre todo, en *St. Petri-Schnee* [1933]. La paradoja final es la aceptación de la identidad ajena como propia, por parte de Jochberg, con la misma actitud resignada del fallecido marqués, cuando pasea por las calles de su patria, sintiéndola propia, como un nuevo heredero de ese país, por su país.

Sin embargo, la última metamorfosis del protagonista y narrador no es su conversión en el marqués, sino la que lo caracteriza como narrador, cuyas memorias se publican de manera póstuma. En esta última representación artística e identitaria, el doble protagonista de la representación (von Jochberg y marqués, todo en uno), representante y representador él mismo, se muestra como lo que realmente es, otro embaucador o creador de engaños. Ese reflejo final es anunciado, también, en la cáustica acusación de sus amigos, cuando, paradójicamente, Jochberg intenta revelarles la verdad sobre la muerte del marqués. Así, Egfolstein increpa al narrador con las siguientes palabras: “‘Jochberg!’ meinte er verdrießlichen Tones. ‘Wollen Sie uns am Ende nochmals mit Ihren albernen Märchen ermüden?’” (ibíd.: 100). La última transformación del narrador revela y oculta irónicamente a otro “yo”, el autor interno, que es reflejo sesgado de ese “otro”, creador de algo más que absurdos y cansadores cuentos de hadas.

## 5.a *Der Baron Bagge* (1936)

### 5.a.1 Introducción: la duplicidad confluyente del *zwischen* como recurso fantástico en la poética de Lernet-Holenia

Personen spalten sich, verdoppeln sich, vertreten einander, gehen im Luft auf,  
verdichten sich, zerfließen, treten wieder zusammen.  
Aber ein Bewußtsein steht über allem: das des Träumers  
August Strindberg, *Traumspiel*

*Der Baron Bagge*, la novela corta de Alexander Lernet-Holenia que constituye, según la crítica, su obra más acabada (Spiel, 1978: 103ss.; Torberg, 1991: 47 y Reich-Ranicki, 1990: 108s.) no sólo ejemplifica la confluencia de diversos aspectos presentes en la poética del autor, sino que figura y tematiza esta forma de mediación ambivalente, explicitada por el *zwischen* de nuestro título, en su *Leitmotiv* central: el puente como metáfora del pasaje entre la vida y la muerte. Por un lado, a nivel formal, y en conexión con las influencias presentes en la misma, encontramos la confluencia de rasgos disímiles en su configuración. Desde este punto de vista, según Hilde Spiel, la novela corta está orientada de acuerdo con el modelo de Kleist, en conexión con “die knappe, dichgewobene und doch so motorische Prosa, unaufhaltsam weiterdrängend in einem steten Fluß” (Spiel, 1978: 109), pero, poéticamente, se encuentra influida por Rainer Maria Rilke, el poeta tempranamente admirado y emulado en el *Pastorale* (1921) y el *Kanzonnair* (1923), los textos producidos por el autor en su juventud.

Por otro lado, la novela corta se desarrolla en una suerte de *Zwischenraum* (Ruthner, 1999: 177) o *Dazwischen* (Eicher/Gruber, 1999: 9 y Berg, 1992: 186s.), un ámbito intermedio entre sueño y realidad, más allá de la vida y más acá de la muerte. Desde el punto de vista fantástico, el texto narra el pasaje entre estos ámbitos diferenciados, que se expone como un recorrido espacial real, una marcha a la búsqueda del ejército enemigo ruso, por parte del ejército austrohúngaro, dirigido por el loco capitán von Semler y que también lleva adelante el protagonista y narrador de la narración enmarcada, el teniente y barón Bagge, junto con su escuadrón, durante la Primera Guerra Mundial. Sucesor del relato de Ambrose Bierce, “An occurrence at Owl Creek Bridge” (1890), incluido posteriormente en sus *Tales of Soldiers and Civilians* (1891) y con el que comparte además el contexto militar, ya no de la guerra civil, sino el de la Primera Guerra Mundial, el relato de Lernet-Holenia mantiene asimismo paralelos con el texto de Jorge Luis Borges, “El milagro secreto” [1944] y con la mencionada novela de Leo Perutz, *Zwischen neun und neun* [1918]. Sin embargo, nuestro texto plantea una disidencia fundamental con respecto a los textos de Bierce, Perutz y Borges, en los que los sucesos ocurren en el intervalo abierto en el instante previo a la muerte de los protagonistas, instante que se expande abarcando un lapso temporal mucho más amplio (unos días, en Bierce; doce horas, en Perutz, un año, en Borges), mientras que, en nuestro caso, el protagonista sobrevive.

La manifestación concreta de este espacio-tiempo intermedio, umbral entre dos mundos, se manifiesta simbólica y objetivamente en la representación dual del puente de Hor o de Har: el real, de madera, que cruza el Ondawa y en el que el regimiento austríaco encuentra su muerte, en contraposición con el soñado puente de oro, “die hinüberführt in das Unwiderruffliche, aus dem keiner zurückkommt” (Lernet-Holenia, 2001: 100). Este espacio liminar y duplicado en la imagen del puente, que el narrador decide no cruzar, para regresar a la vida (íd.), manifiesta el estatuto fronterizo en el camino de la muerte, que el texto coloca en el centro de la narración. En el relato, sueño y realidad, tal como la aparente oposición entre la vida y la muerte, no se plantean como formas simplemente antitéticas, sino que, desde la vivencia de Bagge, ambos espacios son continuos y están unidos en los extremos de ese camino o pasaje entre vida y muerte, y entre sueño y realidad. Así, enfatizando el problema de la percepción y la crisis de la conciencia como temáticas predominantes en su contexto contemporáneo y en las décadas anteriores, en el *fin-de-siècle* vienés, los límites entre estos espacios antitéticos se tornan fluctuantes, se desdibujan o difuminan para el lector, desde la conciencia y valoración del protagonista y narrador interno, el barón Bagge, tal como subraya nuestro epígrafe de Strindberg.

Desde este punto de vista, Rüdiger Görner la define como una *Traumnovelle*, utilizando la denominación homónima de Arthur Schnitzler [1926]. La interpretación freudiana constituye el aspecto central de la tesis de Franziska Mayer, con respecto a la poética de Alexander Lernet-Holenia. La autora postula que lo fantástico asociado a lo onírico o lo mítico, en tanto formas de irrealidad es el espacio donde las estrategias narrativas permiten, por un lado, la reinterpretación de la deficiencia en el mundo representado como real, y en la identidad de sus figuras, mediante construcciones de sentido, o, por otro, donde este mundo y tal identidad deficitaria pueden ser superados de manera compensatoria, mediante la fantasía narrada (Mayer, 2005: 17).

En términos más generales, en la Austria postimperial, así como en la obra del autor, la temática se expresa en confluencia con el clásico tema calderoniano “la vida es sueño”, típico del teatro barroco español, que no sólo ejerció una amplia influencia sobre la literatura finisecular, sino que se manifiesta en los trazos de toda la tradición literaria austríaca, desde Grillparzer hasta Bernhard. La fluctuación y difuminación de las fronteras entre lo real y el sueño, entre la vida y la muerte caracterizan tanto al texto de Schnitzler, como a la novela corta, en los que se representa lo que también puede verse como otro aspecto del flujo de la conciencia (diverso del representado en el monólogo interior en Schnitzler), pero que muestra, asimismo, el cuestionamiento de una definición unívoca de lo real, en términos de identidad objetiva, enfatizando las nociones de percepción, punto de vista, focalización y valoración, en la definición subjetiva de la realidad, a partir de la evidente discordancia entre las diferentes versiones de ésta.

Como en el resto de la obra de Lernet-Holenia, los temas de la novela corta se definen en una constelación caracterizada por el aristocratismo, lo fantástico y la problemática identitaria (Kindler, 1990: 256), constelación a la que se agrega la cuestión histórica esbozada en el relato enmarcado, que transcurre durante la Primera Guerra Mundial, a comienzos de 1915, en la llanura húngara de Tokai, cercana a los Cárpatos. Tal como vimos en nuestros dos primeros capítulos, y en nuestros otros dos autores, la problemática identitaria, individual y, en este caso, especialmente la social o colectiva, en su representación onírico-espectral, resulta también central en conexión con los aspectos temáticos de la novela corta, dentro del marco del resurgimiento de lo fantástico en la primera mitad del siglo XX. Dicha problemática identitaria se expresa aquí en la narración de la vivencia ambivalentemente onírica y fantasmagórica del barón. Esta vivencia fantasmal se representa tanto en el plano colectivo como en el individual: por un lado, el espectral recorrido de Bagge y el escuadrón muerto, luego del ataque en el puente, muestra al grupo militar de aparecidos que representan la masa de los muertos, según Elías Canetti (1973: 71-79). Por otro lado, la experiencia subjetiva se manifiesta en el fantástico encuentro con Charlotte Szent-Kiraly, que posee otro aspecto colectivo, en la presencia de su familia, y de la ciudad entera de Nagy-Mihaly, conjunto de figuras igualmente fantasmáticas o soñadas por el narrador y protagonista, el barón Bagge.

De acuerdo con la delimitación de los elementos clásicos en el género (Vedda, 2001: 19), en el marco narrativo de la novela corta, el narrador externo, en primera persona, presenta el relato del barón Bagge, refiriendo la anécdota prosaica<sup>135</sup> por la que llega a conocer su historia:

Vor kurzem, während eines Empfanges beim Ackerbauminister, geriet ein gewisser Baron Bagge in Wortwechsel mit einem jungen Herrn von Farago, einem noch unreifen und aufbrausenden Menschen, der sich's auf einmal, in lauter und aufsehenerregender Weise, verbat, daß Bagge mit seiner, Faragos Schwester rede. Der Baron ersuchte einen zufällig anwesenden Major meines Regiments, ihn zu vertreten, und der Major, seinerseits, schlug als zweiten Vertreter mich vor (Lernet-Holenia, 2001: 9).

La distancia entre "la índole extraordinaria del relato y las condiciones comúnmente prosaicas en que éste es narrado" (Vedda, 2001: 19) se apuntan en lo prosaico y burgués de la circunstancia social en la que se da a conocer la historia de Bagge. De acuerdo con la clasificación de Martínez y Scheffel, el relato del marco sitúa al narrador en un nivel extradiegético (en el primer nivel narrativo), aunque se trate de un narrador homodiegético, que participa de la acción del marco de

---

<sup>135</sup> Más allá de resaltar la singularidad de la historia, la distancia entre el marco prosaico y la narración "inaudita" y de carácter novedoso (Vedda, 2001: 13) se expresa así, por un lado, la idea de que la novela corta condensa lo fundamental de la vida, en un acontecimiento esencial y simultáneamente representativo, como veremos en el texto de Lernet-Holenia, y, por otro, la correlación aludida por Theodor Mundt, con respecto a la novela corta como forma correspondiente a una sociedad en crisis, cuyos sistemas de valores se han tomado problemáticos, o, según Lukács, como un eco tardío de la conquista de la realidad alcanzada por las grandes formas épicas o dramáticas, debido a su capacidad de plasmar y enjuiciar un mundo en profunda crisis. Este mundo se insinúa en el marco, tanto en el evento militar, en el ministerio de agricultura, que vincula el mundo de la política, el militar y la burguesía propietaria, como en la circunstancia del posible duelo, pero, ante todo, a partir de la localización de los acontecimientos narrados en el relato enmarcado, en la Primera Guerra Mundial.

manera muy secundaria, y se convierte en enunciatario de Bagge, narrador intradieгético (en un segundo nivel de la narración), y homodieгético, con un nivel de participación mayor, en tanto relator de su propia historia (Martínez, 2007: en relación con la ubicación en los niveles narrativos, 75ss.; y en conexión con la participación del narrador en lo acontecido, 80ss.). Puede, no obstante, denotarse un tercer nivel narrativo, el del “sueño” o pasaje hacia la muerte propiamente dicho, que carece de marcas narrativas explícitas, hecho que acentúa la ambigüedad de los acontecimientos narrados y su imposibilidad de localización clara.

Como en la *Novelle* clásica, el marco, con función probatoria, establece una forma de sociabilidad determinada, en este caso, conectada con la situación burguesa y militar que presenta, a partir de la reunión en el ministerio de agricultura y los personajes asociados al ejército (sobre los que la historia también se centrará posteriormente). El conflicto explicitado en el marco, en el primer nivel, presenta ya, de manera individual, los elementos que el narrador Bagge despliega en el relato enmarcado, a nivel colectivo: el duelo es el reflejo mínimo de la guerra, el conflicto amoroso esbozado y elidido en el marco, desviado, tal como el combate individual del duelo, también se desarrolla en la narración interna, aunque allí adquiere una plenitud y realización paradójicamente fantásticas. Por otro lado, la remisión a la muerte no sólo se plantea con respecto al duelo, sino que, asimismo, la primera representación del interés amoroso femenino también se asocia explícitamente con la muerte: a pesar de vivir recluso en Ottmach, el barón Bagge es tenido por un Don Juan, debido al suicidio de dos mujeres por su causa. La amenaza de un duelo indeseado (que, finalmente, no se llevará a cabo), tal como aparece en la cita, sirve de excusa al barón, para relatarle su historia anterior al narrador del marco, el accidental segundo padrino del duelo<sup>136</sup>, un personaje que permanece anónimo para el lector en el resto de la novela corta. De la misma forma, sólo podemos deducir de manera aproximada la temporalidad del marco, varios años después de la guerra, por el recorrido posterior narrado por el barón, del camino que hiciera aquella vez en sueños “lang nach dem Kriege” (Lernet-Holenia, 2001: 100).

Con respecto a la elección de la situación social de duelo, como marco narrativo prosaico, su representación, junto con la nimiedad del motivo, muestran hasta qué punto este último formaba parte de lo cotidiano en la sociedad vienesa. Este circunstancia repetida en la poética del autor es uno de los temas centrales en “Der Leutnant Gustl” [1901], de Arthur Schnitzler, en conexión con el código de honor en la sociedad vienesa aristocrática. La temática recurrente describe la sociedad finisecular austrohúngara en diversos aspectos, que resultan significativos para nuestro análisis. Por un lado, en primer lugar, el duelo muestra el carácter ritual, ceremonial y reglado de este contexto, que se relaciona con la figura misma de Francisco José. Una

---

<sup>136</sup> Sobre el motivo del duelo en Lernet-Holenia, véanse también los comentarios de Jasmin Grande (1991: 20) sobre *Mars im Widder* (1941), *Jo und der Herr zu Pferde* (1933) y *Die Auferstehung des Maltravers* (1936).

caracterización coherente con este aspecto se percibe también, en segundo lugar, en la burocratización de esta sociedad, como forma de reglamentación, no sólo de los aspectos legales y las costumbres sociales, los componentes públicos del comportamiento social, sino también de los afectos, en el ámbito privado, cuestión que puede advertirse incluso en el compromiso del protagonista previamente arreglado por su madre y la familia de la novia, los Szent-Kiraly. Por otro lado, como observan A. Clive Roberts (2001) y Adriana Cid (1995), el motivo del código de honor se manifiesta críticamente, en Schnitzler<sup>137</sup>, como el rechazo a la compulsión al duelo, una obligación impuesta sobre la sociedad por la ideología militarista generalizada y legitimada. Para Clive Roberts, tanto en el drama *Freiwild* (1898) como en la *Novelle*, esta crítica se enlaza con la actitud del autor hacia la militarización de la sociedad, una forma de expansión del militarismo en las esferas civiles que afecta “la ‘doble Monarquía’ y [a] toda Europa”, a partir de 1880” (Clive Roberts, 2001: 7). La crítica de Schnitzler, según el autor, se dirige sobre todo al paralelo avalado, institucional y socialmente, entre duelo y guerra, y la interpretación errónea de un código de honor arcaico, que sustenta ambas formas de enfrentamiento cruento como formas naturales. “Schnitzler creía que tanto el duelo como la guerra eran el resultado de una mala interpretación del concepto de honor [...]; es claro que Schnitzler veía tanto al duelo como a la guerra como instituciones de la ideología militarista” (ibíd.: 19s.). Para Adriana Cid, el tratamiento de Schnitzler del tema del honor es un “signo de un mundo en crisis”, ya delineado hacia fin de siglo, en términos del proceso de desintegración que afectaba al Imperio Austro-Húngaro y que culminará luego de finalizada la Primera Guerra Mundial. El honor, en su definición tradicional, es un privilegio de casta de la nobleza hecho extensivo a la clase militar, adjudicación doblemente rastreable en el protagonista de *Der Baron Bagge*, aristócrata y militar. Pero, para la autora, el debilitamiento del código de honor se percibe en este contexto en tanto éste se define como un “mero formulismo”, un intercambio reglamentado, puramente formal, y carente de un fundamento interno que legitime su práctica, así como en el hecho de que quien desafía al secretamente temeroso teniente es un panadero, un personaje *satisfaktionsunfähig*, un hombre cuya profesión marca, irónicamente, la exclusión del código (Cid, 2001: 95 y 97s.). Se denota así el mismo proceso de decadencia, no solo del concepto de honor sin fundamento interno, sino, de la aplicación extendida de tal concepto vacío a toda la sociedad bajo la forma de la mencionada militarización que tematiza la problemática de la Primera Guerra, representada en la novela corta. Todos ellos son signos de la disgregación y la inquietud social. La misma percepción de inquietud y de este proceso de decadencia, por otro lado, puede verse asimismo en los fundamentos socioculturales del renacimiento de lo fantástico, que manifiesta la turbación subjetiva y colectiva con respecto a una realidad amenazadora y en descomposición, que no puede ser aprehendida y

---

<sup>137</sup> Quien, luego de la publicación, Juicio Militar mediante, perderá su rango en el ejército.

delimitada de manera clara. En este sentido, la descomposición no sólo afecta los aspectos sociales y políticos mencionados, sino que llega al punto de cuestionar y disgregar un concepto unívoco de “realidad”, delimitado de manera estrictamente racional, desde las posibilidades ontológicas y gnoseológicas de conocerla hasta la capacidad del lenguaje de mediatizarla o representarla, como puede leerse en el célebre texto de Hofmannsthal, *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* [1902], donde se tematiza literalmente la descomposición de lo real y de las posibilidades comunicativas del lenguaje. La forma de descomposición de lo real que adquiere nuestro texto es la abivalencia entre lo fantástico y lo onírico, que se configuran en oposición a la representación de la realidad contrastante, signada por la guerra y la primera postguerra.

En cuanto al argumento de *Der Baron Bagge*, la fama de mujeriego del noble austríaco es inmerecida. De hecho, según sus propias palabras, él evita toda relación amorosa, porque él ya se encuentra casado (Lernet-Holenia, 2001: 10). A continuación, asistimos a la narración del barón sobre las circunstancias de este casamiento misterioso.

El relato enmarcado o intradieгético, en la terminología de Martínez y Scheffel (2007, 75ss.) comienza en 1915. En la fase inicial de la campaña contra Rusia y sirviendo en el Regimiento de dragones marqués y conde von Gondola, bajo el mando del voluble y obsesivo capitán von Semler de Wasserneuburg, Bagge participa en una misión de reconocimiento desde Tokai hacia el norte. El barón, en ese entonces teniente primero, dirige una tropa heterogénea que muestra la composición de las diversas nacionalidades y regiones del Imperio, formada por polacos de Galizia, rumanos y alemanes, a la que se suman, junto con Bagge, otros dos oficiales: el norteamericano Hamilton y el joven von Maltitz. El objetivo de las órdenes que les fueran dadas es, según el capitán Semler, llegar a Nagy-Mihaly (ibíd.: 30), pero el paso obligado hacia allí está en manos de la avanzada rusa, tal como les advierte de camino el teniente conde Chorinski, al mando de los dragones Scherfenberg (ibíd. 27). A pesar de la manifiesta oposición de sus propios oficiales (Bagge incluido), y luego de recibir varios indicios que aluden prolépticamente al aniquilamiento cercano<sup>138</sup>, von Semler, actuando de manera marcadamente irracional, decide traspasar el puente de la pequeña aldea de Hor sobre el río Ondawa, a fin de tomar la ofensiva frente a las tropas eslavas. Al cruzarlo, el escuadrón se encuentra con las tropas rusas, y, contra toda lógica, como observa el narrador, logra lo imposible: someter rápidamente a los enemigos.

---

<sup>138</sup> Entre estos indicios se cuentan la visión del campo nevado salpicado con gotitas menudas de sangre, a causa de los muchos pantalones rojos de los jinetes (ibíd. 17); las tinieblas durante la marcha y la patrulla de reconocimiento “wie ein Trupp berittener Geister, schattenhaft vor uns über den Schnee” (ibíd. 20), el olor a muerte y, a continuación, su causa: los tres muertos, colgados por traidores, que la patrulla cruza en su recorrido (id.); la pesadilla de Bagge esa noche, sobre el espectáculo de las mujeres colgadas y danzantes, junto al hombre de capa roja de seda china (ibíd.: 26), imagen que funciona como una cita connotada al texto de Jan Potocki, el *Manuscrito encontrado en una botella* (1804-1805) y, finalmente, las noticias del otro escuadrón sobre el peligro en el puente, relatadas, como mencionamos, por Chorinski (ibíd.: 27). Las alusiones a la muerte cercana también retoman la relación con lo femenino y lo erótico, en el nivel del sueño de las colgadas, en este caso, reconocido como tal.



Sobre este ataque y la subsecuente victoria imposible, sostiene el narrador: “Ein Angriff, zu Pferde gegen Infanterie geführt, ist sonst wohl mit absoluter Sicherheit zum Scheitern verurteilt“ (ibíd.: 36); “Ich konnte dem Manne, der einen anscheinend so wahnwitzigen Angriff mit so staunenswertem Erfolge geführt, meine Bewunderung nicht mehr versagen“ (ibíd.: 37). El narrador remarca la idea obsesiva del capitán con respecto al embate innecesario (ibíd.: 34, *pássim.*), tal como la redundante toma del puente (“Die Brücke anzugreifen”, ibíd. 29), en una ofensiva imposible de ganar para las fuerzas austrohúngaras en ese contexto, en lo que debía ser simplemente una misión de reconocimiento, como cuestiona el narrador a Semler (ibíd.: 29). Desde este punto de vista, a nivel representacional, la novela corta puede leerse como una metáfora de la insensatez (literalmente, la locura) de la autoridad militar en la Primera Guerra Mundial, autoridad representada por Semler. Se trata así de una crítica explícita, que mira hacia el pasado, pero también hacia el futuro, de acuerdo con Winfried Freund (1999: 180), hacia la estrategia ofensiva megalómana del ejército imperial (o, podríamos decir, de los ejércitos imperiales, el austrohúngaro, en 1914, y el alemán, en 1939). Nos dedicaremos a esta cuestión al caracterizar a Semler.

Luego del acontecimiento explícitamente “inverosímil” (ibíd.: 41), al que le siguen ciertos cambios en la conducta de los soldados y, sobre todo, extrañas observaciones por parte de los oficiales del escuadrón, que Bagge percibe sucesivamente irritado o extrañado, pero no llega a comprender, arriban a Nagy-Mihaly, o, en eslavo, Mihalowze (ibíd.: 31), la pequeña ciudad de la que el protagonista tiene algunas referencias, asociadas a su pasado. Allí viven unos amigos cercanos de su madre fallecida, la familia Szent-Kiraly, con excepción de la madre, que, tal como descubriremos posteriormente, gracias al relato familiar, habría muerto (ibíd.: 59). De acuerdo con el deseo expreso de la madre de Bagge, que pensaba que sería un buen partido para su hijo, la joven Charlotte Szent-Kiraly habría sido señalada informalmente como prometida del barón (ibíd. 32), antes de nacer. Desconocida por el barón hasta ese momento, y a pesar de su extraño comportamiento luego de su encuentro y de lo breve de la curiosa estadía de cinco días por parte del escuadrón, en la ciudad igualmente insólita (como todos sus habitantes, que viven en un clima inusualmente festivo en medio de la guerra), el Barón la desposará, convencido de que son el uno para el otro (ibíd.: 86). A continuación, apremiados por Semler, que continúa persiguiendo maniáticamente a los rusos, el escuadrón prosigue su misión de reconocimiento (ibíd.: 90). En el transcurso del cuarto día de cabalgata luego de haber dejado Nagy-Mihaly, en la novena jornada transcurrida desde Hor, y luego de atravesar Sinaja, Taktshanny y Nagy-Polany, llegan al valle del río Sar (ibíd.: 91). En lo más profundo del valle, y ante la visión resplandeciente y fantasmagórica del río rugiente y vítreo, el suelo luminiscente y el propio ejército, ahora espectral, Bagge divisa un puente de oro (que el narrador no se decide a aceptar como real), puente fantasmal que casi

todo el escuadrón decide atravesar, excepto el barón mismo (ibíd. 94ss.). Al despertar Bagge, ocurre lo siguiente:

auf der Brücke, aber es war natürlich nicht aus Gold, die über den lärmenden Fluß führt, sondern immer noch die Brücke von Hor, die Ondawabrücke, über die hinweg (acht volle Tage vorher, wie es mir geschienen, in Wirklichkeit aber: soeben) Semmler attackiert hatte (ibíd.: 96).

Bagge despierta primero sólo para descubrir que la misión dirigida por Semler ocho días antes había fracasado, tal como era de preverse (ibíd.: 97) y que en la misma habría perecido todo el escuadrón, que en ese momento, sobre el puente, desaparece ante sus ojos, bajo una lluvia de fuego, con la excepción de él mismo, otro suboficial y otros tres o cuatro dragones en la retaguardia del ejército. Estos oficiales a la retaguardia apenas logran salvarlo, luego de perder el conocimiento por segunda vez, en medio del ataque (íd., 98). Al despertar por segunda vez, días después, en el hospital militar de Hungría, el barón, herido, no puede persuadirse de que lo sucedido haya sido más que un sueño; pero su anciana cuidadora, perteneciente a la alta sociedad húngara, le informa que la que fuera su prometida y esposa, había muerto muchos años antes, junto con toda su familia (a excepción de su madre), en un saqueo llevado a cabo por unos circasianos (ibíd.: 98ss.).

Cuando, después de la guerra, Bagge recorre el mismo camino hecho en sueños, lo encuentra “irgendwie ähnlich, so weit wenigstens, als ich ihm mir nach dem Kartenbild, das ich vor Augen gehabt, und nach allerhand andrem, das ich von jenen Gegenden wußte, richtig vorgestellt” (ibíd.: 100), aunque la ciudad de Nagy-Mihaly “war schon ganz anders, als ich es geträumt” (ibíd.: 101), tal como, según le relatan, también lo fuera la verdadera Charlotte Szent-Kiraly (ibíd.: 103s.).

### **5.a.2 Una geografía del camino de la muerte: el espacio fantástico entre el mito y el sueño en *Der Baron Bagge* y *Der Mann im Hut***

Para comenzar su relato, Bagge se dedica, por un lado, a la descripción de la geografía que anticipa el acontecimiento fantástico, y en la que éste se desarrolla; y, por otro, a la caracterización de su capitán y compañeros oficiales, caracterización que revisaremos más adelante. Con respecto a esa geografía que recorre el escuadrón, sostiene Bagge: “Bei Tokaj ragt, als letzter Ausläufer der Karpaten, ein mit Weinbergen bedeckter, erloschener Vulkan, wie ein verstummter Mund der Unterwelt, in die Ebene” (ibíd.: 11). La comparación con un mundo subterráneo e infernal, también aludido por la asociación con respecto al volcán, evoca una geografía inframundana recurrente en la obra del autor. Lernet-Holenia trabaja más explícitamente este ámbito en la casi contemporánea *Der Mann im Hut* (1937), y, sobre todo, en *Der Graf Luna- Die Katakomben* (1955). En ambas novelas, y en la novela corta, aunque de manera

indirectamente aludida, es perceptible la influencia de Johann Jakob Bachofen subrayada por Roman Roček en su biografía (1997: 66s.).

*Der Mann im Hut* resulta especialmente significativo por sus paralelos con nuestra *Novelle*. En la novela casi contemporánea a *Der Baron Bagge*, que se desarrolla en el mismo lugar (Tokai), se narra la historia de Nikolaus Toth, el hijo de un comerciante de vinos, que luego del encuentro con el extraño personaje del aventurero Clarville, el hombre del sombrero, se ve envuelto en lo que, en principio, se plantea como la búsqueda de los tesoros de la tumba de Attila en las cercanías de la campiña húngara. La tumba que encuentran no es, sin embargo, la del rey huno, sino la del guerrero burgundio, Hagen, que aparece en los cuentos épicos de los pueblos que rodean al reino de Worms, sobre todo, en la saga *El cantar de los nibelungos*, y sus diversas versiones. Con respecto a la filiación de estos redivivos y la historia germánica, Clarville sostiene que:

Es gibt [...] in der Geschichte der Deutschen drei Männer, die wir im großen Hute uns vorzustellen gewohnt sind. Alle drei, was sonst so selten ist unter den Deutschen, waren wirkliche Führer. Die drei waren: Odhin, Hagen, Bismarck. Sie sind wohl nur als dreienige Auferstehungen immer wieder desselben Wesens zu betrachten. Nur was stirbt, wird wiedergeboren, und was untergegangen ist, steht wieder auf? (Lernet-Holenia, 1976: 238).

El mismo Clarville, el misterioso forastero, se agrega a esta serie como portador de un sombrero que exhibe su filiación, su genealogía fantástica. En tanto *Dingsymbol*, el sombrero representa el renacimiento de esas figuras míticas y, a la vez, paradójicamente históricas. Para Stephan Berg, el sombrero es identificado culturalmente en tanto símbolo identitario, y, en este caso, es el rasgo central de su identidad fantástica, cifra poetológica de un aura sobrenatural (Berg, 1991: 190s.). En tal sentido, tal como en Perutz, desde el punto de vista de la clásica definición todoroviana, lo fantástico no sólo se sitúa en la ambivalencia entre una explicación racional y una sobrenatural, o en el espacio intermedio entre lo real y lo onírico (ámbitos imposibles de diferenciar taxativamente, como aquí), sino que, en la poética de ambos autores, lo fantástico también se define en el espacio-tiempo entre el mito y la historia, como ya hemos visto en Perutz. Como veremos en nuestros textos, el movimiento propio de Lernet-Holenia es construir narrativamente una temporalidad liminar que espacializa la intersección entre mito e historia, simbolizada por el puente como el *Dazwischen*, en la novela corta, en términos de contenido. Esa intersección temporal entre ambos se convierte y concretiza en un espacio, que, en *Der Baron Bagge*, es el puente en el paisaje volcánico, localizado metafóricamente en una especie de inframundo (*Unterwelt*), localizado en el más allá, asociado a la muerte que tiene a los muertos como sus habitantes. La conjunción de estos motivos no resulta ajena, como luego veremos, a la poética lernetiana.

En *Der Mann im Hut*, la sucesión de figuras histórico-míticas nombradas por Clarville explicita esta oscilación entre mito e historia, y la difuminación de los límites entre ambos, no sólo fusionados en un encadenamiento único, sino también en una sola identidad que se repite desde el mito, hacia la historia, de manera indiferenciada. Así, el dios de la mitología nórdica Odín se coloca en el mismo nivel que Bismarck, primer ministro de Prusia y canciller, considerado el fundador del segundo Reich, pasando por Hagen, situado entre los extremos del mito y la realidad histórica, él mismo (anti)héroe épico, pero incluido en la sucesión imperial germano-prusiana, en el relato mitológico del origen (y la caída). La figura literaria de Hagen se ubica entre el mito (Odín) y la historia (Bismarck), lo cual simboliza la mediación y transformación literaria, necesariamente narrativa de ambos.

Según Berg, desde un punto de vista temporal, estas figuras mítico-históricas de las novelas de Lernet-Holenia están condenadas al fracaso, precisamente por la repetición cíclica de un destino determinado –por el mito– de manera trágica (Berg, 1991: 192). Berg examina esta circularidad trágica de la repetición mítica a partir del análisis de Ernst Cassirer sobre el pensamiento mítico [1925], incluida posteriormente en su *Philosophie der symbolischen Formen* [1929]. Resulta especialmente provocativa la idea del renacimiento cíclico de estos líderes alemanes como figuras trágicas o condenadas al fracaso, si se tiene en cuenta el momento histórico- contextual de publicación de la novela de Lernet-Holenia, cuatro años después del ascenso del nazismo al poder, en Alemania, y un año antes de la anexión de Austria al Tercer Reich. Por otro lado, las alusiones a este contexto funcionan también de manera directa en la identificación de la saga de los burgundios como mito fundante germánico, cuya versión más reconocida será la wagneriana, uno de los artistas centrales en el canon del régimen nazi. En una asociación orientada en la misma dirección, el expansionismo del Imperio y su figura emblemática (el *Führer*) puede reinterpretarse en la expansión mediante el ataque en la Segunda Guerra Mundial, que se reitera asimismo en la manía que guía la persecución del enemigo, por parte del líder de turno, el capitán von Semler, en nuestra novela corta.

En cuanto al aspecto espacial en la obra del autor, si bien Stephan Berg, en su análisis del tiempo y el espacio en la literatura fantástica del siglo XX, establece como *Zeit-Autoren* a Lernet-Holenia y a Leo Perutz, en confrontación con autores como Alfred Kubin y Gustav Meyrink (*Raum-Autoren*), en tanto en los dos primeros resulta central<sup>139</sup> la representación de una

---

<sup>139</sup> Para Berg, en *Die Auferstehung des Maltravers* (1936), *Der Mann im Hut* (1937) y en *Der Graf von Saint Germain* (1948), Lernet-Holenia se vale de la figura mítico-religiosa (e igualmente fantástica) del arcaico “redivivo” (el *Wiedergänger*), donde el fracaso personal o histórico del protagonista, o bien es mediado por la figura reaparecida, o bien es (re)vivido por el mismo personaje del renacido, prosaico o mítico. Tales figuras de renacidos son respectivamente el mismo conde de Maltraver, Clarville y el supuesto hijo del protagonista, el industrial Phillip Branis, reencarnación (e hijo) de Karl des Esseintes, rival asesinado por el industrial, en *Der Graf von Saint Germain*. En todos los casos, la historia de Alemania y la del Imperio Austrohúngaro se enlaza con la historia del hundimiento “trágico” (Berg, 1991: 186) de los protagonistas de los relatos, sobre todo en el caso de Clarville, en *Der Mann im Hut*.

temporalidad signada por la conjunción entre mito, historia y recuerdo (Berg, 1991: 131-205), resulta objetable que el autor pase por alto la significación de las representaciones espaciales subterráneas, también mítico-históricas, sobre todo en la poética Lernet-Holenia, donde estos espacios subterráneos, asociados a la muerte, la religión y el mito, junto con la historia subjetiva y colectiva, casi pueden pensarse como figuras simbólicas fundamentales de la acción, como veremos en *Der Graf Luna* (1955).

En su tesis doctoral Hélène Barrière (1998) esboza las topografías de lo imaginario en la obra narrativa del autor en términos del análisis de la “contamination de l’espace par le temps” (Barrière, 1998: 128), una idea paralela a la esbozada más arriba, con respecto a la espacialización del tiempo o la construcción narrativa (literal y simbólica) de espacios de intersección entre mito e historia. A partir de las figuras que habitan esos paisajes históricos de la mente, Barrière reconstruye una mitología privada general tras la estructura superficial fantástica de las novelas de Lernet-Holenia. Esta contaminación es explícita en la perspectiva de Bagge acerca de la geografía recorrida por el escuadrón durante los nueve días del camino de la muerte, en otro aspecto alusivo al mundo mítico de la poética autoral, mundo en el que luego nos detendremos. Por otra parte, para Clemens Ruthner, la recepción del autor plantea otro aspecto de la cuestión espacial (y conjuntamente temporal), en términos de la localización marginal del autor en el canon y la economía cultural de lo fantástico en el siglo XX, en términos de lo que Ruthner considera un “estigma” de lo fantástico, encasillado dentro de la denominada *Unterhaltungsliteratur* o *Trivalliteratur* (Ruthner, 2004: 185ss.). En tal sentido, por un lado, Ruthner discute la recepción política de la obra de Lernet-Holenia, ubicada entre los dos extremos de los “fans” y los “enemigos” de la poética de este oximorónico “konservativer Revolutionär”<sup>140</sup>. Por otro lado, Ruthner se refiere a los *Randzeiten* de la obra de Lernet-Holenia, es decir, la tematización de sus “fatale Geschichte(n) im ‘Zwischenreich’” (Ruthner, 2004: 175ss.). Esta tematización se realiza como fatalismo, en lo que Franziska Müller-Widmer designa como su “Schicksalsdiskurs”, uno de los denominadores comunes de su obra narrativa (Widmer-Müller, 1980: 55ss.), o ideologemas del autor, en la terminología de Ruthner (2004: 209). En una de sus afirmaciones más controvertidas, Ruthner sostiene que la representación fantástica de la guerra constituye uno de estos tiempos marginales<sup>141</sup> (en *Der Baron Bagge* y en *Mars im Widder*, sobre todo), en tanto ésta es

---

<sup>140</sup> Una autodefinición del mismo Lernet-Holenia, citada en Pott, 1972 y Barrière, 1998, 516ss.

<sup>141</sup> El análisis de Ruthner resulta cuestionable en relación con el doble posicionamiento de lo marginal-periférico con el que juega el título de su análisis, y que explicita en su desarrollo. Por un lado, lo fantástico se asocia al una forma de literatura de entretenimiento o dirigida a la cultura de masas, que se aparta del canon, diferenciación que parte de la supervivencia dentro del ámbito de la literatura alemana, de la diferenciación entre literatura alta y literatura popular, en donde la obra de Lernet-Holenia se encuentra bajo el estigma de la “Unterhaltungsliteratur” (Ruthner, 2004: 185), una descripción provocativa y problemática con respecto al lugar respetado que ocupara el escritor para la crítica, o como controvertido presidente del club PEN (controvertido no por su la calidad de su producción, sino por sus opiniones políticas, véase la autobiografía de Roček, 1997: 342ss.). Por otro lado, para Ruthner, lo fantástico

evocada a partir de la confluencia apocalíptica entre lo fantástico, el mito y el símbolo (en las dos obras mencionadas y también en *Der Graf Luna*) (ibíd.: 190 y 199). La tesis de Ruthner resulta discutible ante todo por su singular utilización de los datos biográficos del autor, tales como su propia y controvertida genealogía, que explicaría la importancia de todas las genealogías en su obra, aunque no aclara en ningún sentido cómo puede analizarse esta importancia y cuál es su significación en la poética general del autor. En contraposición, Franziska Mayer, que explicita la misma importancia en su tesis fundamental sobre la obra del autor, afirma que la genealogía es una de las formas de construcción de la identidad, que se define en la poética de Lernet a partir de una deficiencia en diversos planos del mundo representado, y que sus textos buscan compensar en el plano de lo fantástico. Luego nos dedicaremos específicamente a la tesis de Mayer, pero en relación con Ruthner, éste justifica su tesis fundamental en términos bio-sociales, sosteniendo que Lernet vivió una *Randexistenz*: “als Vertreter des *ancien régime* in einer neuen Zeit ebenso wie als Person von ungeklärter Herkunft” (Ruthner, 2005: 213). Esta afirmación, que Ruthner busca sin éxito legitimar en el análisis de Pierre Bourdieu acerca del autor como productor y como sujeto social, habilita al crítico a realizar otros paralelos aún más dudosos, como situar al escritor entre esos otros escritores que cultivan lo fantástico en lengua alemana, durante el siglo XX, lo cual, para Ruthner, implica el surgimiento de esta forma literaria “auf der Folie von gemischt-ethnischen Randgebieten. (Böhmen, Mähren, bzw. Galizien) wie auch von

---

también se plantea en el autor como “Antwort auf die Marginalisierung der Geschichte” (Ruthner, 2004: 209). La ambigüedad fantástica del pasado es caracterizada a partir de los rasgos del discurso lernetiano sobre el destino, que expresan una cosmovisión fatalista, en términos míticos. Para Ruthner, la representación de estos tiempos intermedios [*Inzwischen*], que muestran otra fisonomía del *Dazwischen* o el *Zwischenzeit und -raum* de nuestra *Novelle*, se evidencia en la ambigüedad fantástica, intermedios tanto en el sentido explicitado más arriba, en su interpretación literaria conectada con lo fantástico (entre la vida y la muerte, entre el sueño y la realidad), pero también en alusión a los aspectos históricos de buena parte de la obra de Lernet-Holenia, producida y localizada entre ambas guerras (tal como el marco de nuestra narración). Para Ruthner, su “Spielart der Phantastik weist die Gegenwart zurück und retüchelt auf die Mythisierung der Geschichte, d.h. auf eine fatalistische, okkult-alternative Sichtweise des Vergangenen, das ihr jedoch fragwürdig wird” (Ruthner, 2004: 211). Ese pasado puede localizarse en consonancia con respecto a la adscripción (simplista, en tanto acotada a la revisión de una única obra realista, *Die Standarte*, atípica en el conjunto de la poética fantástica del autor) de la obra de Lernet-Holenia a los autores incluidos en su analizada glorificación del mito habsbúrgico (Magris, 1998: 397ss.). Ruthner lo designa provocadoramente como “Nekromant(...) des Kaiserreichs, dessen Tote er unermüdlich heraufbeschwört” (Ruthner, 2004: 211). Frente a esta interpretación sobre la vertiente reaccionaria de la obra de Lernet-Holenia, también denotada por Stephan Berg (1991: 175), Helene Barrière sostiene que el mito habsbúrgico no se encuentra verdaderamente presente en la obra del autor, sino que el mismo conjura un imperio mítico sucesor del imperio romano en lugar de la reminiscencia apologética del imperio austrohúngaro (Barrière, 1998: 594s.). Si bien Ruthner objeta con razón a Barrière el hecho de que, efectivamente, es el habsbúrgico el imperio evocado por el autor, Ruthner pasa por alto el reconocimiento explícito del mito como tal, como mitificación, como ficción y creación, y no simplemente como pasado fáctico, como luego veremos en nuestro análisis. Por otro lado, Ruthner también elide el hecho de que la mirada y focalización de las obras del autor no muestra siempre ese pasado en términos glorificadores, sino, por el contrario, también ambivalentemente responsables con respecto a la decadencia y el presente apocalíptico, como es perceptible en *Die Standarte*, en la interpretación sobre la responsabilidad de los oficiales –al respecto, véase Mayer, 2005: 79), complementaria de la marcada anteriormente con respecto a *Der Mann im Hut*). Finalmente, la asociación implícita entre una representación canónica (¿realista?) percibida inexplicitamente como central, frente a una representación fantástica que se desarrolla explícitamente, como lo evoca su título, “al margen”, mientras que en la obra del autor, el mundo fantástico u onírico se transforma en el centro de la representación, y el real posee un lugar muy marginal en la representación y valoración de los narradores, como en nuestra novela corta.

gescheiterten Zivilexistenzen" (id.), tanto en el caso de Strobl, como en el de Meyrink. Ruthner confunde, en esta adscripción, la procedencia social y las praxis laborales de los tres autores,<sup>142</sup> comparables, a partir de lo que, en nuestra cita define como "los ámbitos marginales étnicamente mezclados" comunes a los tres autores. La argumentación es insostenible en varios aspectos. En principio, la procedencia geográfica de los autores y su origen étnico (*sic*) difícilmente pueden relacionarse con el resurgimiento de lo fantástico en lengua alemana. En segundo lugar, resulta infundamentada la correlación construida en la argumentación de Ruthner, sobre lo fantástico literario y las necesidades materiales de los escritores mencionados. En tal sentido, la necesidad material del escritor asalariado en la sociedad capitalista no fundamenta dicha correlación con respecto a lo fantástico. En tercer lugar, los términos que permiten asimilar o igualar a los tres escritores son finalmente debatibles si se analiza la biografía y la procedencia (genealógica, social y geográfica) de los tres autores, así como su praxis artística. Alexander Lernet-Holenia, el noble austríaco, nacido en Viena, aunque de dudosa paternidad<sup>143</sup> tiene poco en común con Meyrink, el praguense y judío convertido al protestantismo, y luego al budismo, aunque también su origen resulte confuso (hijo ilegítimo de un ministro de Estado y una actriz); y menos aún con Strobl, proveniente de Checoslovaquia, y de origen burgués.

Desde el punto de vista espacial y en conexión con lo luctuoso, en el final de *Der Baron Bagge*, años después de la guerra, el barón visita la tumba de Charlotte (ibíd.: 101s) y la colina de tierra más allá del puente, la tumba colectiva donde están enterrados los cuerpos de los hombres de escuadrón. Ese túmulo anónimo semeja "ein Grabmal von Helden der Vorzeit" (Lernet-Holenia, 2001: 101). Significativamente, en cuanto a la vivencia personal, la tumba real de la joven no despierta ningún sentimiento en el narrador, y le produce una impresión muy distinta a la emoción del reencuentro con la amada: "Ich stand an dem Grabe und empfand sonderbarerweise nichts. Es war mir, als sei da eine mir ganz Fremde begraben. Es war wohl auch in Wahrheit eine Fremde" (ibíd.: 102). Esta distancia con respecto a la Charlotte Szent-Kiraly real se explica al final del texto.

Con respecto a estos ámbitos mortuorios del final del texto, el *Unterwelt* o mundo subterráneo al comienzo de la novela corta alude proléptica y simbólicamente al lugar material donde yacen los muertos en el desenlace, bajo tierra, es decir, las tumbas de los combatientes y de las muchedumbres en Nagy-Mihaly, junto con las de Charlotte y de su familia. El lugar poblado

---

<sup>142</sup> "Karl Hans Strobl etwa war ein aus Brünn gebürtiger Beamter, der seiner Laufbahn nicht froh wurde; Gustav Meyrink ein bankrotter Prager Bankier mit dekadenten Allüren usw. Eine solche Sicht würde wahrscheinlich auch das Bild des Dragonerleutnants a.D. Lernet-Holenia ergänzen, der zu schreiben begann, um materiell eine ihm adäquat scheinende Lebensform finanzieren zu können" (id.).

<sup>143</sup> En su biografía, Roman Roček recoge las opiniones de diversos críticos (Milan Dubrovic, Klepsch-Klott von Rosen, etc.) con respecto a la paternidad del autor: presumiblemente, éste sería hijo del archiduque Karl Stephan, quien habría arreglado el casamiento de su madre Sidonie Lernet, con el joven militar Alexander Holenia, de origen igualmente noble (Roček, 1997: 26ss., especialmente, 34).

por la muchedumbre de los espíritus de los muertos no responde, sin embargo, al motivo cristiano del averno (como podría representarse en *La divina comedia*) sino que el espacio asociado a lo volcánico es caracterizado como un ámbito mitológico cercano a lo pagano, aunque sin un aspecto o procedencia míticos definidos claramente. Se trata de la imagen de una ciudad de los muertos,<sup>144</sup> donde también habitará la Charlotte deificada y soñada, más importante que la verdadera muerta. La caracterización de este espacio, aunque no subterráneo ni directamente infernal, se asocia de manera implícita al averno, a partir de las alusiones dadas por el volcán, las cenizas, la niebla y las tinieblas, además del calor y el fuego. Estas imágenes funcionan como signos que remiten al espacio sobrenatural, más allá de los vivos, localizado, en diversas mitologías, en un ámbito subterráneo. Nos referiremos luego a la polisemia del fuego, pero podemos realizar aquí una breve enumeración de algunos de estos índices infernales más significativos, que orientan la percepción del lector hacia la asignación ambivalente de ese espacio otro como tal. En principio, en una imagen que conecta la novela corta con *Der Graf Luna*, el *volcán apagado* es comparado en su aspecto con un diminuto cráter en la luna, que, junto con los Cárpatos, desaparece en las *tinieblas* (Lernet-Holenia, 2001: 18s.)<sup>145</sup>. Luego se menciona otro *volcán extinguido* en el valle de Laborza, “wiederum einer jener *erloschenen Vulkane, die es da überall gibt*” (ibíd.: 43, las cursivas son mías); y esta descripción volcánica del paisaje real retorna nuevamente en una alusión explícita al final del texto, mezclada con el recuerdo de esta Charlotte amada y percibida como una diosa pagana: “[...] die Geliebte, die auf mich geharrt hat seit je, das heilige Haupt, wie das einer Göttin schimmernd durch Aschenregen des Todes, durch lautlos rieselnde Ascheleier aus den Vulkanen im Totenreich [...]” (ibíd.: 103s., la cita se reproduce en su totalidad más adelante). El paisaje real se mezcla, en la vivencia recordada, con el mitológico, y ambos se transforman en uno, en el recuerdo final de la amada soñada. Simultáneamente, como habitante del reino de los muertos, ella posee ese aura divina, mítica, pero también espectral, como luego veremos en su caracterización.

En segundo lugar, las cenizas y los tonos cenicientos colorean (es decir, oscurecen u opacan) las descripciones de Bagge en los momentos más disímiles, así como la de los otros personajes, por ejemplo, en conexión con la imagen del recuerdo y el acto de desenterrar a los

<sup>144</sup> Sobre las ciudades muertas en la obra del autor, sobre todo, en *Der Mann im Hut* y en *Beide Sizilien*, que representan escenarios apocalípticos masivos, imágenes influidas por la caracterización de la Perle, de Alfred Kubin, en *Die andere Seite*, véase Grande (2005:25s.). La autora explicita la relación entre esta representación apocalíptica del espacio en conexión con la caída del Imperio (ibíd.: 26). Por su parte, Winfried Freund se refiere a la ciudad de Nagy-Mihaly del siguiente modo: “Das idyllische Garnisonstädtchen, der Frieden und die Liebe waren nur ein Traum in der Agonie, doch gerade in der Perspektive dieses Traum erscheint nun die Wirklichkeit mit ihrem tödlichen Grauen als phantastische Szenarie“ (Freund, 1999: 180). Para Freund, la perspectiva narrativa realiza así una suerte de quiasmo donde lo pesadillesco se encuentra en la realidad más inmediata y fantástica del combate, pero, a la inversa, irónicamente, lo idílico sólo puede representarse como sueño, o, mejor aún, como realidad espectral, paradójicamente feliz y plena, en el espacio-tiempo de la muerte.

<sup>145</sup> Todas las cursivas de las citas indirectas son mías, y señalan esta caracterización del espacio intermedio, también temporalmente, más allá de la vida.



muertos (Lernet-Holenia, 2001: 16), una alusión que no sólo señala la imagen natural del volcán expulsando cenizas, sino que retoma la imagen mortuoria de la cremación. La niebla o las tinieblas reaparecen en el cuestionamiento de Semler a la patrulla “im Nebel herum” (ibíd.: 28), y en la llanura que recorre Bagge por orden de Semler, sepultada en tinieblas interminables<sup>146</sup> (ibíd.:74), y que “lag [...] *ausgestorben*, und die Wolkendecke war besonders *niedrig, düster und drückend* [...] (Auch war der Barometerstand [...] beunruhigend niedrig, wie ich sonst nie gesehen. Man konnte ein Erdbeben vermuten” (ibíd.: 73, la cursiva es mía). Se subraya también aquí el estado peculiarmente *bajo* de la presión atmosférica, en conexión con los fenómenos terrestres (espaciales) extraordinarios, como el terremoto, asociados a la estadía fantástica en ese otro mundo. Por otro lado, además, el narrador lee la inscripción en el abanico de Charlotte, los versos del poema de Mallarmé a su esposa, sobre las cenizas invisibles en el espejo, donde la situación novelística duplica como un *trompe l'oeil* la anécdota biográfica de la escritura del poema por parte del mismo escritor, en el abanico de su esposa (ibíd.: 81). Luego de la boda, el escuadrón retorna a su persecución espectral, y el narrador se despide sintiendo que se rompe el hechizo que lo une a Charlotte (ibíd.: 90). Al emprender la cabalgata, el barón voltea para ver a su esposa, “aber irgend etwas wie ein Schleier aus nächtlichem Schnee oder Asche hatte sich schon zwischen sie und mich gedrängt, und ich sah sie nicht mehr” (ibíd.: 90), una imagen que también se encuentra al final de la *Novelle*, como reproducimos más arriba, y que remeda el relato sobre la huida de Lot y su familia, durante la destrucción de Sodoma<sup>147</sup>, incluido en el Génesis, capítulo 19. La ciudad de los muertos, Nagy-Mihaly, y todo el episodio central de la novela corta, la muerte del escuadrón entre cenizas y polvo, semeja la destrucción apocalíptica de Sodoma y

<sup>146</sup> Por una cuestión de espacio y pertinencia reproducimos aquí las remisiones menores a esos otros dos índices del *Unterwelt* o *Zwischenraum* asociados a lo infernal mitológico: las tinieblas y el calor. Las tinieblas se relacionan asimismo con la caracterización sombría del rostro de Semler, luego del ataque, cuando éste se encuentra ya más allá de la vida. El narrador se refiere al tono singularmente oscuro [*dunkeel*] de su semblante, luego del asalto al puente, “als sei ein Schatten darübergefallen” (ibíd.: 37). También los rostros de los hombres del escuadrón muestran la misma expresión rígida y se muestran de un color igualmente sombrío “von dunklem, beschattetem Braun” (ibíd.: 38). Finalmente, con respecto al calor y el primer sueño fantástico del texto en la víspera de la batalla, claramente delimitado y reconocido como tal por el narrador, a diferencia de la vivencia fantástica, Bagge tiene la pesadilla con las muchachas colgadas en el cuarto excesivamente caldeado del hotel (ibíd.: 25), donde el calor es horrible (ibíd.: 26).

<sup>147</sup> El nombre de la decadente ciudad bíblica se utiliza también para designar al personaje del capitán de caballería von Sodoma, en *Mars im Widder* (1941/1947), novela en la que se desarrolla la representación de la invasión a Polonia, en 1938. El personaje de von Sodoma se vincula a la representación fantástica del texto, en la medida en que la novela narra irónicamente su reaparición fantasmagórica, inmediatamente después de muerto (Lernet-Holenia, 1976: 132). Casi al comienzo del texto, el capitán se compromete solemnemente a notificar al protagonista, Wallmoden, en cada encuentro entre ambos, si se trata de él mismo o de su espíritu, notificación que se repite a lo largo de la novela (ibíd.: 11, 27, 102). El último encuentro entre ambos constituye la representación burlesca del escepticismo excéntrico de von Sodoma. En este encuentro, efectivamente, el capitán informa su nuevo “estado” espectral, y, con ello, la naturaleza sobrenatural de dicho encuentro, luego del ataque. El retorno del fantasmagórico Sodoma se duplica en la reaparición fantástica de la figura de doble de la baronesa Cuba Pistohlkors, objeto de desecho de Wallmoden. La baronesa original es, en realidad, una impostora que usurpa la identidad la verdadera, a quien el protagonista conocerá al final del texto. En este caso, aunque resulte absurdo y extraño, en este caso el retorno es explicable en términos racionales, en lo que Franziska Mayer interpreta, en otros textos de Lernet-Holenia, como una forma de homonimia, que tiende a cuestionar la identidad subjetiva, típica de la construcción fantástica de los caracteres, dentro de la poética del autor.

Gomorra, mediante el azufre y el fuego. Pero, al voltearse Bagge, en lugar de convertirse en estatua de sal, tal como la mujer de Lot, es Charlotte quien desaparece, en un velo de nieve nocturna y de cenizas.

Otro pasaje significativo asocia cenizas y volcanes, en términos reveladores con respecto a la representación fantástica ambivalente de lo que, en su análisis de la obra perutziana *Der Marquis de Bolibar* (1920), Matías Martínez denomina *Doppelte Welten* (1996). En su exposición, Martínez analiza un tipo de narración paradójica, cuya acción está determinada o motivada simultáneamente de manera empírico-causal y mítico-final o teleológica, definición que confluye con el modelo todoroviano de las dos explicaciones. Para Martínez, la doble motivación delimita dos mundos o espacio-tiempos divergentes, contradictorios en su funcionamiento, y paradójicamente confluyentes a la vez (y, por ello, fantásticos), tal como ocurre en nuestro texto, a partir de las oposiciones concatenadas entre sueño y realidad, o vida y muerte. En la *Novelle*, el momento de la tormenta, en el noveno día luego de atravesar el puente, momento que precede circularmente al retorno del escuadrón al tiempo “real” del ataque y el encuentro con la muerte, expone uno de los puntos donde ambos mundos supuestamente confrontados se intersectan y contraponen, en la medida en que, en el episodio, es posible deducir otra referencia o causa de las cenizas y la oscuridad, ya no como la atmósfera del mundo mítico que luego descubriremos soñado, en el plano fantástico, sino en conexión con la representación del mundo “real”, en el momento del combate:

Zudem verdüsterte die Wolkenschicht, die den Himmel bedeckt hielt und die Berge schon von bald über Talboden an unseren Blicken entzog, sich immer mehr und ward zum Schluß zu einer Art *schwärzlichen* Nebels, durch den wir eher tappten als zogen. Der Anbruch des Tages verzögerte sich um mehr als eine Stunde, und um ebenso vieles früher setzte die *Dämmerung* ein, die sich überdies von der auch tagsüber *herrschenden Düsterteit* nicht wesentlich unterschied. Zudem schneite es, doch war es eigentlich nur eine Art *strichweisen Nebelreißens*, gleichsam als fielen einzelne *Aschenschauer* über uns. Auch die Farbe der fallenden Flocken war *grau*, als sei es nicht Schnee, sondern *Asche*, und als *stamme sie aus den Vulkanen, die wir erloschen geglaubt, die aber zum Leben wider erwacht wären* (ibíd.: 92).

Así, la primera tormenta de nieve que cae durante la exterminación del escuadrón (ibíd.: 33s.) se transforma en una tormenta volcánica, en el camino de la muerte (plano de la representación fantástica) o durante el ataque (plano de la representación realista); tormenta cuyas cenizas oscurecen el cielo con sus copos grisáceos. En el plano fantástico, esa tormenta sobrenatural proviene de los volcanes, aparentemente extintos, que han vuelto a la vida. Estos volcanes que reviven se convierten en reflejo de los muertos vueltos a la vida en el espacio-tiempo sobrenatural o mítico. Sin embargo, posteriormente el narrador revela de manera indirecta el origen real de la niebla negruzca. La misma no es más que el “pechschwarzen Giftrauch japanischer Granaten” (ibíd.: 97s.), cuyo estridente estallido reconoce Bagge también en el medio del combate.

La misma alusión a la batalla y sus armas aparece en el final del texto, cuando, años después, el barón vuelve al valle de Laborza. En esta circunstancia, el protagonista también contrapone las regiones disímiles del recuerdo que se revela como una mezcla incierta de lo experimentado y lo soñado frente al espacio percibido directamente, en la experiencia y tiempo presentes (otro pasado de la enunciación del marco, más cercano a la narración del recuerdo posterior de Bagge). Si el valle recordado era sombrío y nebuloso, cercado por montañas y volcanes cenicientos, de atmósfera asfixiante, el valle real “war flach und und lieblich, keinesfalls düster, und auch die Täler weiter nach Nordosten und Norden waren nirgendwo von himmelhohen Bergen eingengt oder von irgendwelchem schwarzen Nebel, dem Rauche der berstenden japanischen Granaten ähnlich, erfüllt” (ibíd.: 102). En el recorrido del procedimiento narrativo descrito, el narrador pasa desde la observación de lo natural-real (el clima y la tormenta), hacia lo mítico luctuoso del mundo volcánico-ceniciento (los volcanes revividos sobrenaturalmente), el espacio oscurecido por la cercanía de la muerte, para volver a una descripción de lo acontecido en términos histórico- “realistas”, a partir de la explicación de las causas de la percepción sobrenatural de la tormenta (las granadas japonesas), y de la imagen subsiguiente, el resplandor vítreo-fosfórico, fantasmagórico, del suelo, el río y los jinetes, junto con el puente dorado, resplandor que precede a su desaparición<sup>148</sup>.

La primera presentación de este *Untervwelt* volcánico y su caracterización constituye otro de los indicios del acontecimiento fatal, en tanto anuncia la entrada al espacio y tiempo entre la vida y la muerte, una forma de limbo o tercer espacio-tiempo de la narración, en el que se desarrolla todo el sueño o la vivencia fantástica. En este sentido, Bagge se refiere a este ámbito como una fórmula temporal, que designa como “ein Intervall [...]. Nach einigen währt es nur Augenblicke, nach andern Tage, äußerstenfalls, sagt man, neune” (ibíd.: 14). Este tercer nivel espaciotemporal de la narración se establece mediante la utilización de un recurso paralelo al empleado por Ambrose Bierce, Jorge Luis Borges y Leo Perutz, como mencionábamos anteriormente. En *Zwischen neun und neun* [1918], se establece un paralelo que, casualmente, también se expresa en la significación del número nueve, cuya importancia se subraya en la hora elegida por Perutz, y en la cantidad de días que transcurren en la narración del tercer nivel de la novela de Lernet-Holenia. Hilde Spiel resalta asimismo de manera biográfica, con respecto a la muerte de Lernet-Holenia

---

<sup>148</sup> “Doch stieg zugleich ein sonderbares *Glimmern* aus dem Flußbett zu uns herauf, etwa wie *Meeresleuchten*, und auch der Boden selbst began nun, als sei er mit *Phosphor* bestreut, zu *schimmern*, ja von den Reitern und Pferden selber ging *unnatürliches Licht* aus” (Lernet-Holenia, 2001: 95, la cursiva es nuestra). Si bien no encontramos ninguna referencia certera acerca de este tipo de granadas japonesas utilizadas en la Primera Guerra Mundial (este tipo de granadas fueron utilizadas en este contexto, en primera instancia por los franceses y luego, por los alemanes y británicos), la luz fosfórica aludida remite al uso de otro tipo de armas químicas utilizadas en la Primera Guerra Mundial, como el fosgeno, que poseen principios activos cuyas consecuencias resultan perceptibles en la escena, en los efectos visibles que remarcamos más arriba.

(Spiel, 1978: 114), este lapso que, aunque deba adjudicarse al sueño, en términos racionales, es valorado como más real y valioso que la realidad efectiva y contemporánea (ibíd.: 103s.).

Como mencionamos, en la novela de Perutz, toda la acción sucede en el instante que antes de la muerte de Stanislaus Demba. Dentro de un paréntesis onírico, que se abre antes de la muerte, el protagonista, y con él, los lectores, inadvertidos, experimentan una serie de peripecias de Demba, que constituyen la trama de los acontecimientos, pero que resultan parte de una especie de ensoñación del moribundo personaje, como se puede deducir al final de la novela. Este final da una nueva clave de lectura a lo narrado anteriormente, evidenciando las pautas de su construcción, como sostiene Hans-Harald Müller, con respecto a *Der Meister des Jüngsten Tages* (1992: 128), pero, como también ocurre en este caso, difuminando toda certeza con respecto a los acontecimientos narrados, debido a la poca fiabilidad del narrador, socavada por las revelaciones finales del anónimo editor.

El procedimiento puede identificarse con los términos ya citados, que utiliza el editor perutziano en la novela fantástico-criminal recién: se trata de un “Spiel mit Indizien” (Perutz, 2003: 197), en la que el final se transforma en un nuevo inicio, en tanto el lector debe releer el texto desde esta nueva perspectiva para rastrear las indicaciones temporales e indicios de lo efectivamente ocurrido. *Zwischen neun und neun* relata lo que se devela como una realidad alternativa, una bifurcación o digresión onírica, que se separa de lo acontecido que ha llevado al protagonista hacia la muerte. En el final, Demba y los lectores descubren que lo narrado, medido a partir del tiempo transcurrido entre la fallida venta en el anticuario del volumen robado y su captura final, no fueron más que doce segundos, y que todo se trataba de un sueño, también más real que la realidad.

De la misma forma, en Lernet-Holenia, el lector y el protagonista sólo podrán reconstruir lo acontecido al final, en donde la narración que sigue al paso por el puente se muestra como otra bifurcación onírica del curso lineal de los acontecimientos, de acuerdo con el cual el regimiento perece en el ataque comandado por el capitán Semler. Este *Traumzeit* (y *Traumraum*) se contrapone al tiempo medido de acuerdo con una cronología lineal o “real”, de acuerdo con la cual todo sucede en un segundo. Utilizando un recurso paralelo al visto en Perutz, Lernet-Holenia también establece lo que podríamos denominar un tercer nivel de su narración, sin índices narrativos explícitos con respecto a la entrada a ese espacio “otro” (del sueño o de la muerte), e indiferenciado en cuanto al enunciador<sup>149</sup>. Ese tercer nivel, como descubriremos

---

<sup>149</sup> Esta “indiferenciación” de niveles narrativos corresponde a uno de los procedimientos de los fantástico estipulados por Uwe Durst: “das realitätssystemische Rätsel”, el enigma de los dos sistemas de realidad, el maravilloso y el realista, que tiene como resultado el no-sistema fantástico (véase Durst, 2007: 177ss.). En el caso de la novela corta de Lernet-Holenia, el “destabilisierte Erzähler” también da pie a la aplicación del esquema de Durst (2007: 185ss.), en la medida en que Bagge mismo sostiene ambiguamente, al final, el fundamento onírico de su relato,

finalmente, tiene lugar y se instituye justamente en el instante anterior al exterminio de casi todo el regimiento, de manera paralela a lo acontecido en la novela de Perutz.

El pasaje onírico o el intervalo entre sueño y realidad tiene lugar en el ya nombrado puente de Hor sobre el Ondawa, que se transforma posteriormente, luego de transcurridos los nueve días, en el puente sobre el río San. También en este punto central *Der Baron Bagge* coincide con *Zwischen neun und neun*: por un lado, en la focalización de un lapso intermedio remarcado por el *zwischen*, el denominado *Zwischenraum* fantástico al que apela Clemens Ruthner (1998 et.all.). En segundo lugar, ambos relatos utilizan la metáfora del puente, tal como el de Bierce, como este espacio físico intermedio y como ámbito real (en Bierce y en Lernet-Holenia) y simbólico (en los tres autores) del pasaje entre la vida y la muerte, que constituye un espacio evocado artísticamente en la novela de Perutz, mediante la canción, pero real en la *Novelle* de Lernet-Holenia. En Perutz, se nos narra la manera en que la letra de una canción popular, oída a lo lejos, impulsa a Demba a saltar por la ventana, cuando se encuentra acorralado por la policía:

Und das Lied machte mir Mut. Ich faßte den Entschluß bei den Worten: 'Stadt und Festung Belgerad', bei 'Belgerad' wollte ich – wollte ich hinunter. Ich schloß die Augen, und dann kam 'Belgerad'<sup>150</sup> viel zu bald, und ich verschob es bis: 'Brucken', 'er ließ schlagen eine Brucken'. Und im nächsten Augenblick schob ich es nochmals hinaus bis: 'Hinüber rucken', 'hinüber', ja, dabei blieb ich es, das war das richtige Stichwort, wie ein Kommando. Ich beugte mich hinaus, die Sonne schien mir auf den Kopf, und ich schlürte die letzten Gedanken mit Wollust, und dann kam's: Hinüber. Ich gab mir einen Ruck, verlor den Halt, ich hörte noch, wie die Glocke vom Kirchturm her neun Uhr zu schlagen begann, und dann –" (Perutz, 2004: 99s.).

Por un lado, la canción asociada al triunfo del ejército del príncipe Eugenio resalta en Perutz el aspecto militar, que caracteriza las novelas militares de Lernet-Holenia (Ruthner, 2004: 190)<sup>151</sup>, y que, por un lado, en ambos se asocia al contexto histórico y sociopolítico en la primera mitad del siglo XX, tanto en el aspecto de la militarización de la sociedad que mencionamos más arriba, en

---

y, paradójicamente, su incredulidad con respecto a la irrealidad de este sueño, más real que lo real (Lernet-Holenia, 2001: 193).

<sup>150</sup> Una última cuestión que vincula a ambos textos es el hecho de que, así como el tiempo y el espacio de lo enunciado o lo narrado por el barón Bagge, en el tercer nivel de la narración, el espacio de Tokaj, en la actual Hungría, último puntal del ejército ruso, en el que los alemanes desean penetrar, para concluir en el fracaso y exterminio del escuadrón, como ya explicitamos más arriba, la canción del texto de Perutz se relaciona con la historia de Austria, pero sobre todo la mención a la ciudad rusa evoca también la actualidad del final de la Primera Guerra Mundial y la caída del Imperio. Al respecto, en su introducción a la novela, concebida en 1915, escrita en 1917 y finalmente publicada en 1921 (Müller, 2007: 108-115), Perutz dirá: "Dieses Buch wurde im Herbst 1917 geschrieben, in einer Zeit, als die Menschheit noch keine in Ketten geschlagenen Völker kannte. Der Fall von Stanislaus Demba, dem Helden dieses Roman, war damals ein groteskes persönliches Schicksal. Der Entwicklung der Dinge muß ich es zuschreiben, daß, wenn ich heute dieses Buch in die Hand nehme, ich den Eindruck habe, daß Leben Stanislaus Dembas nicht das Schicksal eines einzelnen ist, sondern daß es mir als das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit erscheint" (Perutz, 2004: 219). Así, la creación y lectura de Perutz se transforma luego de la guerra, en tanto el destino de Demba, grotesco e individual, es reinterpretado simbólicamente en clave colectivo, con respecto a toda la humanidad. Resalta, no obstante, en la cita, la idea de que este destino grotesco (tragicómico) se refiere al destino del Imperio, interpretable en los pueblos golpeados en cadena y enredados enlazadas en el estado supranacional austrohúngaro.

<sup>151</sup> Otros ejemplos son *Die Standarte*, *Die Abenteuer eines jungen Herrn in Polen* y *Ljubas Zobel*, además de *Mars im Widder*, a la que nos referiremos en la segunda parte de este capítulo.

relación con el duelo, así como en las diversas posiciones o perspectivas sociales sobre el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial<sup>152</sup>. En la novela perutziana, la conmemoración de la figura del príncipe Eugenio, el procer austríaco, también evoca la identificación implícita y necesaria entre el orden militar<sup>153</sup> y la identidad de nacional austríaca en el Imperio, una identidad problemáticamente unificada en el Imperio Austrohúngaro o la *Mitteleuropa* a lo largo del siglo XIX y especialmente, a comienzos del siglo XX. Tanto Claudio Magris [1963], con respecto a la constitución del mito imperial, como Robert Dassanowski (1996), en conexión con lo que él denomina los imperios fantasmáticos y el problema de la identidad austríaca postimperial, hacen hincapié en estos rasgos vinculados en la obra de Lernet-Holenia. Tales rasgos son aspectos fundantes, asimismo, para la estimación de lo fantástico en la representación histórica de la realidad contemporánea en nuestra *Novelle*, a partir de la vinculación directa con la muerte, la Primera Guerra Mundial (tiempo del enunciado en la novela enmarcada, la narración del barón) y el lapso temporal de entreguerras, no menos convulsivo (el tiempo de la enunciación inexplicito en el marco, que también es el momento de la publicación del texto). La Primera Guerra y el combate en el frente se manifiesta aquí como una realidad representada en sus aspectos más inquietantes e inexplicables, en términos fantasmáticos o espectrales. La problemática de la identidad colectiva es constitutiva en la poética del autor, no sólo en relación con la centralidad de la categoría de identidad en la modalidad fantástica, sino, como sostiene Magris, y nosotros marcamos más arriba, a partir del planteo del duelo en el marco, en conexión con su época, el ocaso y la disolución del Imperio y la paradójica expansión del mito luego de 1918, en lo que Dassanowsky plantea de manera certera con respecto a nuestro texto, bajo la fórmula de “phantom empires”. Desde este punto de vista, no obstante, con respecto a la función sociológica de lo fantástico y su postura regresiva o progresiva (Penning, en Thomsen/Fischer, 1980: 35-51), específicamente, en la poética de Lernet- Holenia, Magris y Dassanowsky mantienen perspectivas explícitamente disidentes en cuanto a la evaluación del posicionamiento del autor frente al contexto contemporáneo, posicionamiento caracterizado como reaccionario y

---

<sup>152</sup> Al respecto, véase, sobre todo, Clive Roberts, 2001 y Robert Dassanowsky, 1996, 1ss.

<sup>153</sup> La significación de tal orden institucional, que tratamos asimismo, en uno de sus aspectos, en la nota referida al duelo y la militarización de la sociedad finisecular, se aúna con otros rasgos de la caracterización del mito en Magris: en primer lugar, con respecto al burocratismo estatal, cuyo orden estratificado es paralelo a la jerarquización de grados militares, en cuanto al “sentido del orden y la jerarquía” (Magris, 1998: 41); en segundo lugar, en conexión con el mito de Francisco José como emblema de un estado que se describe por su conservadurismo y su *aurea mediocritas* heroica, como emperador “consagrado a la ‘pragmática del servicio [...] obligándose a la impersonalidad, al orden y a la regla’” (Franz Werfel, citado por Magris, 1998: 42). Si se sigue el razonamiento y la caracterización de Magris hasta sus consecuencias generalizadoras más amplias, puede concluirse que el crecimiento de la militarización de la sociedad austrohúngara a comienzos del siglo XX, en conjunción con el motivo supranacional, fundamental en la constitución del mito, se muestra inversamente proporcional con respecto al debilitamiento de un poder estatal habsbúrgico cada vez menos capaz de arbitrar las fuerzas centrípetas inmanentes a su constitución heterogénea -la monarquía austrohúngara, el reino de Hungría, de Bohemia y otros países más (ibíd.: 31)-, debilitamiento que llegará hasta su disolución, en 1918.

nostálgico, por parte de Magris (1998: 397ss.); o percibido como crítico, en Dassanowsky (1996: 11ss.).

Por otro lado, tanto en la novela de Perutz como en la novela corta de Lernet-Holenia, el puente, como lugar concreto, coloca ante el lector ese espacio suspendido, en vilo entre la vida y la muerte, entre la realidad y el sueño, en el que transcurren los acontecimientos narrados. En términos simbólicos, el puente, metáfora del pasaje hacia la muerte, se encuentra en una especie de no lugar, sólo categorizable de manera doblemente negativa (ni...ni...). En este espacio intermedio donde los límites entre la realidad (la vida, la vigilia) y la irrealidad (la muerte, el sueño) resultan difusos, la temporalidad “real” se extiende indefinidamente, y un instante puede equivaler a horas o días. Luego de despertar en el hospital húngaro, Bagge relata:

Aber ich brauchte noch ebenso viele Wochen, Monate oder Jahre, um zur Einsicht zu kommen, daß alles, was ich in den Augenblicken geträumt hatte, die ich auf der Brücke gelegen, nichts als Traum gewesen sei, ja selbst jetzt kann ich es noch immer nicht ganz glauben, es sei denn, daß, wenn der Tod ein Traum ist, auch das Leben bloß ein Traum wäre. Zwischen den Träumen aber führten Brücken hin und wider, und wer könnte wirklich sagen, was Tod und was Leben sei oder wo der Raum und die Zeit zwischen beide beginnen und wo sie enden! (Lernet-Holenia, 2001: 98)

Desde este punto de vista, el puente constituye asimismo una imagen que representa lo fantástico mismo, visto éste como un ámbito intermedio en el que se despliega la suspensión de lo racional frente a lo sobrenatural o lo maravilloso, como leyes dominantes del relato, según Durst (2007). Así, para Patrick Wyss, precisamente en este sentido: “Mit Phantastik dagegen meinen wir doch wohl jenes dunkle Reich der fließenden Übergänge, der unvordenklichen Metamorphosen, der extravaganten Mischungverhältnisse von Diesseits und Jenseits, dessen Grenzen wir so genau nicht kennen” (Wyss, 2003: 42s.). La imagen metafórica y material del puente en *Der Baron Bagge* no sólo conecta e invierte el valor de los mundos aparentemente irreconciliables del más acá y el más allá, de la realidad y el sueño, la verdad y la ficción, o los tiempos incompatibles del pasado (irrecuperable) y del presente. Tal imagen también muestra el abismo existente entre el mundo interno y el externo, como evoca el narrador en la última cita, donde el mundo interno se identifica con el espacio-tiempo onírico, el ámbito del más allá, idealizado (como la imagen de la Charlotte amada, deificada), frente a lo que se representa en el presente del relato enmarcado, la narración de Bagge, como una realidad externa donde imperan la locura, la violencia, la muerte y el caos: la realidad del combate y de la guerra. Según Winfried Freund, el puente es el *Dingyymbol* de esta novela corta, el lugar donde la realidad histórica adquiere un carácter irreal, de manera fantástica, en apariencia, en su inseguridad y horror, mientras que la realidad soñada se pronuncia como la verdadera y real. La historia mundial colectiva se torna fantástica, en tanto irreal para el individuo, en la medida en que ésta frustra los anhelos de paz y amor del individuo (Freund, 1999: 180). Desde este punto de vista, la vivencia onírica en Nagy-Mihaly se convierte en más real

que lo real, porque manifiesta la realización de estos anhelos, colocados en primer plano, en el sueño, pero relegados, en el plano de la realidad y el combate.

En tal sentido, para Freund, *Der Baron Bagge*, como otras novelas cortas posteriores al *fin-de-siècle*, que expresan también el miedo ante la destrucción, plasma las angustias en una fase histórica de transformaciones radicales y de catástrofes belicosas. Desde una perspectiva histórico-literaria, y en una referencia indirecta a la literatura kafkiana y a las tesis freudianas, Freund sostiene que: “In einer Gesellschaft der weiterhin übermächtigen Väter droht den Söhnen, ohnmächtig der sich anbahnenden realen Zerstörung gegenüber und ihr ausgeliefert, der Verlust der eigenen Identität” (ibíd.: 173). La pérdida de la conciencia de Bagge, a consecuencia de la herida en la batalla, también remite a una lectura literal de esta pérdida identitaria (momentánea) entre la masa de muertos, perceptible también en la “otra” Charlotte (la amada), que difiere de la verdadera, y la identidad colectiva de los muertos anónimos. El superviviente está perdido entre la masa de estos muertos, en el campo de batalla y en el poblado fantasma, y, a posteriori, como interpreta Franziska Mayer con respecto a su casamiento onírico y su postura posterior en relación con las mujeres (Mayer, 2005: 43s. y, especialmente, 58ss.), también se muestra ajeno al mundo (emocional, al menos) en la realidad de postguerra<sup>154</sup>, pero también, como sostiene la misma autora, se caracteriza al narrador interno como un *outsider*, el soñador situado entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Según Freund, decadencia, ruina y muerte determinan las formas dominantes en las visiones agónicas de la novela corta alemana, a finales de la década del 1930.<sup>155</sup> Estas imágenes de la catástrofe y del caos en nuestra novela no

---

<sup>154</sup> Si bien la interpretación de Mayer resulta muy coherente y valiosa, con respecto al déficit como premisa del acto narrativo, en el nivel de los personajes, en las relaciones referenciales y nominales, las genealógico-familiares, en la consciencia y en autonomía de los caracteres, es discutible en su contenido y en su marco. En el caso de la *Novelle*, por un lado, si bien la madre designa a Charlotte como posible esposa, es el protagonista quien define explícitamente el compromiso (y es necesario remarcar que la Charlotte real, pasada, elegida por la madre difiere explícitamente de la Charlotte amada y soñada, la *Traumfrau* del narrador en todo sentido); por otro lado, este casamiento fantástico u onírico difícilmente podría constituir el impedimento de todo erotismo conyugal real posterior (ibíd.: 44 y 71s.), teniendo en cuenta las mismas interpretaciones de Mayer contradictorias en este punto, sobre la infidelidad y el amor en el resto de las novelas de Lernet-Holenia (véase, especialmente, la interpretación sobre *Jo und der Herr zu Pferde* (1932), Mayer, 2005: 179ss.). La aceptación por parte de Mayer de la explicación onírica final y su valoración predominante como aclaración preponderante y clausuradora con respecto al resto del relato desdibuja la predominancia de la representación del mundo mítico-fantástico en la narración interna, así como la localización del texto en términos de la poética fantástica del autor y del resurgimiento general de lo fantástico en el siglo XX. Mayer fundamenta su interpretación explícitamente psicoanalítica, de acuerdo con la cual la construcción narrativa (forma general de la ficción, opuesta al mundo real) viene a compensar o satisfacer los deseos insatisfechos del narrador y protagonista en el mundo real-realista del texto. Por un lado, la explicación psicoanalítica subsume los índices y perspectivas propiamente literarias (la interpretación fantástica del texto) a un orden extraliterario, lo cual ya resulta objetable en tanto la autora realiza una transpolación directa de la interpretación psicoanalítica a la literaria, equiparando el mundo onírico frente al real, según Freud, con el fantástico-onírico frente al realista del marco. Mayer pasa por alto así, tácitamente, la adscripción de todo el texto como ficción (tanto el marco realista, como la narración interna, predominantemente fantástica, y, sólo al final esporádicamente, onírica); por otro, Mayer deslee la misma valoración narrativa superior de esa realidad otra que se presenta en el texto, así como su significado con respecto al contexto extraliterario de la guerra y la entreguerra.

<sup>155</sup> Aunque la literatura finisecular y durante las primeras décadas del siglo XX había vivido un resurgimiento de la novela corta fantástica y de la modalidad fantástica, en la novela y el cine alemanes, en la época del nacionalsocialismo, según el crítico, con su crudo pseudorealismo, la tradición de la novela corta fantástica, así como



sólo representan el pasado, sino que iluminan, como un reloj que se adelanta la historia posterior de Alemania y Austria, según Freund: “Am Vorabend des zweiten Weltkriegs formt sich in Lernet-Holenias Novelle die subjektiv gebrochene Schreckensvision eines nahen, unaufhaltsamen Unheils” (ibíd.: 180).

Por otro lado, la representación de la novela corta, con respecto a su contexto histórico (pasado: la Primera Guerra; y presente: el período de entreguerras), también posee ecos explícitos en la manifestación de esta forma fantástica de *Zwischenzeit* y *-raum*, que objetiva el puente hacia la muerte. En una carta del 7 de abril de 1941, dirigida a Alfred Kubin, el autor se refiere a la Primera República de Austria (que designa a la forma de estado del período posterior al desmembramiento del Imperio, al final de la Primera Guerra), de la siguiente forma:

Jene Zwischenzeit zwischen den zwei Großen Kriegen war damals (1939) zu Ende und mit ihr all das eigentümlich unwirkliche, vielleicht überwirkliche Leben der Zwischenzeit, die mir immer mehr wie ein Traum erscheint. Denn in Wahrheit: ich glaube, jetzt, das Leben dort fortzusetzen, wo die Zeit, etwa 1917, ins Irreale abgeglitten (Lernet-Holenia, citado en Ruthner, 2004: 189).

El período histórico recibe la designación de *Zwischenzeit*, y la caracterización de la vida en esta época duplica los rasgos sobrenaturales, irreales que semejan un sueño, tal como en la novela corta. Se evidencia aquí el paralelo explícito, en términos literarios, no sólo con la representación de los acontecimientos fantástico-oníricos narrados, sino también en la forma que asume, en la configuración textual, este interregno: los nueve días del camino de la muerte que recorren los soldados culminan en ese ámbito que concentra el sentido del intervalo espaciotemporal: el puente como espacio objetivo y simultáneamente metafórico del pasaje entre vida y muerte, entre sueño y realidad. Resulta significativo que, en esta doble correlación establecida por la novela corta, la vida se identifique con el sueño, y con la realización del deseo y la concreción del amor, y la muerte con la realidad de la guerra, con la que culminará asimismo, el período de entreguerras. Este último *Zwischenzeit* conduce literalmente a la muerte y a la destrucción, tal como se manifiesta prolepticamente en nuestra novela corta.

Por otro lado, tanto la imagen del espacio o tiempo intermedio (*Zwischenzeit/-raum*) como la del camino hacia la muerte (*Helweg*) son recurrentes en otros textos de la obra del autor. En cuanto al primero, además de las referencias al contexto histórico, en su epistolario, que designan de manera homónima al período de entreguerras, dentro de su obra literaria, *Mars im Widder* (1976) por ejemplo, presenta varias alusiones al mismo “interregno” temporal, pero, sobre todo,

---

el desarrollo de la literatura fantástica en general, se interrumpe de manera igualmente violenta, debido a la represión de la censura, porque la conciencia de las catástrofes cercanas y el caos amenazante no encajan en la nueva imagen mundial totalizadora (Freund, 1999: 174). Precisamente *Mars im Widder*, cuya acción transcurre durante el momento en que se desencadena la Segunda Guerra Mundial, fue censurado en su primera publicación, en 1941 y publicado finalmente en su totalidad en 1947, por la representación atomizadora, apocalíptica, inquietante y espectral de las condiciones históricas contemporáneas.

espacial (*Zwischenreich*). Por un lado, en el inicio de la guerra, el narrador, desde la perspectiva de Wallmoden, observa que “[Die Truppen] waren schon an der Brücke. Das Zwischenspiel war zu Ende. Es war wieder Krieg” (Lernet-Holenia, 1976: 104), donde la referencia al puente señala el mismo ámbito de pasaje y el final del interludio de la entreguerra, mediante la expresión teatral como referencia escénica. Por otro lado, en el capítulo noveno, al comienzo de la campaña, el protagonista contempla el movimiento de un tren en los siguientes términos: “Es war als flögen die Gesichter von Gespenstern vorüber. Es schien ihm, als der Zug, aus einer ganz andern Welt kommend, in einer ganz andre Welt fuhr. Hier jedoch war etwas wie ein *Zwischenreich*” (ibíd.: 84, las cursivas son mías). Los pasajeros de rostros espectrales (fantasmagoría que remite al mundo de los muertos y a los rostros de los soldados del escuadrón, igualmente fantasmales e inexpresivos) realizan ese camino de un mundo a otro, como las tropas de Bagge, no sólo en términos concretos, sino en un sentido metafórico: entre la vida y la muerte, pero también entre un pasado irrecuperable y un futuro incierto, inesperado e impredecible, una nueva época (la de la guerra), designada como tal, por el narrador, desde la focalización interna del personaje: “Es war alles anders gekommen, als er erwartet hatte. Die Zeit hatte begonnen, zu der alles anders kommen sollte” (ibíd.: 105).

En cuanto al camino de y hacia la muerte<sup>156</sup>, que debe recorrerse en nueve días, es un motivo repetido en la poética de Alexander Lernet-Holenia, designado por la crítica de la siguiente forma “die germanische Jenseitsreise der sog. *Helweg*” (Ruthner, 2004: 188, pero pueden consultarse, asimismo, Ayren, 1975; Lüth, 1988: 381ss. y Tuppy, 1998). En conexión con esta repetición, Hélène Barrière se refiere al hecho de que, frente a la configuración de una poética fantástica “sintagmática”, en la obra de Leo Perutz, que, según la autora, explota motivos aislados diferentes en cada texto, en configuraciones determinadas<sup>157</sup>, Lernet-Holenia establece una fuerte intertextualidad de motivos recurrentes dentro de su poética, los cuales que establecen series paradigmáticas dentro de la misma (Barrière, 1998: 262ss.), tales como la alusión al mismo *Zwischenraum*, que coloca en paralelo la vida y la ficción fantástica, en *Mars im Widder*. “[...] auch unser ganzes Leben eigentlich nirgendwo anders als in einem solchen Zwischenreich abspielt” (Lernet-Holenia, 1976: 9).

En la novela corta, el intervalo temporal de nueve días, recorrido en el espacio de la muerte, se identifica con el sueño del narrador, pero la vida misma no es más que un sueño también (Lernet-Holenia, 2001: 103), de donde se deduce la relativización de ambos ámbitos,

<sup>156</sup> *Der Baron Bagge* es ambivalente en este aspecto. Para el escuadrón ya muerto, es el camino de los nueve días de la muerte, una instancia de pasaje, de la que no se puede retornar, pero que los conduce hacia su morada última y definitiva, es decir, hacia la muerte como hecho absoluto.

<sup>157</sup> La afirmación resulta discutible en tanto existen ciertas recurrencias fantásticas en la poética perutziana, tales como la figura del traidor (Judas, Caín), la del judío errante, la del pacto demoníaco y la cábala, etc. (véase nuestro análisis en el capítulo anterior).

cuya separación puede trasponerse mediante esos puentes que cruzan de aquí para allá. También *Mars im Widder* enfatiza esta realidad onírica o espectral, en términos semejantes, en uno de los diálogos entre Wallmoden y Sodoma: “[...]. Wichtig zu wissen wäre eigentlich nur, ob unser ganzes Leben geisterhaft oder ob es das ist, was man –allgemeinhin-wirklich nennt. Oder, mit andern Worten: ob wir selber tatsächlich Menschen oder eigentlich nur eine Art von Gespenstern sind” (Lernet-Holenia, 1976: 29). Como ya mencionamos, el tema de la obra de Calderón, *La vida es sueño* [1635], resucitada cercanamente por Hugo von Hofmannsthal, en *Der Turm* [1912], constituye otro de los intertextos que influyen sobre esta interpretación onírica de la vida, junto con la mencionada *Traumnovelle* [1925], de Schnitzler, *et. al.*<sup>158</sup>. En *Zwischen Wirklichkeit und Traum* (1994), Joseph Strelka caracteriza la literatura austríaca mediante la misma relación (expresada en el título) que se plantea de manera primordial en nuestra novela corta. Strelka analiza lo que denomina “die kulturmorphologische Struktur der österreichischen Literaturtradition”, por un lado, partiendo de la caracterización de lo austríaco como resultado de la integración supranacional, y su consecuente configuración multicultural, y, por otro, teniendo en cuenta dos caracteres centrales en la misma: el empleado o burócrata y el oficial, como elementos constitutivos dentro de la tradición austríaca, desde el renacimiento, hasta Paul Celan. Caracterizada por la duda ante lo fáctico y la creencia en la realidad lingüística, Herbert Eisenreich caracteriza la literatura austríaca: “Zwischen der österreichischen Skepsis und der österreichischen Sprach-Akribie besteht ein unmittelbarer, kausaler Zusammenhang: die verbale Wirklichkeit soll die faktische verbessern, beschämen, sie zumindest verifizieren” (Eisenreich, citado por Strelka, 1994: 5). La desconfianza creativa (*das schöpferische Mißtrauen*) que representa el principal atributo de dicha literatura, en sus máximos exponentes, se realiza ante todo a partir de la representación ambivalente del par realidad y sueño, de acuerdo con la cual, tal como en la cita de Eisenreich se coloca la mayor valoración en el plano de lo onírico, equiparable con la ficción, y, en el caso de *Der Baron Bagge*, con lo fantástico.

La oposición entre ambos espacios y tiempos (vida y muerte, sueño y realidad) se muestra tanto en la cabalgata solitaria que el protagonista comparte con su prometida, a través del campo que debería estar ocupado por los rusos, pero que se encuentra inverosímilmente desierto, como

---

<sup>158</sup> Todos los indicios de la ambigua irrealidad de las vivencias narradas. La temática clásica posee una tradición mucho más amplia, tratada por el epílogo de Rüdiger Görner. Allí se explicita una serie literaria que continúa la línea marcada por Calderón y Grillparzer (otro de los autores que contribuyen centralmente a la constitución del mito habsbúrgico), la “Konstellation vom eigentlichen Leben als Traum und dem Traum als dem im Grunde einzig ‘sinnvollen’ Leben” (Görner, 2001: 110). La influencia e importancia del motivo onírico calderoniano-grillparzeriano se percibe no sólo en el registro literario de la época, en obras como *Der Schleier der Beatrice* (1899) o la mencionada más arriba, de Arthur Schnitzler; en *Ett drömspel* (*El sueño o Pieza onírica*) (1902), de August Strindberg, citada en nuestro epígrafe, y en la pieza de Hofmannsthal también citada anteriormente, sino que la relevancia del mismo se presenta también desde perspectivas provenientes del ámbito científico o intelectual contemporáneo, en la *Traumdeutung* [1900] de Freud. Para una escueta interpretación acerca de la cuestión onírica aquí esbozada, véase Görner, 2001: 105-112.

en el hecho de que, según descubre Bagge, en el sueño que constituye la vivencia sobrenatural sólo mantiene trato con los muertos, mientras que los vivos permanecen ajenos a este espacio-tiempo. De ahí la acotación sobre la madre de Charlotte, muerta para los muertos, pero viva en el plano de la vigilia, única sobreviviente de la familia Szent-Kiraly (ibíd.: 99). Las alusiones a lo onírico están marcadas por un antes y un después del ataque y la muerte, que invierte inexplicitamente el sentido de lo real, para el protagonista. Así, el sueño anterior al ataque se delimita como tal (Lernet-Holenia, 2001: 26), mientras que, después del ataque, la realidad se torna difusamente onírica en las observaciones del narrador. Éste se refiere a la “merkwürdiger Traumhaftigkeit” del tiempo (ibíd.: 39); “beunruhigende Gefühl von einer Traumhaftigkeit meines ganzes Zustandes” (ibíd.: 45); “die Vorstellung zu träumen [...] in wirklichen Träumen [...]” (ibíd.: 55). El mundo onírico carnavalesco del baile de máscaras presenta simultáneamente aspectos espectrales y grotescos, que confunden, asimismo, el sueño y la muerte: “so seltsam und geisterhaft war der Anblick, daß man in der Tat schwer zu glauben vermochte, in diesen Kostümen atmeten lebende Menschen” (ibíd.: 86). Lo onírico describe así no solamente la representación de lo narrado, como mundo de ensueños, sino que constituye una bisagra con respecto al tiempo de la batalla, en donde se produce la ensoñación febril de Bagge, en términos de la percepción corporal del barón.

### **5.a.3. Masa espectral e individuo fantasmático: la identidad interdicta de lo real**

Además de la presencia de todo el escuadrón, la multitud de personas en el pueblo permite suponer que allí se habían concentrado las sombras de muchos otros muertos. El narrador alude repetidamente a la inmensidad de la población de la ciudad frente a lo reducido del espacio: “[...] doch hatte ich noch nie in einem so kleinen Ort eine solche Menge von Menschen gesehen wie hier. [...] diese Unmenge von Menschen [...]; schien es wahren Überfülle von Beamten [...], unzählige Geschäftsleute” (ibíd.: 50s.). Compuesta por familias extraordinariamente numerosas y “auch noch so unwahrscheinlich viele [...] Verwandte” (ibíd.: 51), la superpoblación en una ciudad tan pequeña hace suponer al narrador que, irónicamente, en Nagy-Mihaly nadie muere (id.). Esto también se evidencia en el baile de máscaras organizado la noche anterior a la partida del escuadrón y de la boda de Bagge. Se trata de una multitud infinita que representa el pasado imperial, como puede verse en los amarillentos trajes que, tal como la heterogénea composición del escuadrón, exponen diversos sectores del Imperio fenecido: “eine Masse von alten Uniformen, goldgestückten Beamtenfracks von ehemals, Kammerherrentrachten, Husaren- und Magnatenumiformen und vor allem die weißen Waffenröcke der alten Armee” (ibíd.: 77s.). En este mundo, el narrador percibe una alegría sobrenatural, completamente fuera de

lugar en tiempos de guerra,<sup>159</sup> que rezuma el hedonismo puro, no exento de autoironía, observado por Michael Rössner con respecto a la imagología del vienés (Rössner, 1995: 9). La oposición entre el combate y la vivencia fantástica es tanto más fuerte, cuanto que el escuadrón arriba “in eine Stadt, die von Leuten, die offenbar nichts als Amüsemments im Kopfe hatten”, mientras que ni un día antes, en la batalla, el teniente Bagge “das Gefühl hatte, der Tod stehe vor dem Haus” (ibíd.: 62). Al final de su estadía, el baile de máscaras, que auspicia la boda sobrenatural, no sólo representa el clímax de este hedonismo exacerbado, sino que es la imagen duplicada y carnavalesca de una danza de los muertos, ya no barroca, sino imperial. El baile también es una representación del pasado imperial inmediato, de un imperio con la mirada vuelta hacia un pasado creado y recreado míticamente (Magris, 1998), y, a su vez, recordado desde el presente postimperial, tan sobrenatural u onírico, como vital y simultáneamente fenecido, mítico, pero real para Bagge<sup>160</sup>.

La narración presenta este mundo de los muertos como una forma de masa sobrenatural, o lo que podríamos denominar la “masa de los muertos” (literalmente, Nagy-Mihaly), que confluye con otra configuración de la masa, la de los ejércitos en la guerra (el escuadrón), en los términos de Elías Canetti (1973: 67ss.). Ambas configuraciones se definen, en Canetti, como “doble masa”, porque su estrategia de conservación es la existencia de una segunda masa con la que compararse, mecanismo que constituye la génesis del sistema de dos masas (ibíd.: 67). La perspectiva del autor de *Masse und Macht* (1973), estudio que Canetti inicia en 1925, también en el período de entreguerras, pero que será publicado en su totalidad en 1960, resulta especialmente significativa en tanto, en primera instancia, permite percibir el interés contemporáneo por los fenómenos de masa, interés que mencionamos al referirnos al contexto histórico- intelectual, en conexión con el resurgimiento de lo fantástico. Por otro lado, *Masse und Macht* mantiene un punto de vista explícitamente heterodoxo y autónomo con respecto a dichos fenómenos sociales, en un sentido que da cuenta de varios aspectos confluyentes o sincréticos del fenómeno de masas en la novela corta de Lernet-Holenia. En los dos apartados dedicados a “la doble masa”, Canetti deslinda tres tipos: la de hombres y mujeres, la de vivos y muertos, y la de la guerra. Las dos últimas son específicamente pertinentes para nuestro autor, en las narraciones que analizaremos, pero, sobre todo, en *Der Baron Bagge*, en donde la masa de los muertos se opone a la de los vivos; y, en la guerra representada, cada bando sirve a la delimitación del otro. En ambos tipos, se produce un combate entre los componentes de cada masa, “deren Teile sich immerwährend

---

<sup>159</sup> “Die merkwürdige, übermäßige Lebenlust dieser Stadt” (ibíd.: 56); “Auch diese Fröhlichkeit der andern verstand ich nicht” (ibíd.: 71).

<sup>160</sup> “Man sah alle Arten von Kostümen, im ganzen aber nur historische, hauptsächlich Biedermeier [...] und überhaupt schien es, als hätten alle diese Leute einfach die Kleider ihrer Eltern und Großeltern aus den Schränken geholt und angezogen. Denn Phantasiekostüme, dominos und exotische Trachten sah man überhaupt nicht; ich vermutete, daß die Devise dieses Balles gewesen sei, sich antiquiert zu maskieren” (ibíd.: 77).

aufeinander beziehen" (ibíd.: 62). Ambos tipos de masa están relacionadas entre sí, en tanto "der *Haufe der Toten als Einheit* empfunden" (ibíd.: 75, en cursivas en el original). Para Canetti, "[...] bietet der Krieg das Bild *zweier doppelt verschränkter Massen*. Ein möglichst großen Haufen von toten Feinden zu bewirken" (ibíd.: 77, las cursivas pertenecen al original). Así, el estallido de una guerra es antes que nada el estallido de dos masas:

Der Tod, von dem in Wirklichkeit jeder immer bedroht ist, muß als kollektives Urteil verkündet werden, damit man ihm aktiv entgegentritt. Es gibt sozusagen *deklarierte Zeiten des Todes*, in denen er sich einer bestimmten, willkürlich ausgewählten Gruppe im Ganzen zuwendet [...]. Das Schlimmste, was in einem Krieg den Menschen passieren kann, daß sie *zusammen* zugrunde gehen, erspart ihnen den Tod als einzelne, den sie über alles fürchten [...]. Die merkwürdige und unverkennbare Hochspannung, die allen kriegerischen Vorgängen eignet, hat zwei Ursachen: Man *will dem Tod zuvorkommen*, und *man handelt in Masse* (Canetti, 1973: 79).

Canetti explica de esta forma, simultáneamente, de una manera no psicológica ni sociológica en un sentido profesional, no sólo dos tipos de fenómenos de masa, sino también la causa final de la guerra, a partir de otra forma de lo que en Freud se define como instinto de supervivencia (del individuo, pero, sobre todo, de la masa). No sólo los combatientes que mueren en el puente de Sal<sup>161</sup> representan una masa de guerra, episodio con el que el texto de Lernet-Holenia explota el pasaje desde la masa de vivos a la de muertos, sino además el pueblo fantasmagórico, que incluye a los antepasados y la prometida del protagonista, también se presenta como esta forma de masa, a la que se opone el individuo, el narrador interno, el barón como sobreviviente.

La masa de los muertos es tematizada en conexión con el mito y la religión, con respecto a los antepasados muertos de Bagge. La imagen, que funciona también como otra prolepsis de la muerte colectiva próxima, trata de otro de los ideogramas del autor, que retomará, en *Der Graf Luna*. Como veremos en la tercera parte de este capítulo, en la novela posterior de Lernet-Holenia, la masa de los antepasados muertos acompaña el final (o el nuevo comienzo, más allá de la vida) del nuevo conde Luna, Alexander Jessiersky, luego de perderse para siempre en las

---

<sup>161</sup> *Mars im Widder* también sitúa uno de los encuentros con las tropas rusas enemigas entre el río San y el Bug (ibíd.: 121ss.). Aunque en este caso se trate de la Segunda Guerra Mundial, la descripción de la "catástrofe" (id.) es, en ciertos aspectos, paralela a la presentada en la novela corta, y contrastante, en otros. Si en el episodio de la Primera Guerra se trata del invierno, aquí el clima sofocante rememora un caluroso día de julio, tan sofocante "als sei die Sonne wie ein Vulkan ausgebrochen und verzehre die Erde mit ihrem Feuer" (id.). A la imagen apocalíptica del fuego y el volcán, común a *Der Baron Bagge*, se agrega aquí un mar de polvo, "wie Haufen von Totenknochen" (id.). La imagen del volcán aparece más atrás en la novela, en otro de las batallas descritas, y en conexión con el fuego enemigo. En contraposición con la perspectiva de Franziska Mayer (2005: 76ss.), que sostiene que el autor sólo presenta una imagen del combate perteneciente al pasado, imagen anacrónica de la caballería, anterior y casi extinta en la Primera Guerra Mundial, tanto en *Der Baron Bagge*, con respecto a la representación de las armas químicas, que analizamos más arriba, pero, sobre todo, en *Mars im Widder*, desde la perspectiva de Wallmoden, se comparan las formas de combate pasadas frente a las de la batalla entre la montaña de Babia Góra y la aldea de Chyżne: el uso de vehículos terrestres, aviones, granadas, las nubes de humo líquido y espeso, junto con el velo de polvo, creados por las nuevas armas, etc. (ibíd.: 105). Aquí, el polvo reemplaza las cenizas grisáceas de la novela corta, pero mantiene una continuidad con estas tenebrosas cenizas del inframundo, en la llovizna polvorienta constante. El narrador de *Mars im Widder* subraya la imagen del fin del mundo, en consonancia con la del reino de los muertos: "alle Welt lag unter der Staubschicht wie Leichen [...] als solle den Menschen vor Augen gehalten werden, daß sie selber bloß Staub seien, nichts als Staub" (ibíd.: 122).

catacumbas (Lernet-Holenia, 1960: 141ss.). En la novela corta, el narrador plantea su expectativa de manera paralela con respecto a esta escena, a partir del recuerdo de la muerte de su madre, que precede a la llegada a Nagy-Mihaly:

Auch der Tod meiner Mutter stand auf einmal wieder, traurig, wie er gewesen, vor meinem Augen, und wie sie, in ihren letzten Tagen, eigentümlich klein und ganz elend geworden war. Ich aber hatte gehofft, es möge einen Gott geben, oder irgendwelche alten Götter unserer Rasse, gewissermaßen ferne Verwandte von einst, oder heiliggesprochene Vorfahren sozusagen, die sie dort, wohin sie ging, gut aufnehmen sollten. Irgendwie setzte ich voraus, sie würden ihr sogar entgegenkommen, vielleicht geradezu ins Haus selbst, etwa wie immer, wenn etwas Belangvolles geschieht, Verwandtschaft da ist, um zu raten, beizustehen der einfach überhaupt bloß anwesend zu sein. So oder ähnlich hätten auch jene geheimnisvollen Existenzen gegenwärtig sein können, und in der Tat vollzog der Hintritt meiner Mutter sich schließlich mit so großer Natürlichkeit, Diskretion und Ruhe, daß ich sicher war, sie werde dieselbe verlässliche Ordnung der Dinge auch drüben finden" (Lernet-Holenia, 2001: 32s.).

Tal como el encuentro descrito más arriba entre el protagonista de *Der Graf Luna* y sus antepasados muertos, la genealogía de los familiares muertos se plantea en continuidad con una genealogía mítica (pagana), presente en la evocación sobre la expectativa del más allá, como un mundo familiar. Inexistente en tanto imaginado y también espectral, habitado por fantasmas, ese otro mundo refleja un orden de cosas seguro, confiable, donde su madre penetra con la misma naturalidad, discreción y tranquilidad con la que se fuera de este mundo. La contraposición con la imagen del más allá como ámbito familiar y simultáneamente divino es doble: por un lado, con respecto a la tristeza y el estado miserable de la madre al morir; por otro, en conexión con el caos que impera alrededor del protagonista en la batalla y en la época toda.

Además de enlazarse con la caracterización de la figura de la divina Charlotte, ese más allá mitológico evocado por el narrador es un anticipo del mundo de los muertos de Nagy-Mihaly, cuyos incontables e inexplicables parentescos genealógicos observa el narrador, por ejemplo, con respecto al supuesto hermano de Charlotte (ibíd.: 84). Finalmente, lo mitológico se acopla a la historia familiar, en un discurso no ajeno, sobre todo, a los discursos sociales, políticos e intelectuales de la época, en el comentario sobre "los dioses de nuestra raza" como origen racial de una genealogía familiar. En este sentido, para el narrador, la mitología pagana (nórdica), también centro del posterior *Der Mann im Hut* (1937), muestra en sus deidades a los antecesores (o redivivos) de las figuras de la historia colectiva, familiar y personal, en una continuidad explícita.

De tal forma, en tanto fenómeno social, la representación de las masas abre una perspectiva con respecto a lo que Dieter Penning denomina las funciones de lo fantástico, y, específicamente, su argumentación sociológica (Penning, 1980: 48ss.). Mediante esta categoría, Penning se refiere a la función crítica de lo fantástico, reaccionario o progresivo a partir de la perspectiva narrativa y representacional frente a determinados fenómenos sociales plasmados en

los textos. Así, en cuanto a la mitificación genealógico-racial marcada en Lernet anteriormente, y con respecto a un último aspecto de la caracterización de la masa, por su parte, Clemens Ruthner se refiere a otro tipo de representación de esta figura colectiva, en la poética del autor, en conexión con su perspectiva ideológico-elitista observada por la crítica (Daviau, 1999: 48; Aspetsberger et.al., 1984; Zeyringer, 1999: 65ss. y 117s.). Aunque para el crítico deba señalarse la comunidad entre el discurso conservador y el popular, en Austria y en autores como Lernet y otros de sus contemporáneos, como Heimito von Doderer, “wobei hier wahrscheinlich die autoritäre Ideologie des sog- Ständestaats als *missing link* zwischen einem reaktionären Katholizismus und einem Faschismus deutscher Prägung fungierte” (Ruthner, 2004: 179, en nota 24, las cursivas pertenecen al original), la postura elitista del Lernet-Holenia se percibe en la tematización de dos fenómenos contemporáneos: el bolchevismo (en *Ein Traum in Rot*, 1939)<sup>162</sup> y el nacionalsocialismo (en *Der Graf von Saint Germain*, 1948), igualados por su violencia y su salvajismo (véase también Hübel, 1999: 222ss.). Al respecto, Ruthner se referirá al encadenamiento fantástico entre masa y monstruosidad, que se manifiesta en una forma de metamorfosis monstruosa: la psicosis colectiva de la plebe (Ruthner, 2004: 180s.), que podemos ejemplificar en el último texto, en tanto la masa se transforma en asesina del protagonista, en el furor nacionalsocialista durante los festejos callejeros por la anexión de Austria en 1938 (Lernet-Holenia, 1948).

Aunque aparentemente la masa de los muertos y la de los grupos políticos representados resulten igualmente monstruosas, lo son en sentidos diversos, e incluso contrarios. La masa espectral de los muertos, identificada con el pasado imperial y familiar, en la novela corta o en *Der Graf Luna*, se diferencia de la masa de los vivos, en las dos novelas analizadas por Ruthner, en tanto la forma de representación de los conflictos sociales se opone en su valoración, en cada una de ellas. En tanto la masa de los antepasados muertos, cercanos al mito, resulta positivamente familiar, conocida y en consonancia con un orden de cosas apreciado y vinculado a un pasado dorado, divino (y literalmente muerto), el de la herencia cultural y racial habsbúrgica y germánica<sup>163</sup>, la segunda adquiere los contornos reales, monstruosos y explícitamente negativos de la “gefährliche Zusammenrottung eines ‘Pöbels’” (Ruthner, 2004: 179). En tal sentido, según

<sup>162</sup> En los siguientes apartados nos referiremos específicamente a la percepción y representación del Nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial por parte de Lernet, en nuestra interpretación posterior de *Mars im Widder* (1941/1947) y *Der Graf Luna* (1955). Pero con respecto a la postura del autor frente al bolchevismo, además del texto especificado, es necesario mencionar su tarea como presidente del PEN Club austríaco entre 1969 y 1972 y las circunstancias de su renuncia definitiva al puesto, junto con el denominado “affaire Böll”. La prensa atribuyó de manera directa esta renuncia definitiva a su ataque a Heinrich Böll, ante el otorgamiento del premio nobel al autor alemán. Sin embargo, sobre su desempeño como presidente y una explicación que argumenta contra esta interpretación extendida de su ataque y renuncia (sobre todo, entre la prensa y muchos escritores contemporáneos), véase la biografía de Roman Roček (1997: 342-359), en la que el autor analiza de manera más amplia tal postura.

<sup>163</sup> Aunque la identificación entre ambas características (germánica y habsbúrgica) sea cuestionable, resulta implícitamente deducible precisamente de la observación mitológica y racial.



Ruthner, todos los estereotipos sociales de la monarquía habsbúrgica aparecen en la escenificación apocalíptica de ciertas imágenes de la caída asociada a estas configuraciones de masa (ibíd.: 181), ya no en el plano fantástico de la masa de los muertos, como en nuestro texto, sino en la histórica expansión del nacionalsocialismo (y en la amenaza del bolchevismo). Sin plantearse de manera extrema, como en otras novelas del autor, las representaciones raciales y étnicamente codificadas se insinúan en nuestra novela corta, en el “doppelbödige ‘innere Exotismus’ des ‘Vielvölkerstaates’” (id.), rastreado en las aseveraciones sobre las extrañas costumbres familiares húngaras y la proliferación familiar en la pequeña ciudad (Lernet-Holenia, 2001: 51)<sup>164</sup>.

En relación con la novela corta, mientras el teniente Bagge sueña (y en el sueño del barón), el capitán Semler guía a sus hombres, ya asesinados, buscando incesantemente al enemigo en el camino de la muerte; camino y meta de los que sólo Bagge puede retornar, porque decide despertar y, con ello, volver conscientemente a la vida (ibíd.: 96). Este camino de los nueve días, cuya imagen focal es el puente como ámbito de pasaje o mediación, posee asimismo visos míticos: “wie es vorgezeichnet ist in den Mythen, er trieb dem Traumland zu, er fuhr nach Norden zur Brücke aus Gold, die hinüberführt in das Unwiderrufliche, aus dem keiner zurückkommt” (ibíd.: 100). En tal sentido, tal como se establece la diferenciación entre los espacios de la vigilia y el sueño, perceptible, ante todo, en los espacios disímiles del valle recordado (ambiguamente soñado) y el valle real, visto años después, se duplica, de manera correspondiente, la imagen del puente, el real, de madera, y el soñado, de oro. El puente duplicado reaparece en la equívoca explicación de lo ocurrido, al final de la novela corta, en otra alusión al aspecto mítico de tal pasaje, en una contraposición que se enlaza con este planteo de la duplicidad de ámbitos, pero que también se evidencia en la más extraña representación duplicada del texto, la de dos Charlottes diferenciadas:

Ob es nun wirklich die mit gehämmerten Goldblechen beschlagen gewesen wäre, über die in Hundertschaften die Scharen toter Männer reiten, oder die Brücke Es Sireth der Araber, die schmal ist wie die Schneide eines geschliffenen Krummschwertes und zum Paradiese führt, oder ob es nur die schlichte Holzbrücke über den San sein möchte –in keinem Fall, fürchte ich, hätte ich es über mich gebracht, den Fuß auf sie zu setzen.

<sup>164</sup> Ruthner también se remite a la descripción de las costumbres en la llanura de Tokaj (higiénicas, en este caso), en *Der Mann im Hut*. La imagen de unas mujeres del lugar, bañándose, se manifiesta como lo extraño, en términos identitarios, desde la diferencia. La misma es denunciada como colonialista y sexista, además de rascista, en tanto simboliza una femineidad percibida como alarmante y salvaje (primitiva y casi bestial). La crítica, según Ruthner, ha atribuido esto a la representación de Lernet-Holenia del concepto imperialista de la “misión civilizatoria” del *ancien régime* habsbúrgico, presente sobre todo en el discurso de los personajes, en *Die Standarte* (Ruthner, 2004: 181). El discurso de Lernet no es ajeno, sin embargo, a la representaciones latentemente rascistas de las novelas de aventuras de los poderes coloniales hacia 1900 (Haggard, Conrad, et.al). A partir de estas secciones de su obra y su correspondencia, así como algunas de sus posturas públicas de orden literario-político fundamentaron interpretaciones sobre la “Lernet’s untrakonservative[r], aristokratische[r], undemokratische[r] Gesinnung” (Daviau, 1999: 48). Ruthner se refiere a tal recepción de su obra remarcando que la misma también se encuentra orientada políticamente, en relación con las circunstancias literarias y políticas en Austria y el mundo (ibíd.: 182).

Denn in Wahrheit, so zuwider Phantastereien sonst mir sind, ist mir im Innersten der Traum noch Wirklichkeit und die Wirklichkeit eigentlich nur mehr wie ein Traum. Und mag man mir von Charlotte Szent-Kiraly noch so oft versichert haben, sie sei in Wahrheit bloß mittelgroß gewesen, eher dunkelhrarig, zwar keinesfalls häßlich, aber auch keinesfalls auffällig hübsch, so ist sie mir dennoch im Traum das Mädchen, das ich seit je erträumt habe, die Geliebte, die auf mich geharrt hat sie seit je, das heilige Haupt, wie das einer Göttin schimmernd durch den Aschenregen des Todes, durch lautlos rieselnde Aschenleier aus den Vulkanen im Totenreich, die Frau, die ausschließliche und strahlende, ins Unzerstörbare entrückt auf immer und ewig (ibíd.: 103s.).

La Charlotte amada se diferencia aquí de la Charlotte verdadera: la que existió, no sólo en su caracterización espectral, sino, especialmente, en su linaje divino, con la piel impoluta de una diosa, que resplandece a través de la lluvia de cenizas de la muerte. Mientras que la Charlotte desconocida, la perteneciente al pasado, resulta ajena, extraña e insignificante, lejana al narrador, cuando el narrador visita su tumba (ibíd.: 103s.), la otra Charlotte, la amada, aparece deificada en este último recuerdo, asociado también al ámbito volcánico del más allá, igualmente mítico, revisado anteriormente. Ya desde el primer encuentro con el narrador se la describe de la siguiente forma: de alta estatura y extraordinariamente esbelta, flotaba en el aire con una gracia inverosímil. Sus ojos, de un azul radiante, fantástico, “als spiegelten ganze Himmelsräume sich in ihnen” (ibíd.: 44), son los ojos de una diosa, de los que se dice que nunca pestañean (id.). Los ojos inmóviles de Charlotte, que siempre se encuentran posados fijamente en Bagge son como los ojos inmóviles de Semler, que miran del todo inexpresivos luego del ataque (ibíd.37), ojos que tampoco pestañean, como los ojos de un muerto.<sup>165</sup> Al ser comparada con las mujeres triviales de su época, la figura de Charlotte es mitificada asimismo, según la impresión del narrador, en tanto evidencia su superioridad como:

eine widergeborene Aristokratin aus der Antike, aus Syrakusä, Kyrene oder Korinth, hätte das fast allzu Schwebende dieser Gestalt nicht in Widerspruch gestanden zum strahlenden Prangen und zur Pracht der Geschöpfe von damals. [...] Wie durch Schleier des Staubes, in den jene Welt gesunken, und wie durch wehende Asche aus umgestürzten Urnen schimmerte dies Haupt mit sienem gleichsam von Goldschmieden einst gearbeiteten, in langen Zeitspannen nachgedunkelten Haar (ibíd.: 57s.).

Esta Charlotte soñada y amada es, como vemos, otra de las figuras de reencarnados de la poética de Lernet-Holenia, cuya genealogía histórica y divina se denota en la descripción. Conectada con el narrador a través de la madre, igualmente muerta, y cuyo recuerdo, prolepsis del acontecimiento fantástico<sup>166</sup>, Charlotte es, con la madre, el otro eslabón que reúne la historia familiar y el mito, en una genealogía única, que se relaciona con la genealogía de los dioses de la

---

<sup>165</sup> Como puede verse más arriba, este rasgo se identifica con la pertenencia del personaje al reino de los muertos. El narrador encuentra la misma expresión fija, inmóvil en todo el escuadrón (ibíd.: 38), y en el ciervo cazado por Maltitz casi al final de los nueve días del camino de los muertos: “Dieser Hirsch, der, schon geweihlos, unvermutet vor uns auftauchte, startte uns aus völlig ausdruckslosen, sozusagen abgestorbenen Lichtern, die wie eines toten Wildes waren (ibíd.:92).

<sup>166</sup> Recordemos que el narrador asocia sucesivamente su llegada a Nagy-Mihaly con la familia de los Szent-Kiraly, en primera instancia, la muerte de la madre.

raza del narrador y sus familiares muertos. En nuestra cita, emparentada, igualmente, por un lado, con el oro del puente dorado, al final, y, por otro, con ese universo volcánico de los muertos, en las cenizas de las urnas caídas, la imagen de Charlotte pertenece a ese otro mundo, un mundo que no es simplemente pasado, trivial o profano, y localizado dentro del tiempo de la historia. Ella es una figura arcaica, mítica, más allá del tiempo, y que sólo puede compararse en relación con las creaciones artísticas de aquellas épocas y lugares remotos, prehistóricos (casi inexistentes o ficticios en su lejanía), recreados por el mito y por el sueño. La mitificación se revela como creación, tal como lo fueran las creaciones de los antiguos. Según la novela corta, la diferenciación entre la Charlotte existente (una de las mujeres triviales de su época) y esta Charlotte superior evidencia que el recuerdo no es tal (no puede serlo, puesto que el narrador desconoce a Charlotte), sino que es mitificación, ficción o invención, sueño, tal como sostiene la joven en su conversación con el narrador, sobre la explicación de la intensidad de sus sentimientos por Bagge: "Vielleicht hätte ich sie erträumt, wenn es Sie überhaupt nicht gegeben hätte. Eigentlich, sagt man, träume man ja immer nur von Wesen, die es nicht gäbe" (Lernet-Holenia, 2001: 67). Desde este punto de vista, la postura del narrador no apunta a una simple forma de nostalgia de un pasado muerto, con respecto al mito habsbúrgico y su declinación (Magris, 1998: 399), que Magris juzga negativamente<sup>167</sup> como negación de la historia en la obra de Lernet-Holenia, en tanto se trataría de una búsqueda del tiempo perdido. Por el contrario, en el caso de la novela corta, la narración despliega de manera evidente el mecanismo literario, creativo y ficcional que reemplaza el recuerdo trivial, por su doble deificado (soñado y recreado artísticamente), donde el proceso de mitificación se realiza de manera fantástica e irónicamente explícita.

#### **5.a.4 Entre el mito y la historia: la representación fantástica como recuperación de la autonomía subjetiva frente a una realidad desmembrada**

La mención del mito árabe de Es-Sireth insiste en la asociación mítica configurada en los índices denotados anteriormente (la genealogía familiar-mítica y el espacio familiar del más allá, Charlotte y su descripción, etc.). Pero el nombre, que no posee referencias directas dentro de la tradición arábiga, pareciera remitir, en realidad, a una evocación implícita al espacio real donde se escenifica la novela corta, el río Sereth o Sireth, afluente del bajo Danubio, cuyo nombre latino es Hierasus, y que nace en la precordillera de los Cárpatos. En la reconstrucción presuntamente aclaratoria del acontecimiento, el mito árabe repone otra explicación posible que contribuye a la polivalencia de su sentido, antes que a su dilucidación. Como mencionamos, la imagen del paisaje

---

<sup>167</sup> Y de manera desacertada, en cualquier caso, con respecto a este texto.

volcánico funciona como metonimia del fuego, en la lluvia de cenizas que también se vincula a la noción de la cremación. “[D]ie Katastrophe [...] die Opferung dieser ganzen Hekatomben von Menschen und Rossen” (ibíd.: 13) del final de la novela corta configura una reinterpretación implícita de la costumbre de la Antigüedad, donde la pira mortuoria o la quema de los cadáveres de los guerreros se conectan, a su vez, con los rituales de inmolación, sacrificio que se realiza en la imagen del ejército desaparecido bajo el fuego armado del combate (ibíd.: 97). Desde este punto de vista, el símbolo ígneo, símbolo igualmente infernal, adquiere otro sentido, desde la representación de la guerra, en las diversas expresiones que se asocian al fuego de la batalla. La batalla y la muerte, como acontecimientos históricos o terrenales (profanos) son leídos de manera ambivalente desde el plano mítico, en su asociación implícita con el rito mortuorio, como hecatombe sacrificial y, hasta cierto punto, necesaria para el encuentro y la realización amorosa.

En conexión con la representación de la temporalidad subjetiva, narrativa e histórica, la cuestión se plantea de manera más amplia en la obra de Lernet-Holenia, en un sentido que toca el aspecto representacional de lo fantástico. Jasmin Grande postula una serie de contraposiciones entre diversos mundos representados, a partir de la percepción de la realidad en su obra; contraposiciones que se basan, en diferenciaciones temporales, sobre todo. Partiendo de la distinción clásica para la definición literaria del género fantástico (en Todorov, Durst, et. al.), entre mundos reales, mundos sobrenaturales e irreales, y el espacio fantástico intermedio, Grande estructura dos formas de representación de los mundos reales: los “Alte und neue Welten” (Grande, 2005: 30) y el pasaje “Von der Aristokratie über die Industrie zum Zweiten Weltkrieg” (ibíd.: 33). Esta segunda diferenciación<sup>168</sup> remite a una progresión temporal, planteada asimismo en nuestro corpus, en los tiempos representados que analizaremos en su obra narrativa, desde la Primera Guerra Mundial hasta la primera postguerra. Según la autora, el mundo de la monarquía austrohúngara, desaparecido o en ruinas después de la Primera Guerra Mundial, es reemplazado por el de la industria en los personajes principales de la obra de Lernet-Holenia, personajes como Alexander Jessiersky, en *Der Graf Luna*, que muestran una nostalgia explícita con respecto a esa idealización idílica de la nobleza situada en el pasado. Sin embargo, a nuestro criterio, más que una forma de reemplazo entre aristocracia y burguesía industrial, poseedora de un poderío económico creciente, la representación del autor muestra de qué manera se establece una alianza contradictoria y una forma de continuidad en el poder por parte de ambas clases, una continuidad en cierta medida cómplice entre ambos momentos de la historia.

---

<sup>168</sup> Aunque Grande no lo establezca de manera explícita, la primera diferenciación entre mundos antiguos y nuevos mundos engloba a la segunda.

Tal alianza es explícita en una temática puntual que Grande percibe en la *Die Standarte*<sup>169</sup>, pero que el autor plantea asimismo en *Der Graf Luna* y en *Der Baron Bagge*: el casamiento entre la hija de un rico industrial y el representante de esa nobleza pasada y perdida, el aspirante a oficial del regimiento de dragones Maria Isabella, Menis, que comparte con nuestro protagonista su pertenencia no casual al estamento militar como rasgo aristocrático. Tanto el matrimonio de los antepasados de Alessandro Jessiersky, en *Der Graf Luna*, como el del mismo barón Bagge con Charlotte Szent-Kiraly representan esta alianza estratégica entre aristocracia y la burguesía industrial o comercial; una alianza que se muestra conflictiva en sus aspectos sociales e individuales, en la medida en que, como veremos en *Der Graf Luna*, no está exenta, por un lado, de la responsabilidad de los sucesos ocurridos y narrados elípticamente en el contexto de la Segunda Guerra Mundial; y, por otro lado, determina asimismo los matices psicológicos negativos insinuados en los rasgos de locura del Jessiersky, pero también en el maníaco capitán Semler, y hasta en el protagonista y narrador de nuestra novela corta, cuyo presente no acaba de definirse en su realidad contemporánea, sino que vive de acuerdo con esa otra realidad ambivalentemente soñada, mitificadora de un pasado inexistente, irreal.

En este sentido, dicha alianza también se postula como cuestionable en el interior del sujeto, fantasmagórica o quimérica, en términos de su representación, pero ante todo, en cuanto a su orientación ética. El narrador Bagge comenta que su madre habría visto en Charlotte un buen partido precisamente por su respectable fortuna, antes que por la amistad con su familia, poseedora asimismo de una propiedad en los alrededores de Nagy-Mihaly (Lernet-Holenia, 2001: 31s.). Para Jasmin Grande, la representación idealizada de los tiempos antiguos, añorados nostálgicamente por algunos de los protagonistas del autor, desemboca en lo que en *Beide Sizilien* se denomina la "Gegenwärtigkeit aller Zeiten",<sup>170</sup> de acuerdo con la cual estos tiempos diversos se mezclan y confluyen en la imposibilidad de determinar el pasado, el presente y el futuro, para el narrador. Para la autora, en este enclave del tiempo antiguo, la naturaleza, los hombres, la historia y el presente se acoplan en una totalidad social, cohesiva e idílica, tal como ese pasado, visto con melancolía o añoranza en textos como *Die Standarte*, según Grande, sobre todo desde lo que, podríamos agregar, se representa en la imagen de la Primera Guerra Mundial, como el presente

<sup>169</sup> El comienzo de *Das Leben für Maria Isabella* o *Die Standarte* (el título de la edición original de Zsolnay) se narra un incidente militar, en el contexto de la Primera Guerra, muy similar al episodio del puente de Hor, aunque carente de la vertiente fantástica y onírica de nuestro texto, episodio que transcurre en los puentes sobre el Danubio cerca de Belgrado, y en el que varios regimientos comienzan a hacer fuego casi hasta exterminarse, en otra forma de representación de la vorágine catastrófica de caballos, hombres y muertos que constituye la fantasmagoría de nuestro texto (Lernet-Holenia, 1966: 13).

<sup>170</sup> "Überhaupt gehen hier die Zeiten auf eine nicht ganz einfach zu beschreibende Weise ineinander, das Gegenwärtige verdrängt die Vergangenheit nicht, es ist alles, Vergangenes und Gegenwärtiges und wahrscheinlich Zukünftiges, zugleich da, und wie mich vieles an das Vergangene mahnt, so vermag es mich auch, sozusagen, an das Zukünftige zu erinnern. [...] Die Zeit ist hier entweder gar nicht vorhanden, oder sie ist so stark voranden, daß es gleichgültig ist, was vorbei ist oder erst im Kommen: es ist dennoch gegenwärtig. Und auch die Natur selbst ist von einer solchen fortwährenden Gegenwärtigkeit aller Zeit" (Lernet-Holenia, 1952: 124).

caótico y apocalíptico de un orden en vías de extinción, que arrastra consigo una concepción del mundo y un sentido de la identidad colectiva y subjetiva a punto de perecer.

La novela corta también plantea esa simultaneidad o ‘presentificación’ de todos los tiempos, que Grande cita de *Beide Sizilien*. Al comenzar la narración, Bagge sostiene sobre los suboficiales y las tropas: “sie sind alle dahin, alle zugleich” (ibíd.: 16), de acuerdo con el recuerdo que desentierra a los muertos del lugar en donde están sepultados y se pudren. La difuminación de los límites en cuanto al problema del tiempo retorna aquí, como más arriba, en conexión con el mundo interno del narrador. Si la cronología del sueño (los nueve días) se diferencia de la cronología de lo acontecido en el campo de batalla (algunos segundos), ambas confluyen en el hecho de que señalan enfáticamente la cuestión de la percepción e internalización de lo acontecido en una vivencia que difiere explícitamente de lo que se representa como realidad, así como la valoración subjetiva y divergente del tiempo y de lo real como tal. El narrador también establece una diferencia, implícitamente, entre una forma de temporalidad lineal de acuerdo con la cual pasado, presente y futuro están delimitados de manera correlativa, frente al tiempo del mito, el tiempo de la eternidad, en donde vive (por siempre ahora, es decir, de manera simultánea) la Charlotte amada<sup>171</sup>. En ese tiempo mítico, eterno e imperecedero, por un lado, lo trivial y lo prosaico, pero, por otro, también lo horripilante y lo caótico de la actualidad desaparecen por igual.

Con respecto a estas concepciones diferenciadas de la temporalidad en Lernet, los nueve días del recorrido en el camino de la muerte, que constituyen el tiempo del enunciado en el tercer nivel, más allá de la vida, se definen en principio como un intervalo temporal único, pero se muestra aquí, en realidad, otra coincidencia con la poética perutziana, en el concepto señalado por Ernst Weiß, con respecto a *Die dritte Kugel*: el problema central de la “discontinuidad de la vida” (Müller, 2007: 77), una cuestión que Perutz lleva hasta su forma extrema, en la pérdida de la

---

<sup>171</sup> Jasmin Grande relaciona la caracterización de la Charlotte del sueño con el motivo de la *femme fatale* descrita por Mario Praz (1999), en conexión con una serie de motivos fantásticos en el denominado “Schwarze Romantik”. Pueden contarse entre estos motivos ciertos rasgos recurrentemente repetidos en la poética de Lernet-Holenia: ante todo, la mujer misteriosa y seductora, de ojos azules, que reaparece en *Die Standarte*, *Beide Sizilien*, *Mars im Widder*, *Der Mann im Hut*, *Die Hexen*, etc., y que también es analizada, por un lado, por Rein Zondergeld en “Blaue Augen, nackte Füße oder Die Herrschaft des Anderen”, aunque en primera instancia, en conexión con el protagonista de *Ein Traum in Rot*, el diabólico Michail Rosenthorpe (Zondergeld, en *Phaicon 5*, 1982: 90s.); y por otro lado, por Stefan Berg, con respecto al Clarville de *Der Mann im Hut*, el personaje de Gabriel Clamm, en *Ein Traum in rot*, y el de Maltraver, en *Die Auferstehung des Maltravers* (Berg, 1991: 189).

Como sostiene Praz, la figura de la *femme fatale* es una imagen dilecta de la literatura fantástica y no fantástica del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. que caracteriza tanto a Alraune, al monstruoso y seductor personaje femenino de Ewers en la novela homónima, creación fantástica de Frank Braun, y a la seductora Monjita de *Der Marquis de Bolibar*, la seductora del Regimiento, doble de Françoise, la esposa muerta del coronel. Finalmente, con respecto al listado de temáticas fantásticas, también la aparición fantasmática de Sodoma (*Mars im Widder*) o de las imágenes apocalípticas en el mismo texto, por ejemplo, así como los sueños, visiones y profecías, pertenecen al catálogo de Praz (Praz, 1999 [1930]; Grande, 2005: 18), entre otros críticos abocados a la recopilación de un muestrario de los motivos más recurrentes ambivalentemente relacionados con lo fantástico (véase Caillois, 1966; Vax, 1965; Cersowsky, 1983, *et. al.*).

identidad del protagonista, el capitán Grumbach. En la obra de Lernet, el protagonista observa: "Auch folgten die Eindrücke von dem, was um mich vorging, einander nicht in ununterbrochener Kette, sondern, wie ich glaube, in ziemlichen Intervallen, denn immer wenn ich wieder die Wahrnehmung machte, war alles schon um ein merkliches Stück weiter" (ibíd.: 39). El narrador atribuye a sus nervios la distorsión de la percepción, interrumpida por intervalos, onírica o real, bajo los efectos del peligro superado, pero esta distorsión también es indicio de la distancia inherente entre el mundo externo y el interno.

La distorsión de la percepción se refleja asimismo en la pérdida de las nociones de tiempo y espacio antes del ataque, durante el reconocimiento de la zona, que desemboca en la falta de referencias válidas (ibíd.: 22). Esta percepción ambigüamente distorsionada del narrador que contrapone su interioridad, expresada y realizada en el sueño o en el más allá (ibíd.: 103), frente a los hechos externos y la violencia del combate, puede relacionarse con dos cuestiones diferenciadas: por un lado, la falta de certeza en cuanto a las delimitaciones o "el olvido de los muertos"; y, por otro, lo que podemos denominar como el problema de la doble lectura de los sucesos y los discursos, consecuencia de la duplicación de los mundos o realidades.

Con respecto a esta última cuestión, luego del incidente del puente, el narrador describe con consternación las reacciones y respuestas singulares del escuadrón y sus compañeros suboficiales. Mientras Bagge había supuesto que el humor de las tropas aparentemente vencedoras luego del combate mejoraría, pero los hombres perseveraban en su actitud silenciosa e indiferente. Luego del comentario del barón sobre lo inverosímil del triunfo, Maltitz und Hamilton:

Eigentümlicherweise sagten [...] nun plötzlich, und zwar fast verdrossene und ungeduldige Art, so unwahrscheinlich sei das doch gar nicht gewesen, denn sie, wenigstens, hätten längst vermutet gehabt, daß es so oder ähnlich enden werde, wie es eben geendet. [...] Semlers Veränderung [...] fänden sie durchaus nicht sonderbar, sondern selbversändlich. [...] Zudem hatte Maltitz die Frecheheit, nun auch noch eine mir ganz unverständliche Bemerkung zu machen. Er murmelte nämlich: Man könne mir doch nicht alles sagen [...], und insbesondere Maltitz' plötzliche Altklugheit, und daß er Hamilton alles nachlapperte, verdroß mich (ibíd.: 41s.).

La contraposición entre dos formas de percepción y lectura de los acontecido y de los discursos se manifiesta de manera directa en las respuestas de los espectrales suboficiales, frente a los cuales el narrador mismo es excluido. En cierto sentido, la novela corta plantea una forma de ironía dramática (narrativa) que, paradójicamente, excluye al narrador mismo, como protagonista de los sucesos, en tanto él, aún en el reino de los vivos, ignora lo efectivamente ocurrido y lo evalúa desde la perspectiva de la victoria, mientras que sus compañeros muertos consideran lo acontecido (la derrota y la muerte) como parte del curso natural de los acontecimientos. En

términos irónicos, a diferencia del aparentemente crédulo o ingenuo narrador<sup>172</sup>, que sólo se cuestiona la victoria imposible aisladamente, los muertos Hamilton y Maltitz leen de manera racional lo que podía preverse como una sucesión lógica de causa y consecuencia, a partir del comportamiento errático e irracional del capitán Semler, la ofensiva suicida de la tropa, además de los repetidos indicios prolépticos ya mencionados.

También se producen esta doble lectura y perspectivas encontradas con respecto al discurso de Charlotte. Tanto la espera del personaje a las puertas del pueblo y su curioso recibimiento, al comienzo, como el convencimiento con que repite que Bagge no volvería, si se iba (ibíd.: 82 y 83), culminan con la misteriosa declaración, incomprensible para el narrador: “‘Besser der Tod mit dir’, weinte sie, ‘als ohne dich leben zu müssen! Aber wie wird der Tod sein ohne dich?’” (ibíd.: 83). Si el barón interpreta en las palabras de la joven su miedo ante la batalla futura, desde el otro plano, que se encuentra más lejos que el fin del mundo (ibíd.: 82) y del que es más difícil retornar que desde la luna (ibíd.: 89), las palabras de la futura baronesa adquieren un exceso significativo, fatalista y espectral. Así, el discurso de los aparecidos no sólo funciona como un discurso enigmático, sino que está cifrado de manera tal que excluye al narrador. Lernet-Holenia remarca aquí, además, la noción de “malentendido” como base de la comunicación, noción que reaparece en gran parte de su obra, en *Mars im Widder*, y lo hace de manera irónica con respecto a su propio narrador, mostrando su acotada perspectiva subjetiva con respecto a lo real, en tanto lo ubica en las antípodas de toda ominiscencia.

El desdoblamiento temporal y espacial entre el mundo real, el mundo de los “vivos”, para el protagonista (la guerra y el episodio de la muerte del escuadrón), y el reconocido luego como aparentemente soñado (el mundo más allá, de los muertos), vinculado al mito y a la recreación de un pasado inexistente, se contraponen de manera tal que cada espacio, cada ámbito y sus vivencias asociadas, así como el tiempo expandido del intervalo son valorados de forma contradictoria e irreductible, generando no sólo perspectivas encontradas sobre lo real, sino un discurso y código propios, enigmáticos para el personaje excluido. Por ejemplo, la ausencia fantástica de enemigos y el comportamiento jovial de los tenientes y los habitantes de Nagy-Mihaly, como si no se encontraran en guerra, produce la sonrisa contenida de los tenientes, completamente ambigua, para el barón (ibíd.: 71). El fundamento de la doble lectura de los sucesos se encuentra en esta configuración fantástica de *Doppelwelten* (Martínez, 1996), que mencionamos más arriba, cuyo modelo tipificado es recreado centralmente por la literatura fantástica.

---

<sup>172</sup> En el mismo sentido puede entenderse la reacción de aceptación sin demasiados cuestionamientos por parte del narrador ante la fantástica entrada de Charlotte a su habitación, cuando él mismo había cerrado la puerta con llave, unos segundos antes (ibíd.: 69).



Desde este punto de vista, también el padre de Charlotte se dirige al narrador, con palabras enigmáticas que aluden a la doble lectura y a los dos mundos delineados más arriba, en términos que contribuyen a la difuminación de los límites y al malentendido: “Aber ich werde vergeßlich. Man wird so vergeßlich, wenn man alt wird, und verwechselt alles immerzu, die Zeiten [...]. Denn im Wahrheit, man weiß nicht einmal mehr so richtig, wer lebt noch und wer schon tot ist” (ibíd.: 59s.). Szent-Kiraly atribuye al olvido su incertidumbre con respecto a los límites temporales y la identidad de los vivos y muertos entre sus conocidos, expresando su dubitación con palabras que bien podrían aplicarse al narrador, en un sentido extremo. Éste no sólo sufre tal incertidumbre, sino que ignora completamente la distinción, en otra forma del malentendido y doble lectura de los discursos y hechos.

En cuanto a la cuestión de la mitificación de ese pasado y el problema de la representación del ocaso del imperio habsbúrgico, para Gerald Funk, en la novela corta se expresa una “Metapher für die letzten Jahre des Kaiserreichs”, en tanto los protagonistas deben permanecer en un reino intermedio como todavía seres corpóreos mixtos (*noch körperhafte Mischwesen*), pero deben continuar simultáneamente con los rituales heredados de una vida, que hace tiempo que ya no existe (Funk, 2002: 12). Desde este punto de vista, *Der Baron Bagge* y *Die Standarte* exponen paralelos insoslayables, que exceden el año común de publicación, 1936, y a pesar de que la segunda no expone ningún acontecimiento sobrenatural explícito y no puede ser analizada en el marco de lo fantástico. Sin embargo, como ilustramos, la novela narra en su comienzo un episodio explícitamente similar, localizado en la Primera Guerra, en una zona cercana, con los mismos regimientos participantes, y, en el mismo lugar, un puente como el ámbito donde los escuadrones encuentran la muerte en la batalla. Asimismo, el encuentro romántico constituye el núcleo de la trama que dirige las acciones del protagonista. Para Grande, en las dos novelas militares, una parte de la percepción de la realidad, tanto en Menis como en Bagge, permanece aferrada a la Guerra Mundial, y por ello ninguno de los dos puede encontrar una conexión con el nuevo mundo (Grande, 2005: 35). En el mismo sentido que el expuesto por Funk, aunque partiendo de una evaluación de la obra del autor como “literatura menor”, para Claudio Magris, tal como percibimos en *Der Baron Bagge*, en *Die Standarte* se expresa un cuadro del desmoronamiento habsbúrgico, del fin de un mundo en sus aspectos externos, en la disolución de la unidad moral del ejército a causa de los resentimientos nacionales, y en los internos, en el “vano cansancio espiritual que extenua a los valerosos defensores del imperio” (Magris, 1998: 398ss.). Para Magris, sin embargo, la novela rechaza la historia, en la medida en que no se adentra en los motivos y justificaciones del fenómeno histórico, sino que provee una explicación religiosa o trágicamente fatal, que no logra superar los límites de la “genérica novela histórica sentimental” (ibíd.: 399). Ese rechazo de la historia se percibe en nuestra novela en la preferencia del mito; un

mito que se muestra, por un lado, como alternativa explicativa para el pasaje entre la vida y la muerte (el puente dorado que ilustra el pasaje hacia el reino de los muertos, en el mito árabe de Es-Sireth); y que, por otro lado, está sustentado en la diferenciación de la idea del tiempo de la historia, el tiempo de la muerte como acontecimiento, y en el ámbito de lo percedero, un tiempo medido linealmente y relativo frente al tiempo eterno, imperecedero, en el que vive la amada, también como una diosa, inmortal, el tiempo de la muerte como duración, o un tiempo que se corresponde con su fatalismo en la determinación de la historia (Ruthner, 2011).

En un sentido similar con respecto a la elisión de las causas o motivaciones históricas y el tratamiento del tiempo en su obra, Stephan Berg se refiere al “krisenhafte(r) Geschichtsdiskurs” en la poética del autor (Berg, 1991: 175), a partir de lo que podríamos delimitar dentro de una definición maximalista de lo fantástico (Durst, 2007). En un recorte transversal, transdisciplinario, de análisis de la modalidad fantástica, Berg analiza el tiempo y el espacio dentro de las coordenadas fantásticas, en un amplio corpus artístico compuesto por diversos exponentes de la literatura (Walpole, Hoffmann), de la pintura (Piranesi, Khnopff) y la arquitectura, junto con un desarrollo filosófico-científico de los dos conceptos en autores como Aristóteles, Newton, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Bellow, Proust, Bergson, Freud, Benjamin y Bachelard. Como ya dijimos, según Berg, tanto Perutz como Lernet-Holenia pertenecen a los “Zeit-Autoren”, que trabajan sobre el concepto de tiempo tanto en términos histórico-colectivos, como en sus aspectos individuales, relacionados con el recuerdo y la memoria subjetiva. Para Berg, como para Jasmin Grande, lo que debe focalizarse en su perspectiva apocalíptica, materializada aquí en la guerra y en la muerte colectiva, como formas de la destrucción de la unidad del mundo antiguo, destrucción que desemboca en la segmentación en diversos ámbitos en la sociedad y dentro del individuo, es el intento de detener la deconstrucción de la realidad y de lo singular mediante una conexión individual entre el pasado y el presente. Para Grande, la presencia permanente de lo antiguo en lo nuevo representa la relación de lo individual con una totalidad mayor. No obstante, esta idea es objetable en diversos aspectos: si por un lado, es posible interpretar este intento de conexión del individuo (Bagge) con respecto al pasado, tanto en el recuerdo de su madre y el cumplimiento de su voluntad (en la conexión con sus antepasados), como en la relación con el ejército como colectivo institucional que representa ese pasado imperial y aristocrático perdido, como la amada, la novela corta muestra, en primer término, la forma en que el pasado difiere de su imagen idealizada e idílica<sup>173</sup>, en la contraposición de ambas Charlottes. No se trata de que estas imágenes de la unidad o totalidad del pasado (familiar e histórico), hayan sido mitificadas, como la idea del imperio austrohúngaro, según Magris, sino que la imagen de un pasado

---

<sup>173</sup> No sólo en las imágenes contradictorias de las dos Charlottes y el pueblo, que ya expusimos, sino también en la referencia a la muerte de la madre (Lernet-Holenia, 2001: 32), donde también se hace referencia a la cuestión del panteón de los antepasados en términos conscientemente mitificadores.

“imperfecto” es reemplazada por la ficción abiertamente declarada, la mitificación o idealización, elegida de manera consciente por el narrador. En el proceso ilustrado por la *Novelle*, se percibe la ficcionalización o idealización que es el origen del mito (de la amada), en la que el pasado sólo representa una excusa, como sostiene Charlotte, en su discurso escéptico, casi nihilista (ibíd.: 66).<sup>174</sup> En segundo lugar, si según Magris, en *Die Standarte*, el ejército muestra las fisuras estructurales de la institución emblemática del Imperio Austrohúngaro, en la desobediencia y desconfianza ante la autoridad; en *Der Baron Bagge*, estas fisuras se presentan en los cabecillas, en el mismo personaje de Semler, y en toda la situación caótica de la guerra, mientras que, en este caso, la obediencia de los suboficiales se transforma en complicidad con respecto al ataque suicida del capitán y la muerte del escuadrón.

Desde este punto de vista, la caracterización de Semler, el capitán, y sus rasgos de locura o *spleen*, explícitos o no manifiestos aún, dan pie a ese intervalo sobrenatural. Semler posee un carácter voluble y reacciones imposibles de prever “und es gab Leute, die sogar schlechtweg behaupteten, er sei einfach ein Narr” (ibíd.: 12). En todo caso, según el barón, Semler es un personaje perturbado, no sólo por las condiciones de la vida militar, que fundamentan su volubilidad y aburrimiento, sino por extravagancias hereditarias (id.), atestiguadas por el narrador de acuerdo con el relato de su madre. Ésta habría conocido bien a los Semler, Wasserneuburg o Wasserleonburg, como también se les llamaba, en Carintia:

Man erzählte sich eine Menge Geistergeschichten von Wasserneuburg. Allein Geistergeschichten in einer Familie bedeuten im allgemeinen bloß, daß mit dem Geisteszustand der Familie selbst irgend etwas in Unordnung ist. Bei den Semlers soll die Überspanntheit durch eine gewisse Frau von Neumann in die Familie gekommen sein. Die Neumann, heißt es, brachte nacheinander fünf oder sechs ihrer Männer um, bis der letzte von ihnen, ein Schwarzenberg oder Lobkowitz, Herr über sie wurde (ibíd.: 12s).

Aunque, según el narrador, Semler no manifieste señales evidentes del *spleen* que afectara a su familia, el capitán mostrará otros indicios de su locura (*Verrücktheit*) (ibíd.: 55). Él no sólo es el culpable de su propia muerte, sino de la de los ciento veinte suboficiales y dragones del escuadrón, incluyendo a Hamilton y a Maltitz. La reconocida y peligrosa locura familiar de Semler, como dijimos más arriba, se conecta con una caracterización no sólo familiar, sino social, que también ilumina la evaluación sobre los líderes de la guerra y sus decisiones tácticas. Esta evaluación se adelanta a los sucesos futuros, en la Segunda Guerra Mundial, en conexión con la caracterización de esta ofensiva suicida y su *Führer*, su dirigente, enlazada, a su vez, con otros aspectos de la poética del autor, comentados más arriba en *Der Mann im Hut* (véase nota 14). La idea de expansión mediante el ataque suicida en el episodio se conecta con la manía (irracional)

---

<sup>174</sup> Charlotte sostiene que, en última instancia, no hay ninguna relación verdadera entre los seres humanos. Para ella, los otros son sólo una excusa para los propios sentimientos, un razonamiento que impresiona y expresa los sentimientos y pensamientos del propio narrador, de manera más concisa y explícita de lo que él pudiera expresarlos hasta ese momento (id.).

que guía la persecución del enemigo ruso, por parte del Führer de turno, el capitán von Semler, y decide el destino de los ciento veinte guerreros. Significativamente, años luego de su muerte, las tropas del escuadrón fueron consideradas héroes nacionales, como precursores de la conquista de Polonia llevada a cabo poco después (Lernet-Holenia, 2001: 101). Aunque esta conquista se sitúe aquí en la Primera Guerra, puede aplicarse prolépticamente la misma lógica a la Segunda, precisamente en la representación del mismo acontecimiento, la “conquista” de Polonia que se narra menos heroica y más irónicamente, en *Mars im Widder*, como veremos.

La interpretación racional del narrador sobre la catástrofe ocasionada por Semler se contrapone, sin embargo, a una segunda hipótesis esbozada por el barón, que plantea esta locura, las muertes y todo el acontecimiento cruento inicial, junto con la posterior vivencia fantástica, como un medio para la realización de otro fin, el encuentro sobrenatural:

Vielleicht war die Katastrophe, in die er seine Schwadron geführt hat, die Opferung dieser ganze Hekatombe von Menschen und Rossen, nur dazu da, damit etwas das im Bereiche des Lebens, weil es dazu zu spät war, nicht mehr geschehen konnte, nach dem Leben geschehe, im Tode also, würde man sagen – aber es geschah doch nicht eigentlich im Tod, sondern in jener Zeit und in jenem Raum, die zwischen Sterben und dem wirklichen Totsein liegen (Lernet-Holenia, 2001: 13).

La hecatombe de hombres y caballos es el medio cruento gracias al que se realiza el pasaje hacia un mas allá, otro mundo que se sitúa en un pasado inexistente (mitificado), y, por lo tanto, en la imposibilidad. En consecuencia, el ataque es interpretado dubitativamente como un sacrificio mítico, que, como un intercambio, permite el cruce del narrador hacia ese otro espacio límbico, espacio relacionado con su propio pasado e historia familiar, como el relato sobre Semler, que también se encadena con la propia historia, a partir de la figura de la madre. A partir de la comparación final del túmulo con el monumento fúnebre de los héroes de la antigüedad (“die Helden der Vorzeit”, íd.), también se plantea la explicación, ambiguamente mítica del acontecimiento irracional, curiosamente justificada en términos históricos, en tanto un héroe “ist doch jeder, der tot ist” (ibíd. 101). La misma idea reaparece en *Beide Sizilien*, en la conversación entre el coronel y el desconocido, para quien “wie man über die Kriege also auch denken mag: die Toten erst heiligen die Kriege. Die Opfer, die sie bringen, sind glorreicher als ein Sieg [...]. Denn es gibt keinen Ruhm ohne Trauer” (Lernet-Holenia, 1952: 29). Se sustenta así ambiguamente un ideal heroico sacrificial (si no suicida), que, en última instancia, vale para ambos combates mundiales. Sin embargo, al mismo tiempo, la narración revela el mecanismo de mitificación que sustenta tal concepción identitaria e histórica de la nación, y evidencia la locura de sus dirigentes, su obsesión suicida, incluso después de la muerte (Lernet-Holenia, 2001: 72s., 76, 79s.).

El fatalismo de Lernet-Holenia (Ruthner, 2004: 20), como dijimos, otro de los ideogramas de su poética, se manifiesta, en este caso, no sólo en las prolepsis lógicas<sup>175</sup> del acontecimiento real pesadillesco, marcadas más arriba, o en los presentimientos sobrenaturales sobre la imposibilidad de volver atrás, por parte del narrador, y el consiguiente sentimiento de pérdida<sup>176</sup> de la vivencia fantástica soñada, sino, sobre todo en la idea de un determinismo fatal de los acontecimientos: “als würde dieser Rittmeister und als würden wir alle von etwas, das unsichtbar war wie der Wind, irgendwohin geweht” (Lernet-Holenia, 2001: 15). De manera quiásmica, en cierto sentido, tales acontecimientos se convierten inversamente en medios de una teleología que justifica lo injustificable, una teleología creada *ad hoc*, ambiguamente irreal, entre el sueño, el mito y el más allá, pero más satisfactoria y significativa que cualquier representación prosaica (del pasado, del presente) en el encuentro fantástico.

Sin embargo, en este punto, también marcamos una distancia con respecto a la interpretación de Franziska Mayer, en cuanto a la deficiencia como premisa del acto narrativo fundamental en la poética de Lernet-Holenia. En términos inversos, más que una deficiencia que debe compensarse mediante la ficción (que Mayer enlaza asimismo con la idea de una forma de huida o rechazo de la realidad, equiparable a una interpretación crítica bastante generalizada con respecto a lo fantástico en el romanticismo como una huida frente a la realidad), a nuestro criterio, la novela corta también puede interpretarse como representación, por un lado, de los aspectos más siniestros e inexplicables de esa realidad inequívocamente inquietante, al evidenciar los huecos, grietas o rupturas de la coherencia universal, en los términos de Caillois (1970: 11) en el entramado histórico y lógico y racional de la misma, entramado que se sitúa así “más allá” de las explicaciones limitadas o unívocamente racionales o religiosas. Frente a estas grietas, atribuibles tanto a la percepción subjetiva como a la propia configuración contemporánea de tal coherencia real, el sujeto manifiesta contradictoriamente tanto sus impresiones aprensivas como su autonomía creativa y sus cuestionamientos acerca de la identidad de dicha realidad como tal (y su propia definición identitaria y lugar dentro de la misma), junto con sus delimitaciones y encasillamientos lógico-causales.

## 5.b *Die Katakomben/ Der Graf Luna* (1955)

### 5.b.1. Introducción

Die Wirklichkeit aber bedeutete mir nichts, die Vorstellung Alles Liebe  
Alexander Lernet-Holenia, *Der Graf von Saint Germain*

Viele von ihnen fanden im Reiche der Toten den Tod  
Alexander Lernet-Holenia, *Der Graf Luna*

<sup>175</sup> Acontecimiento que, por otro lado, resulta del todo predecible, como enfatizan irónicamente Hamilton y Maltitz, *ibíd.*: 41s.

<sup>176</sup> Presentimientos que se hallan en conexión con el aspecto fantástico de la obra, y el hecho de que la existencia de esa realidad alternativa, más allá de la vida y la vigilia, se encuentra condicionada y sujeta al tiempo limitado del sueño o al eterno de la muerte.

*Der Graf Luna* [1955], o *Die Katakomben*, el título con el que la novela que es publicada originalmente en la revista *Der Monat* (Nº 73-75, 1954/1955)<sup>177</sup> comparte el núcleo temático demarcado con respecto a *Der Baron Bagge*, “Aristokratismus, Phantastik und die Identitätsproblematik” (Walter, 1990: 256), pero se agregan al despliegue de esta constelación, por un lado, un desarrollo más manifiesto de la materia histórica (ya tratada por Lernet-Holenia, de manera no fantástica, en *Die Standarte*, también titulada *Das Leben für Maria Isabella* (1934) y en algunos relatos más tempranos reunidos en *Mayerling* (1960) además de presentarse centralmente en *Mars in Widder* [1941], *pássim*); y, por otro lado, la temática de lo lunar y lo subterráneo, que, aunque ya presente en el *Unterwelt* analizado en la novela corta anterior, es un espacio explícitamente representado aquí, en las catacumbas romanas. Lo lunar y lo subterráneo se configuran como ámbitos enigmáticos y relacionados con lo femenino-materno en conjunción con lo fantástico-mítico, esta última, temática común a otros dos relatos fantásticos anteriores, también escritos en Austria. Tanto el cuento de Gustav Meyrink, “Die vier Mondbrüder. Eine Urkunde”, incluido en la compilación *Fledermäuse*, publicada en 1916; como, sobre todo, el relato de Leo Perutz “Die Hatz auf den Mond”, comenzado en 1909, publicado por primera vez en el *Neuen Wiener Journal* en 1915, y finalmente incluido en la compilación *Herr, erbarme dich meiner* (1930), con el título “Der Mond lacht”, evidencian el mismo conjunto de aspectos semánticos asociados, con la diferencia de que, en el caso de Lernet-Holenia, la reunión de los mismos y su conexión con lo femenino- mítico se realiza bajo la influencia explícita de Johann Jacob Bachofen y su teoría sobre el matriarcado, que fuera revisada en el capítulo 2.

Aun así, por un lado, la novela de Lernet-Holenia comparte con el texto de Meyrink el planteo de ciertos aspectos históricos contemporáneos, que se establecen, tanto en Meyrink como en Lernet-Holenia, desde una perspectiva conectada con el anticapitalismo romántico. La narración de Meyrink adopta una postura polémica con respecto a la problemática de la Guerra, contemporánea a la publicación y aludida por las fechas mencionadas en el relato. La guerra es percibida y caracterizada de manera apocalíptica, “wie das dämonische Präludium zum Jüngsten Tag” (Meyrink, 1916: § 230). Asimismo, el cuento manifiesta una crítica directa a los “avances” de la civilización, es decir, a un concepto de progreso percibido en el despliegue de la técnica y las máquinas. En un tono a medias satírico y a medias pesimista, este despliegue es caracterizado como la continuación fantástica, en la modernidad secularizada, de las formas metafísicas o teológicas del mal.

Por otro lado, el relato de Perutz es cercano a nuestro tema no sólo por su autor, sino también por el argumento y la trama en su totalidad. El decurso de los acontecimientos narrados

---

<sup>177</sup> Véase Mayer, 2005: 159s. La primera edición del libro corresponde a Zsolnay. En lo que sigue, utilizamos la edición de Rowohlt, de 1960, consignada en la bibliografía.

en la sucinta historia de la obsesión y persecución de la familia del barón von Sarrazin, por parte de la luna manifiesta un paralelo explícito con *Der Graf Luna*, si se interpretan los acontecimientos en términos de la obsesión que afecta al mismo barón (en el texto de Perutz) y a Alexander Jessiersky, obsesionado, a su vez, por el conde Luna. La caracterización es comparable en varios aspectos, desde su procedencia noble (aunque dudosa, en el caso de la novela de Lernet-Holenia), hasta su incierta percepción de la realidad, alimentada por la focalización y perspectiva contradictoria del narrador, que cumple con el criterio de Todorov sobre la ambivalencia explicativa de los acontecimientos, o con la postura marcada por Durst, con respecto al narrador desestabilizado o no fidedigno en la literatura fantástica (Durst, 2007: 185ss.). En la novela de Lernet-Holenia y en la narración de Perutz, los acontecimientos pueden atribuirse a la patología del protagonista -manía persecutoria, paranoia u obsesión- o ser vistos como una serie de sucesos sobrenaturales. Así, en paralelo con nuestra obra, que también puede ser interpretada como la historia de una obsesión alucinatoria por parte del protagonista, tal como lo hace Franziska Mayer (Mayer, 2005: 159ss.), el relato expone la persecución familiar y personal que afecta al último integrante del linaje de los Sarrazin, hasta llegar a la muerte. Para Mayer, tal obsesión persecutoria tiene su origen en el complejo de culpabilidad del protagonista, Jessiersky, con respecto a la incierta muerte de su enemigo Luna en un campo de concentración, durante la Segunda Guerra Mundial (ibíd.: 165).

Tanto en el relato de Perutz, como en el de Lernet-Holenia, la representación histórico-fantástica también ilustra el ocaso de ambas familias como una forma de decadencia que trasciende lo individual hacia lo colectivo, y que permite vislumbrar la decadencia de toda la sociedad, como veremos en *Der Graf Luna*. Desde el punto de vista de la interpretación racional de lo narrado, la obsesión persecutoria de Jessiersky, que lo sitúa ambivalentemente como objeto de persecución y perseguidor, se expande no sólo mental, sino también espacialmente. En su paranoia, interpreta y persigue sucesivamente el origen de la figura de Luna en la región española de Cataluña (=Cata-luna) y el imaginario pueblo de "Luna", también en España, entre los reyes godos, descendientes de los monarcas troyanos, y llega a asociar la ubicua influencia del conde desaparecido con la de la luna misma.

Por otro lado, como el denominado "documento" de Meyrink, la novela de Lernet-Holenia se presenta en conexión con el informe burocrático de las investigaciones posteriores (Lernet-Holenia, 1960: 6) acerca de las últimas huellas visibles del protagonista, Alexander Jessiersky, desaparecido en las catacumbas romanas de la iglesia de San Urbano. En el inicio, la novela está signada formal y estilísticamente por la forma enigmática del *Krimi*, la novela criminal, forma tradicional en el ámbito alemán, cuyos orígenes se localizan a finales del siglo XVIII, en la Ilustración. La novela criminal clásica (Schiller, Kleist, von Feuerbach, Temme, *et. al.*) mantiene

“un crudo objetivismo, que aproxima el relato al estilo del archivo policial o las actas judiciales, y lo coloca en un espacio lindante con el de la no ficción” (Vedda, 2009: 29). Pero *Der Graf Luna* parodia ese modelo “objetivo”, en tanto la narración asociada, al principio, al informe judicial de los hechos no está, sin embargo, desprovista de comentarios suspicaces y enteramente subjetivos por parte de un narrador que expone sus juicios y conocimiento posterior de los acontecimientos, y se exhibe parcial con respecto a las acciones de su protagonista.

Con respecto a este comienzo, algunas de las acciones del protagonista y acontecimientos que se incluyen en el primer capítulo de la novela, relatados allí como el informe fáctico centrado en los hechos, presentados como tales por el narrador, son: la llegada de Jessiersky a Roma el 6 de mayo de 1953, la información personal provista a las autoridades y su alojamiento, la reserva del pasaje en la nave Aosta, que debía partir el día 9, de Nápoles a Buenos Aires (y que insinúa ya, desde el comienzo, una huida apresurada y enigmática del protagonista), y la final visita turística a diversos lugares del sur de Roma, hasta llegar a San Urbano. Allí, luego de informársele sobre la desaparición previa de dos sacerdotes franceses en la misma necrópolis, Jessiersky comunica al guardia su intención de buscarlos, y, ante las protestas del guardia (luego acalladas con una generosa propina), penetra en las catacumbas al día siguiente.

Todas las investigaciones posteriores sobre su paradero resultan en vano, y hacen suponer la muerte del protagonista, corroborada por las búsquedas policíacas y por los dos profesores, “namhaften Kennern der unterirdischen Roms” (Lernet-Holenia, 1960: 6), que son consultados para la realización de tal pesquisa dentro de la red de corredores, pasillos y caminos del Pretextato. La complejidad topográfica subterránea de todas las catacumbas (las de Pretextato y las de San Sebastián, Callixtus y Domitilla), comunicadas entre sí por una red profunda tan inextricable como vasta, hace ilocalizables las huellas de Jessiersky en estas ciudades de los muertos infinitas, tanto por su aparente inabarcabilidad como por su imposibilidad de denotar referencias claras, a partir de los mapas existentes, de la localización del protagonista.

En el mismo capítulo inicial, el narrador desvía la atención hacia la historia de las catacumbas. En este espacio, como analizaremos posteriormente, se insinúa la misma complejidad que presenta el enigma identitario de Jessiersky, una complejidad que yace enterrada en la historia de dichas ciudades fúnebres de los primeros cristianos. La huida de éstos en los orígenes del cristianismo, huida hacia tales ámbitos ocultos, protegidos de sus perseguidores, no sólo pertenece a la historia de la civilización occidental, sino que también refleja la huida individual del protagonista de la novela, sugerida o connotada en este comienzo, de manera tal que la historia colectiva, teológica (e imperial), se conecta en su desarrollo con la de las catacumbas, como preludeo para la narración de otra historia, la del enigmático y desaparecido Jessiersky y su filiación con el conde Luna. Así, la misteriosa e irresuelta historia individual, que



culmina en la desaparición del protagonista, se halla ligada a ese “otro” fantástico en el que se convierte Luna (o los diversos “Luna” que el personaje encuentra en su camino). Como antagonista (ambivalentemente imaginario o real), Luna representa a su *Doppelgänger*, a los ojos de Jessiersky. Especularmente, la historia de éste es inalienable de la de aquel, y ambas se vinculan con el origen y ocaso de otras historias: las colectivas. Desde este último punto de vista, la historia colectiva se presenta en conexión con los acontecimientos, en primera instancia, contemporáneos a la acción; en segundo lugar, denotados en el pasado, con respecto a la genealogía de ambos personajes; y, en último término, con respecto a los espacios transitados o investigados por Jessiersky, tanto en su persecución de Luna, como en relación con la historia de los imperios (el romano, el austríaco –a partir de la disolución del Sacro Imperio Romano Germánico-, el austrohúngaro, el Tercer Reich y los imperialismos económicos).

La novela posee una estructura temporal compleja, aunque la delimitación de la genealogía familiar de Jessiersky abarca un lapso temporal claramente delimitado, comprendido entre el año 1806 hasta 1953. Sin embargo, como se nos informa al comienzo de la misma, la biografía del protagonista se inicia en 1911, hasta la fecha puntualizada más arriba. A pesar de que el lapso anteriormente establecido resulte explícito en esta demarcación, la novela no se restringe a este intervalo temporal. Sin establecer fechas específicas al respecto, el relato realiza saltos temporales que dan cuenta también de otras genealogías más indeterminadas, como la de su antagonista, el conde Luna (o los condes Luna duplicados), así como una suerte de genealogía colectiva del Imperio Romano, cuyo origen, por un lado, se establece en las comunidades etruscas, descendientes, a su vez, de los reyes troyanos (Lernet-Holenia, 1960: 113ss.), y, por otro, se enlaza con los oscuros orígenes del cristianismo, visto, en el comienzo del relato, en sus inicios, como una secta subversiva, antes de su oficialización en tanto religión estatal romana (ibíd.:7ss.).

Compuesto por doce capítulos, la novela posee una estructura circular. Así, el primero y los últimos dos capítulos se unen, donde estos dos últimos vienen a reponer dos versiones posibles y abiertas (interpretables como contradictorias o complementarias, a la vez) del desenlace de Jessiersky, planteado al comienzo como el enigma de su desaparición (ibíd.: 10); una desaparición que refleja nuevamente la de su doble textual principal, el conde Luna (ibíd.: 36ss.), víctima o victimario, perseguido y perseguidor de Jessiersky. Tal como en este comienzo, con respecto a la desaparición del misterioso personaje, la identidad se plantea como el tema fundamental alrededor del cual gira todo el despliegue novelístico, que, a pesar de esta estructura recursiva, plantea una complejidad narrativa que resulta problemática, tanto en términos temporales y espaciales, como al nivel de los acontecimientos narrados, y su interpretación ambivalente.

En el inicio del mencionado antagonismo entre Jessiersky y el conde Ferdinand Luna<sup>178</sup> (un antagonismo ambivalentemente real o imaginado por el mismo protagonista), lo que comienza como un conflicto de tipo comercial (*wirtschaftlicher Art*), prosaico y poco significativo, es caracterizado por el narrador como la obsesión que decide el destino de Jessiersky (ibíd.: 22). En esta definición del conflicto se expresa la tensión entre lo burgués-comercial y lo aristocrático, tensión fundamental en y para el personaje de Jessiersky, en tanto refleja una contradicción interna que lo caracteriza en términos identitarios y genealógicos. Su genealogía, marcada por las uniones matrimoniales entre personajes femeninos, pertenecientes a una burguesía acomodada, y ambiciosos e inescrupulosos personajes masculinos, retratados sobre todo por sus exaltadas aspiraciones nobiliarias y económicas, plantea la misma tensión que la doble naturaleza del conflicto, que no es meramente comercial, sino que gira también en torno al problema de la propiedad, y su carácter determinante como elemento inherente al título nobiliario y la genealogía.

Este conflicto, cuyas repercusiones y raíces se encuentran tanto fuera como dentro del personaje principal, de manera fantástica, se desarrolla entre 1940 y 1949: "Um das Jahr 1940 aber hatte er mit einem Grafen Luna eine Auseinandersetzung wirtschaftlicher Art, und dieser Konflikt, der sich nicht eben bedeutungsvoll anließ, sollte ihm später über den Kopf wachsen und am Ende zum Verhängnis werden" (Lernet-Holenia, 1960: 22). A pesar del poco interés del protagonista en la prosperidad comercial del negocio familiar, prosperidad ascendente e ininterrumpida, que trasciende las condiciones políticas inestables (el Tercer Reich, la anexión alemana, la inflación, el estallido de la Segunda Guerra y la postguerra), los directores de la empresa, deseosos de expandir el negocio, convencen a Jessiersky de la compra de unos terrenos pertenecientes al conde Luna, quien se niega a vender su herencia familiar. Ante este rechazo, los dirigentes comerciales de su compañía persuaden a Jessiersky<sup>179</sup> y utilizan su influencia política

---

<sup>178</sup> Personaje ausente de la acción, pero núcleo de la narración (y obsesión del protagonista) y que sólo se manifiesta desde la perspectiva dominante y focalizadora de Jessiersky. La novela no presenta en ninguna instancia las acciones del antagonista, excepto la narración de su rechazo frente a la oferta de compra de la empresa de Jessiersky.

<sup>179</sup> La novela da a entender que la actitud indiferente de Jessiersky frente a los asuntos de la firma que le pertenece es el desencadenante del problema con Luna, su subsecuente desaparición, y el sentimiento de culpa que determina, de manera implícita, la obsesión con el invisible y omnipresente antagonista. El aburrimiento y la desidia del protagonista se relacionan con el menosprecio e incluso rechazo frente a lo burgués-comercial que caracteriza la rama materna de su familia. Si el lazo genealógico paterno recibe una mayor atención por parte de Jessiersky, vínculo del que se siente paradójicamente excluido al comienzo de la novela, y al que se incorporará al final. Como sostienen Freund (1997), Caillois (1970) y Todorov (1970), el protagonista del texto fantástico es un ser solitario y, en este caso, no sólo parece encontrarse aislado, ajeno al mundo y a la realidad que lo rodea, en un presente frente al que se manifiesta indolente, tal como con respecto a su familia, a quienes desprecia; sino que éste aislamiento trae como consecuencia insinuada una forma de alienación, que puede leerse en los tres aspectos de su definición, según la RAE (s.v. "alienación"). En primera instancia, la transformación de la conciencia del individuo o de una colectividad hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de su condición, que, en el personaje, tiene como consecuencia su rechazo hacia sus mismos orígenes maternos y su actitud de menosprecio hacia su herencia burguesa; el trastorno intelectual que constituye una de las explicaciones de los acontecimientos, en términos de la obsesión; y, finalmente, el estado mental caracterizado por una pérdida del sentimiento de la propia identidad. En este último aspecto, sin

para hacer arrestar al adversario comercial, por sus tendencias monárquicas. Luego de un breve período en la cárcel, este es enviado al campo de concentración de Mathausen, para luego desaparecer.

El incidente funciona como desencadenante de la acción novelística, de la indagación y (re)definición identitario-genealógica del personaje y su doble, indagación que se realiza mediante la dinámica entre persecución y huida, o entre identificación y rechazo, en las peripecias textuales de Jessiersky. Como una refracción que duplica su propia búsqueda y determinación identitaria a través de sus ancestros (y el reencuentro final con éstos); e igualmente obsesionado por la culpa (Mayer, 2005: 164ss.) Jessierky se informa sobre la historia, la genealogía e identidad del enemigo Luna. Hijo de un empleado estatal, sociólogo de profesión, aristócrata venido a menos, de tendencias clericales y monárquicas, distinguido con la orden de Malta (o “ein Chevalier de la Lune”, en los términos de Jessiersky, *ibíd.*: 27), su foto lo presenta como un hombre delgado, de sonrisa lánguida, casi adormecida, y de cutis picado por la viruela (*ibíd.*: 26s., 62), que el protagonista comparará posteriormente con la superficie lunar (*ibíd.*: 87, 99). Así, el origen (español) del nombre “Luna” lleva al protagonista a situar la incierta línea genealógica aristocrática del conde, que se remontaría a los primeros reyes godos, y, desde allí hasta los vástagos de los reyes de Troya (*ibíd.*: 32), según una de las posibles localizaciones ancestrales que Jessiersky ubica y, simultáneamente, desmiente.

Por otro lado, en esta búsqueda identitaria, los acontecimientos políticos, económicos y sociales vinculados al Tercer Reich, la guerra y la derrota alemana por parte de los aliados se entraman con el destino de Jessiersky y su seguimiento de Luna. La suerte de ambos (la del protagonista obsesivo y la del personaje ausente) se encuentra aparentemente ligada así al destino de las naciones y la historia política, pero ante todo, a la historia económica que subyace bajo los movimientos de los sujetos históricos y los destinos individuales, como comenta el narrador:

Die Welt war nicht mehr eine Welt von Kriegeren, sie war eine Welt von Händlern geworden, die bloß zwischendurch Kriege führten, und der zu Boden geworfene Konkurrent wurde nicht mehr aufgeloscht, sondern aufgefüttert und neu auf die Beine gestellt, um aus einem Gegner zum Abnehmer gemacht zu werden. Damit einem der Abnehmer aber etwas abnehmen konnte, mußte man auch ihm etwas abnehmen; man selbst ward also gleichfalls zum Abnehmen, und so kehrte denn schließlich alles, als ob zwischendurch überhaupt geschehen wäre, und nut mit der einen, jedoch wesentlichen Einschränkung, daß nicht mehr auch der andre zu bestimmen hatte, was abgegeben und was abgenommen werden sollte, zum eben erst überwundenen Standpunkt zurück (*ibíd.*: 34).

---

importar el tipo de explicación que se adopte (racional o sobrenatural), la identidad es (auto)cuestionada por la persecución o paranoia con respecto a Luna, sea visto éste como su doble “real”, como su recreación imaginaria del antagonista, o como una fragmentación contradictoria del sí que ejemplifica la problemática de la crisis de la conciencia.

Más allá de la diferenciación entre dos mundos o épocas (la de los guerreros y la de los comerciantes), diferenciación de la que nos ocuparemos posteriormente, la situación política y social se presenta de manera cuestionable y provocativa, en términos oscilantes, entre irónicos y críticos, por parte de un narrador cuya perspectiva y focalización, en el uso momentáneo del estilo indirecto libre, se confunden y asimilan de manera ambigua a la perspectiva del personaje.

Como consecuencia de tal conflicto, y en su persecución obsesiva de Luna, Jessiersky se convierte en un asesino, pero esta criminalidad termina permitiendo el retorno final a sus raíces ancestrales, o a la verdadera patria, como sostiene con respecto a su padre (ibíd.: 18s.) y del propio reconocimiento identitario, en el más allá, con respecto a su familia paterna, el verdadero y anhelado origen (ibíd.: 141ss.), del cual el protagonista se siente excluido antes de los sucesos narrados. Desde la desidia e indiferencia que permiten el abuso de poder de los directores de su empresa y “condenan” (de manera indirecta, aunque no menos “culpable”, como interpreta Franziska Mayer, ibíd.: 164ss.) a la desaparición al conde Luna original,<sup>180</sup> las peripecias del personaje principal conforman una suerte de antinovela de aprendizaje ambivalente y satírica, en la que el protagonista culmina reencontrándose con su “verdadera” identidad (criminal), signada por sus antepasados paternos. Luego de la desaparición de Luna, la serie de estos crímenes continúa con el atropello de los dos jóvenes, en la ruta hacia Altenburg, en el rastreo de la familia Millemoth, los parientes de Luna (en pos del verdadero paradero del objeto de su manía) (Lernet-Holenia, 1960: 69ss.); y, en el mismo capítulo, el asesinato del barón Spinette, el amante de su esposa, cuya muerte, producto de la confusión con respecto al conde (ibíd.: 74), termina siendo justificada por la traición de su mujer (ibíd.: 76), que también morirá, a causa de un aborto mal

---

<sup>180</sup> En realidad, la novela denota otro crimen que es pasado por alto por el registro de la crítica (véase Mayer, *et.al.*). Luego del incidente con Luna, en venganza por sus decisiones al respecto, Alexander Jessiersky vuelca su odio sobre los directores, a quienes no puede despedir. Sin embargo, utiliza todas sus influencias para hacerlos enviar al frente en la Segunda Guerra (un llamamiento que, a la inversa de la satisfacción esperada por Jessiersky, éstos reciben con entusiasmo, Lernet-Holenia, 1960: 24s.), tal como su padre había utilizado las suyas para enviar a sus dos cuñados al frente durante la Primera Guerra, y así convertirse en el único heredero de la fortuna de los Fries, la familia de su esposa (ibíd.: 13). El narrador explicita la comparación relatar el incidente y la incomodidad de Jessiersky con respecto a su responsabilidad en la desaparición de Luna: “In dieser Situation, in die sein –wie er sich einbildete– nicht in Gott, sondern in Polen ruhender Vater so vortrefflich gepaßt hätte, er selber aber so wenig paßte wie die Faust aufs Auge, warf er seinen Haß auf die Direktoren, die ihm diese erbärmliche Suppe eingebrockt hatten. Aber er erwies sich, daß ihm nicht einmal gestattet war, ihnen zu kündigen. So unternahm er denn alles, daß sie wenigstens zur Armee einzurücken hätten, was ihm bei zweien von ihnen [...] auch wirklich gelang” (ibíd.: 24). Si en la comparación con el padre, el hijo supone una contraposición en la reacción y en la responsabilidad frente a los sucesos, las conductas de ambos son completamente afines en cuanto a la venganza de los directores (y, también, de manera ambigua, en cuanto a la responsable desidia con respecto a lo ocurrido a Luna). Por otro lado, inmediatamente a continuación, la novela enfatiza el aparente antagonismo entre ambos, en conexión con lo militar: “dieser seltsame Sohn eines Obersten haßte alles Militär von Grund auf [...]. Er hielt für die Höhe der Übertölpelung des einzelnen durch die Allgemeinheit” (ibíd.: 25). En conexión con este militarismo, en cuanto a la muerte de sus cuñados, el padre actúa de acuerdo con una forma de duplicidad que divide la identidad entre el aparente formalismo, propio de la apostura y los rituales militares, en confrontación con sus verdaderas intenciones, que se basan en el ocultamiento de su motivación práctica: “Offiziell für, inoffiziell gegen die Familie tätig” (ibíd.: 13). Finalmente, la referencia al mundo de los guerreros citada más arriba reitera la alusión al problema del militarismo, al que nos referimos en el apartado anterior, con respecto al duelo y la guerra.

realizado.<sup>181</sup> A continuación, se produce el fallido atentado contra el otro Luna (el conde-duque), debido a otra confusión con respecto al susodicho Ferdinand, y el asesinato de Eisl (ibíd.: 98ss.), el guardabosques de su vecino, el barón Koller, en su coto de caza, en Zinkeneck. A esto se suma el insinuado homicidio del detective Achtner, que se hace pasar por tutor de sus hijos, para encontrar pruebas de la culpabilidad de Jessiersky en las muertes de Spinette y Eisl (ibíd.: 112). Finalmente, la muerte del propio Alexander Jessiersky puede considerarse como una forma de suicidio que establece el desenlace de la persecución o de la manía persecutoria (ibíd.: 128).

El argumento de la novela despliega lo que podríamos denominar una antinovela de formación, una versión de la historia individual y familiar, criminal y fantástica de Alexander Jessiersky (y del conde o los condes Luna), que incluye sesgada, aunque decisivamente, una representación paralela de diversas historias “nacionales”, imperiales y postimperiales, durante la Primera Guerra, el período de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial, hasta llegar a la segunda posguerra. El relato desarrolla las tres historias, la individual, la familiar y la colectiva, nacional o imperial, desde la perspectiva de la decadencia u el ocaso, consumado en el proceso de degradación activa del protagonista. Sin embargo, en conexión con sus orígenes oscuros o inciertos, inciertamente criminales, el proceso se muestra como una forma de “llegar a ser lo que verdaderamente se es”, es decir, la novela viene a realizar o manifestar y, a la vez, de manera ambivalente, confirmar su “verdadera” naturaleza, en términos de su pertenencia y sus referencias identitarias, subjetivas, familiares y colectivas. Así, utilizando diversos procedimientos narrativos tales como la analepsis y la prospección, o los cambios en la focalización, la narración se remonta al origen familiar del protagonista, en paralelo con la historia del desaparecido Luna, hasta la desaparición de Jessiersky.

Como en una novela criminal, la desaparición se presenta al comienzo en tanto enigma a ser develado en el proceso narrativo desarrollado en la novela, pero que, contra toda expectativa, permanece irresuelto, o es resuelto de manera contradictoriamente polivalente. Este tipo de relato analítico (Martínez/Scheffel, 2009: 38ss.), cuyo punto de partida es el enigma, se transforma, a

---

<sup>181</sup> Muerte por la que Jessiersky también culpa a Luna: “die wirkliche Schuld traf Luna. Ohne ihn wäre ja immer noch er, Jessiersky selbst, nicht Spinette der Vater dieses Kindes geworden, das, weil eben Spinette sein Vater gewesen war und weil es nicht zur Welt kommen dürfte, auch seine Mutter das Leben kostete. Deswegen also hatte sie nicht aus Wien fortzuziehen; und anders als Lunas wegen wäre Jessiersky ja auch gar nicht vorzeitig nach Zinkeneck gegangen. Seinetwegen aber hatte er’s dennoch getan, und nun starb also Elisabeth Jessiersky.. Sie folte dem Ungeborenen und seinem Vater [...] und wengleich sie ihn, Jessiersky, schließlich betrogen, war’s doch nicht, iber wenigstens nicht ganz, ihre Schuld. Schuld daran war eigentlich er, Jessiersky, selbst, oder vielmehr doch wiederum bloß Luna” (Lemet-Holenia, 1960: 84). Por un lado, el párrafo remarca la importancia del problema de la culpa en el texto, donde, según Franziska Mayer, la conducta obsesiva y paranoica del protagonista viene a compensar una deficiencia identitaria (la culpabilidad en la desaparición y presunto asesinato de Luna en el campo de concentración (Mayer, 2005: 171s.). Por otro lado, el crimen de Spinette conlleva otras dos muertes, de manera indirecta, la de su esposa y la del hijo nonato del barón y ésta. Luego veremos de qué forma puede comprenderse este otro aspecto de la “desviación” (de la culpa), como término clave en la interpretación del texto.

partir del segundo capítulo, en uno sintético, que representa una cronología ordenada de lo acontecido.

Duplicación, antagonismo y desvío son términos clave en la presentación de las historias de Alexander Jessiersky y la de su supuesto y ausente antagonista, el conde Luna, en sus genealogías conjeturadas, inciertas. El problema de la identidad fantástica se muestra en primer lugar en la duplicación de personajes, marcada predominantemente en la poética del autor por lo que Franziska Mayer denomina la “Homonymie und Homoinymie” (Mayer, 2005: 22ss.). Si la homonimia se manifiesta en la aparición de los dos condes Luna, o en el antepasado del protagonista, homónimo del último Alexander Jessiersky, la menos conocida ‘homoionimia’ se define por la adopción, por parte de un personaje, de otro nombre, es decir, la adopción de otra identidad. El procedimiento es ejemplificado en el anteúltimo capítulo, cuando, de acuerdo con las indagaciones policiales y en un vano intento de despistar a las autoridades por parte del protagonista, el rastro del desaparecido Jessiersky se localiza hasta la compra de un segundo pasaje en barco, bajo el nombre de sr. Friedlichkeit (ibíd.: 128). El extraño nombre, según el narrador, resulta tan sugerente como irónico con respecto a la caracterización identitario del personaje.

En segundo término, la duplicación, de la cual forma parte el antagonismo central en la novela, afecta la percepción y representación del mapa identitario planteado como fundamental: las dudosas genealogías del personaje y de su antagonista, Luna. Más que en un árbol genealógico, la representación figurativa de las genealogías se configura espacialmente en intrincados mapas, tan imprecisos como los mapas de las catacumbas romanas, igualmente conectados por bifurcaciones constantes y desconocidas, en las cuales todas las referencias se toman inciertas. Así, desde la perspectiva del narrador, el desvío espacial e identitario se asimila en términos ambivalentes al desvarío del personaje. En el último capítulo, sin embargo, el narrador no fidedigno (Booth, 1961: 158) incurre en el mismo “desvarío”, al introducir la explicación sobrenatural, que da cuenta de lo ocurrido en el más allá, explicación tan presumible e incierta como la anterior perspectiva racional sobre la alienación maniaca del lunático protagonista Jessiersky y su obsesión.

### **5.b.2 Interpretación como desvío entre los intersticios de la razón: personaje, informe y narración**

La percepción, narración e interpretación textuales, así como el problema de la subjetividad en confrontación con la objetividad, se encuentran entrelazados de manera problemática en la novela de Lernet-Holenia, estableciendo una serie de desvíos y encrucijadas equívocas e inciertas con respecto a los acontecimientos, su legibilidad y la múltiple atribución de

sentidos contradictorios (racionales e irracionales, naturales y sobrenaturales): una forma de expresión de la paradoja que define lo fantástico. Como en las catacumbas y en las genealogías fantásticas de la novela, cuyas infinitas encrucijadas y desviaciones pierden al personaje y al lector, la construcción interpretativa, tanto por parte del narrador como por parte de Jessiersky, bifurca el sentido en intersecciones de personajes y acontecimientos, produciendo un juego que se define entre el desvío y el desvarío, presentes en las interpretaciones del protagonista, en las de los otros personajes y en las del narrador. De la misma forma que los pasillos y encrucijadas del espacio subterráneo, los caminos interpretativos no son nunca unívocos, sino que se presentan como múltiples y polivalentes, y conducen a otras tantas encrucijadas irresolubles, en lo que podemos percibir bajo la forma de laberintos espaciales<sup>182</sup> (las catacumbas), temporales (las genealogías), mentales o fantásticos, y novelísticos, en los que erran el protagonista, el narrador y el lector.

Para Clemens Ruthner (2004), Lernet-Holenia utiliza un arsenal de estrategias narrativas fantásticas junto con el material semimanufacturado, constituido por las series paradigmáticas de personajes homónimos o motivos fantásticos reiterados en su poética, que mencionamos anteriormente. Entre estas series paradigmáticas, pueden contarse las figuras de redivivos o reencarnado (*Der Mann im Hut*, 1937, *Der Baron Bagge*, 1936, et. al.), que se combinan con los dobles, como en *Der Graf Luna* (1955), el reino de los muertos, los ámbitos o tiempos que denominamos interregnos (*Zwischenzeiten/-räume*), el viaje al más allá, dentro de la tradición germánica, denominado *Helweg*, según Lüth (1988: 358); elementos todos ya analizados en *Der Baron Bagge*, y, finalmente, las enigmáticas figuras femeninas y emisarios demoníacos de ojos azules (*Ein Traum in Rot*, 1939; *Die Insel unter dem Winde*, 1952 y *Die Hexe*, 1967) (Ruthner, 2004: 188). Rein Zondergeld vincula estos últimos componentes de su obra con lo que designa como “die Herrschaft des Anderen” (Zondergeld, 1982: 90ss.), en conexión con la posesión demoníaca y la sustitución identitaria (el doble). En conexión con este último elemento marcado por Zondergeld, toda la serie paradigmática de elementos fantásticos recurrentes, enumerados anteriormente plantea la centralidad de la problemática identitaria (del sujeto, del espacio o tiempo, del evento) que fundamenta no sólo la ambivalencia explicativa, sino la imposibilidad de delimitación explícita y concluyente de tales eventos, personajes, espacios y tiempos.

En consonancia con este eje de cuestionamiento de la identidad, clave para la definición de lo fantástico en la presente tesis, se agregan, al nivel del discurso, las siguientes estrategias narrativas recurrentes en la poética del autor según Ruthner *et. al.*: “Subjektivierung bzw. Relativierung der Erzählperspektive, Rahmentechiken, multiperspektivisches und analytisches Erzählen, Vorausdeutungen, strategische Leerstellen, Symmetrie, Zahlenmystik und andere irrationalisierende Handlungsschematta wie etwa die Astrologie” (Ruthner, 2004: 188, véase

---

<sup>182</sup> En el siguiente apartado desarrollaremos una lectura de la construcción laberíntica de la novela.

también Müller-Widmer, 1980: 100ss.; Lüth, 1988: 358ss. y 373ss.). En *Der Baron Bagge*, hemos visto el uso de las técnicas de encuadre (el marco narrativo), la mística de los números (en conexión con el número nueve, y su utilización en Perutz), las prolepsis (en los anuncios de la muerte y las advertencias al escuadrón), los huecos o vacíos narrativos estratégicos (en las actitudes de los personajes de Hamilton, von Maltitz y Charlotte, así como en el pasaje mismo entre el combate real y el camino en y hacia el definitivo reino de los muertos). Sobre todo este último elemento resulta decisivo en el esquema de acción que tiende a la irracionalización, a partir del predominio dentro de la novela corta, de lo sobrenatural o de lo que se presenta al lector, al final, como netamente onírico. Pero, además de todos estos elementos, *Der Graf Luna* despliega la problemática narrativa del punto de vista, en la 'subjektivización' y relativización de la perspectiva narrativa, ilustrada por las diversas formas de focalización, que aluden a una construcción narrativa cambiante en sus perspectivas múltiples; el problema de la objetividad versus la subjetividad del punto de vista, y las diferentes motivaciones narrativas. Por otro lado, la caracterización inicial del relato en tanto narración analítica, que plantea un enigma o interrogante inicial presentado en apariencia desde un punto de vista basado en la objetividad de la investigación institucional, es cuestionada posteriormente por la construcción de un narrador no fidedigno, que, en el final, se inclina abierta, aunque el plano de la conjetura, por una interpretación sobrenatural o fantástica del destino de Jessiersky.

Las problemáticas narrativa e interpretativa se evidencian en la novela en diversos niveles, el primero de los cuales se vincula con la representación de los acontecimientos, en dos aspectos conectados entre sí: por un lado, la distancia (o, por el contrario, la falta de distancia) del narrador con respecto al personaje principal, Alexander Jessierky, que remeda, por otro lado, la distancia (o falta de distancia) entre el mismo Jessiersky y "su" personaje, el ausente Luna, simetría que se encuadra entre los procedimientos discursivos que caracterizan la configuración de lo fantástico en Lernet-Holenia, según Ruthner *et. al.* (2004: 188).

En su oscilación fantástica, como fantasma, espectro o aparecido, o bien, en su correlación (construcción) mítica u astronómica, en conexión con la luna y su influencia cósmica, omnipresente, la imposibilidad de ubicación o anclaje de Luna guía la trama y las acciones del protagonista. El personaje que está ausente, en el plano de las acciones, pero que es causa inequívoca y fantástica (fantasmática) de todos los acontecimientos, desde la perspectiva de Jessiersky, constituye el vacío o hueco referencial fundamental de la novela, que manifiesta otro de los aspectos recurrentes de la técnica narrativa lernetiana, enunciados por Ruthner (ídem.). Luna representa una figura del *Phantom* psicológico, concepto que, desde la perspectiva pseudo-



psicoanalítica de Franziska Mayer (2005: 165),<sup>183</sup> reúne la idea del desvarío mental y el espectro fantástico. De acuerdo con la interpretación de Mayer, el complejo de culpa reprimido por Jessiersky, debido a la desaparición de Luna, tiene como consecuencia la paranoia del protagonista, acosado por la venganza de un muerto. La simetría entre el protagonista y el (imaginado o fantástico) antagonista se evidencia como una forma de duplicación, en la que este doble (*Doppelgänger*) posee los atributos o rasgos analizados por Otto Rank, en su texto homónimo (1925).

Por otro lado, a nivel narrativo, en la novela se produce una doble correlación significativa en su configuración fantástica. El correlato o paralelo en las relaciones entre el narrador y Jessiersky (el protagonista), y entre este y Luna (“su” protagonista) es explícito con respecto a la importancia de la genealogía en la determinación del carácter. Así, al comienzo del segundo capítulo, el narrador sostiene:

Zu einer Zeit, in der aller Welt tut, als die Menschen nicht von den unterschiedlichsten Vorfahren her, sondern als würden sie, durchaus gleichförmig, aus einer Fabrik geliefert, sollte es müßig scheinen, der Herkunft eines einzelnen, in unserem Falle Alexander Jessierskys, genauer nachzugehen. Soweit sie aber zu verfolgen ist, sei sie dennoch mitgeteilt, weil auch aus ihr, und nicht nur aus seiner Person allein, die erstaunlichen Unregelmäßigkeiten seines Charakters abzuleiten sein mögen (ibíd.: 10s.).

La clausura de la significación del pasado ancestral en un presente, en que el origen de los individuos ha perdido su importancia, frente a la uniformidad identitaria de las personas, establece una comparación tácita con respecto a ese pasado (del cual el narrador parece ser representante), que estima la genealogía de los “Jessierskij” como determinante del carácter. En otra diferenciación tácita entre dos épocas, percibida más arriba con respecto al mundo de los guerreros y el de los comerciantes, con respecto a este último, en este caso, la uniformidad humana en la actualidad es comparada narrativamente con la producción industrial en serie,<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Si bien la macrointerpretación freudiana de la poética de Lernet-Holenia como compensación de una deficiencia en el plano de la identidad de sus protagonistas, que viene a ser reparada en la narración resulta convincente en este caso, en cuanto al Wahnsystem del protagonista, creemos que, por un lado, resulta cuestionable la obturación de otros contenidos presentes en el texto, como la significación de lo espacial y el contenido mítico-fantástico del texto (y en toda la poética del autor), como perspectivas críticas expresamente literarias, pasados por alto por la interpretación psicológica de Mayer. De acuerdo con ésta, se obtura la interpretación fantástica planteada en términos de ambigüedad o incertidumbre sobre la naturaleza, sobrenatural o natural de los sucesos y sus causas. Desde este punto de vista, el análisis del sistema delirante del protagonista de Mayer, a pesar de relevar la “Doppelperspektive des Erzählers” (Mayer, 2005: 168), no tiene en cuenta la consecuencia directa de esta ambivalencia básica de la postura narrativa misma: la falta de fiabilidad de lo sostenido por este narrador (y, por lo tanto, de sus afirmaciones sobre el personaje). En el mismo sentido, la asunción de Mayer sobre la muerte de Luna localiza lo fantástico en la influencia del muerto (ibíd.: 165), dejando de lado la ambivalencia misma de lo que se interpreta como fáctico en el texto.

<sup>184</sup> Producción que se vincula a Jessiersky a través de su genealogía materna y la herencia de la firma comercial e industrial. En la perspectiva narrativa, se remarca la confrontación entre el individuo frente al anonimato de la producción en serie, masiva. Pero, a pesar del rechazo por parte del protagonista de sus ancestros maternos y de su origen burgués, además del desinterés en los aspectos comerciales de su firma, la novela muestra asimismo en el personaje de Jessiersky, cómo esta producción anónima, seriada, uniforme (y sus igualmente anónimos actores como colectivo) fundamenta un concepto de identidad individual particularizada, sustentada como única (no sólo en

también producto de la época, frente a la diversidad, irregularidad y extrañeza del registro o la importancia de los antepasados en otras épocas. Nos ocuparemos más adelante de la divisoria narrativa entre estas épocas y de la alusión directa a la producción industrial, masificada, frente a la que la genealogía individual como “mapa” de la identidad se “pierde”, pero también el personaje (en la focalización interna del narrador), manifiesta el mismo parecer al respecto:

Denn meist saß er bloß in der Bibliothek und war damit beschäftigt, wenn schon nicht über Luna selbst, so doch wenigstens über dessen Herkunft zu ermitteln, was zu ermitteln war. Er ließ die beiden Räume mit Holz heizen, und eingesponnen in den Geruch des Holzes; grübelte er, weit mehr nicht als daß er das Faktische erhoben hätte, über Luna und seine Vorfahren nach. Wie ja auch sein Charakter aus dem der Jessiersky zu erklären sein möchte, meinte er Lunas Wesen aus dem Wesen der Lunas deuten, sich danach richten und seine Angriffe abwehren zu können. Zumindest nämlich blieb ihm nicht viel anderes übrig, als auf solche Weise platonisch gegen den Feind zu verfahren. Denn der Feind selbst verriet sich ihm die ganze Zeit nicht mehr (ibíd.: 52).

En el párrafo se muestra la misma tendencia que el narrador expone sobre su propia posición frente al personaje descrito, de acuerdo con la cual el carácter no surge simplemente de “lo fáctico”, la información objetiva o los hechos conocidos sobre el antagonista, sino que es más bien deducible de los antepasados. La alusión al ser o la esencia de Luna, esencia que trasciende lo fáctico, refuerza la indicación a la forma platónica de conocer al adversario. Tal referencia del narrador a la doctrina de las ideas platónicas resulta irónica, en tanto apunta a la naturaleza “ideal” de la recreación identitaria de Luna, donde lo ideal denota, en tal sentido, el aspecto conceptual de las elucubraciones de Jessiersky, elaboradas por el intelecto, pero también su carácter ambiguamente irreal, imaginario o ficticio, teniendo en cuenta el hecho de que no hay indicios concretos u efectivos de la presencia real de Luna, ni manifestaciones perceptibles de la posibilidad de un ataque por parte de este. Por otro lado, mediante la focalización interna del personaje, el narrador justifica (también irónicamente) las investigaciones de Jessiersky, en tanto no le quedaban más opciones para defenderse del acecho invisible del enemigo. Finalmente, la acción de Jessiersky de encerrarse entre cuatro paredes, su ensimismamiento (*ein-spinnen*), que corresponde a la hilación de sus pensamientos sobre Luna apunta también, en términos etimológicos, a la determinación de esta hilación, en tanto arbitraria y netamente fantásica, como una forma de locura (*spinnen*), de fantasía, incierta o indeterminable.

Así, desde el punto de vista de la distancia entre narrador y personaje, la utilización del estilo indirecto libre, usado profusamente en el texto y explícitamente ejemplificado en nuestra cita, acerca las perspectivas entre personaje y narrador, desde una focalización interna (Martínez/Scheffel, 2009: 64). Esta focalización hace suponer una forma de omniscencia y complicidad en la construcción de la voz narrativa, que parece identificar de manera inequívoca

---

términos estéticos –descriptivos, caracterizadores de la personalidad–, sino, sobre todo, social y materialmente, en términos económicos) sobre el fondo de esa masa anónima, a partir de la forma de la explotación económica

los pensamientos, impulsos, acciones e historia de sus personajes. Por otro lado, sin embargo, un narrador “externo” marca la distancia entre ambos, mediante intervenciones directas que asumen una voz narrativa explícita y divergente con respecto al juicio del personaje. Esta otra forma de focalización sobre los personajes, que Scheffel y Martínez denominan “focalización cero” (*Nullfokalisierung*) (id.) alude a una subjetividad marcada por el punto de vista parcial acerca de la materia narrada y el personaje. Ejemplos de esta focalización son algunas de las intervenciones del mismo, como en la cita transcrita más arriba, al comienzo del segundo capítulo, donde el origen de Jessiersky se presenta como “nuestro caso”; un ejemplo del establecimiento de una forma de complicidad con el lector, al que coloca en el mismo nivel de observación con respecto al personaje, situado en un nivel diferente. En otros casos, realiza comentarios explícitos, como hemos visto, al comienzo del capítulo tres, cuando aclara e interpreta el conflicto aparentemente insignificante con Luna como aquello que “sollte ihm später über den Kopf wachsen und am Ende zum Verhängnis werden” (ibíd.: 22), es decir, como el desencadenante de la ruina de Jessiersky. Sus comentarios sobre el personaje no sólo describen, sino que evalúan el carácter del protagonista: “Jessiersky starrte sie an, und vielleicht diesem wohlhabenden, an keinerlei Härten gewöhnten Träumer aus dem Palais Strattmann in diesem Augenblick zum erstenmal eine Ahnung von der *wirklichen* Häßlichkeit des Lebens auf” (ibíd.: 25, en cursivas en el original). El comentario se distancia del personaje y lo coloca en un lugar acomodado, nada acostumbrado a los rigores de la vida, pero, simultáneamente, el narrador mitiga la aseveración, asumiendo el hecho de que se trata de una presuposición, mediante el adverbio *vielleicht*, un indicador utilizado repetidas veces por el narrador, y que torna ambivalentes las afirmaciones y juicios contundentes sobre acontecimientos, acciones y personajes.

A estas dos formas de focalización, se agrega la usada en los capítulos que presentan a Jessiersky y Luna, donde ambos personajes son introducidos con la fórmula más lejana: “ein gewisser Jessiersky” (ibíd.:5), “eine[r] Graf Luna” (ibíd.:22), desde una focalización externa (Martínez/Scheffeld, 2009: 64), que sólo se utiliza en el primer capítulo, a fin de plantear el enigma. Las intervenciones directas, los comentarios y juicios con respecto al personaje y sus acciones, así como las marcas o fórmulas manifiestamente ambivalentes e hipotéticas,<sup>185</sup> que ilustran tal punto de vista, se encuentran en contradicción con la focalización interna, como perspectiva básica y predominante en la mayor parte del texto. No obstante, la construcción narrativa compleja del narrador plantea un cuestionamiento en términos de coherencia y en la tensión entre subjetividad-parcialidad frente a objetividad.

---

<sup>185</sup> Además del uso del *Konjunktiv*, del discurso indirecto y de los verbos modales en uso subjetivo, el narrador utiliza varias expresiones introductorias de incertidumbre, tales como “Sehr wahrscheinlich hatte Alexander [...]” (id.).

En este último aspecto, por otro lado, en relación con la distancia con respecto al personaje, se plantea también el problema de la objetividad o parcialidad de la narración y la interpretación, tanto del narrador (por ejemplo, mediante la focalización externa del primer capítulo, que el narrador utiliza a fin de crear suspenso con respecto al enigma), como de los personajes, con respecto a sus motivaciones causales o finales. La presentación del enigma inicial de la desaparición de Jessiersky, en el primer capítulo, posee un marco objetivo, legal u oficial, del cual da cuenta el narrador, a su vez, autor del presente “informe” (*Bericht*): la narración (ibíd.: 13). Esta fuente oficial del mismo es el informe del Ministerio de Justicia, relevo de la investigación legal ocasionada por la desaparición de Jessiersky y llevada a cabo por la policía y el Ministerio de Relaciones Exteriores. El informe detallado y presumiblemente objetivo es responsabilidad de “un tal” doctor Julius Gambs, empleado del Ministerio de Interior, sección segunda (ibíd.: 10), personaje que volveremos a encontrar en la novela, en el capítulo once (ibíd.: 125). Como llegaremos a saber al final de este primer capítulo, las mencionadas “investigaciones posteriores” en Italia, son llevadas a cabo a requerimiento del Ministerio del Interior austríaco, que se muestra interesado en el desaparecido a causa de su historia previa. Tal informe no sólo se ocupa de las circunstancias de la desaparición del austríaco, sino que reconstruye los detalles de la vida del investigado hasta en sus mínimos detalles. Según el narrador, este documento es el que sirve de fundamento para el relato presentado, “unter Hinzufügung weiterer von uns selbst ermittelter Züge, eine Darstellung der außerordentlichen Begebnisse” (ibíd.: 10).

Desde este punto de vista, se presenta un contraste sólo aparente entre la presunta objetividad del informe oficial frente a los agregados subjetivos o parciales del narrador, los comentarios y “pinceladas” que tiñen la trama y que mencionábamos más arriba. En primer lugar, el narrador se refiere a su relato como “unsr[...] Bericht[...]” (ibíd.: 13), atribuyéndole una cualidad objetiva contradictoria con las acotaciones y juicios parciales sobre lo narrado. En segundo lugar, con respecto al informe oficial, la presentación “objetiva” y oficial de los hechos, basada en la investigación policial y el informe ministerial, resalta la presencia de uno de los rasgos que, según Claudio Magris, configuran *El mito habsbúrgico en la literatura austríaca moderna* (Magris, 1998: 52ss.), la *mediocritas* austríaca o el ideal burocrático que resulta, sin embargo, ampliamente cuestionado a comienzos del siglo XX por parte de diversos escritores. Centralmente, Franz Kafka (*Der Proceß*, publicación póstuma de Brod en 1925, *et. al.*) y Joseph Roth (*Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters*, 1937); y, marginalmente, en Arthur Schnitzler (*Der Weg ins Freie*, 1909), o Elias Canetti (*Die Blendung*, 1936) ejemplifican el cuestionamiento de ese ideal en sus facetas más diversas. En el caso de Lernet-Holenia, *Das Finanzamt. Aufzeichnungen eines Geschädigten* (1955), tal como *Das Goldkabinett. Des Finanzamter*

*zweiter Teil* (1957) tematizan satíricamente el carácter burocrático de la cultura austriaca,<sup>186</sup> desde una perspectiva crítica mediante la que, en los términos de Roček, “atackiert Lernet die Charakterschwäche, Bestechlichkeit und Korruptierbarkeit von Beamten, die, vom Staat unterbezahlt, ihren Lebensunterhalt auf jede sich nur bietende Weise zu bestreiten gezwungen sind” (Roček, 1997: 395).

A pesar de que, como sostiene Franziska Mayer, el informe será dejado de lado por el narrador a partir del capítulo siguiente (Mayer, 2004: 164), en principio, al criticar la actuación de los funcionarios públicos, en otros pasajes, la novela cuestiona la objetividad y la eficacia, no sólo de tal informe, sino, sobre todo, de las tareas realizadas por tales representantes de la justicia, en sus investigaciones, como veremos más adelante, al ocuparnos de la dialéctica entre perseguidor y perseguido, que se plantea en diversos niveles. No obstante, a nivel discursivo, desde el punto de vista de la pesquisa oficial acerca del misterioso Jessiersky, la “objetividad” del informe y de la investigación también es contaminada narrativamente por la referencia a las particularidades del Dr. Gambs, el oficial de justicia a cargo de la indagación, en el anteúltimo capítulo; particularidades que cuestionan la investigación y elaboración del informe, la parcialidad y focalización del mismo, pero que, sobre todo, influyen sobre lo que podemos designar como los desvíos de su propia interpretación, no sólo de los sucesos, sino también en términos lingüísticos. El problema de la subjetividad o parcialidad de la interpretación se evidencia, por un lado, en la manifestación de esas particularidades, y, por otro, en la explicitación de las motivaciones del personaje, como determinantes de tal lectura.

En el penúltimo capítulo, la descripción de Gambs y de sus motivaciones adquieren un matiz cómico o grotesco, en un aspecto relacionado con el plano lingüístico y la problemática interpretativa. En tanto empleado estatal mal pago, “eine Mischung von Intelligenz wie bei den wenigsten, und aus Indolenz wie bei den meisten Beamten” (ibíd.: 126), como sostiene irónicamente el narrador, el dr. Gambs es caracterizado como inofensivamente corrupto, y poco fiable en términos de la legitimidad oficial de su informe. Su conducta manifiesta la decadencia de todo el sistema burocrático austríaco, una de las bases del funcionamiento empírico e ideológico del Imperio (como componente del mito, según la postulación de Magris), en tanto muestra la

---

<sup>186</sup> La temática es tratada por Sabine Zengler explícitamente con respecto al primero de los textos del autor mencionados, en una sección de “*Das ist alles viel komplizierter, Herr Sektionschef!*”. *Bürokratie - literarische Reflexionen aus Österreich* (2009), a partir de las consideraciones teóricas de Max Weber, Jürgen Habermas y Michel Foucault. En el capítulo III, sección “Ecología y clasificación”, Zengler caracteriza a Lernet un autor de bestsellers sobre empleados estatales, en los que, proliferan los datos históricos, de acuerdo con un estilo de escritura documental, realista, como el que impera en *Der Finanzamt*, y al comienzo de nuestro texto. En contraposición con la interpretación de Roček que reproducimos más arriba, Zengler interpreta, sin embargo, una forma de defensa en la representación de estos servidores estatales, en la medida en que su corrupción no se basa en el deseo de conseguir una ventaja financiera para sí mismos, sino que la perspectiva del narrador se centra, en la descripción de los edificios, en el doble contraste entre las oficinas municipales (provinciales) y las imperiales, frente a los cubículos estatales y las pobres viviendas de sus empleados, en donde impera “alles Unschöne” (Zengler, 2009: 274).

falibilidad de sus resquicios (humanos), desde la misma perspectiva parcial y ambivalente del narrador. En el mismo capítulo, el narrador se refiere a la búsqueda del empleado en el catálogo de la Biblioteca Strattmann, búsqueda que podría suponerse orientada por la investigación oficial, pero que posee otra motivación (práctica), bastante diferente: “Nun fand er zwar keinerlei Pornographien in der Strattmannschen Bibliothek; doch sprang ihm bei schon erwähnter Dursicht des Katalogs das Schlagwort ‘Katakomben’ als in anderer, sogar noch eigentlicher Weise wichtig, ins Auge” (ibíd.: 125). Algo antes se nos informaba que el empleado estatal se interesa por la literatura pornográfica, prohibida por el Estado, porque se dedica a la venta de estos libros indecentes censurados, para obtener alguna ganancia extra, más allá de su eximio salario como empleado estatal. En nuestra cita, el segundo e inesperado sentido del término “Katakomben” se introduce, no en su aspecto histórico-espacial, como la ciudad subterránea de los muertos, sino asociado a una forma de escatología no exenta de rasgos pertenecientes al humor popular. La interpretación de la palabra clave *Katakomben* (Lernet-Holenia, 1960: 125) desdice el aspecto denotadamente cartográfico o geográfico del término, la interpretación central o predominante, y enfatiza un elemento que se desvía de esta interpretación predominante, hacia un sentido metafórico y connotado, que refiere un ideario erótico o sexual femenino, aludido de manera grotesca o cómica. La novela refuerza este sentido del desvío interpretativo, fundamentado en el plano lingüístico (semántico y referencial), en la explicación del sentido y uso de las palabras “conde” y “duque”, desplegada por el narrador:

der Graf-Herzog von Luna [...] war, obwohl schon längst abgereist, in aller Munde. Das Wort Graf war ja nicht nur ein Titel, sondern auch ein Bauernname in jener Gegend, oder vielmehr der Hausname für einen Bauern, der vorzeiten ein bestimmtes, freilich nur gerinfüßiges und inzwischen auch schon längst wieder in Vergessenheit geratenes Amt ausgeübt hatte. Doch gab es allenthalben noch sogenannte Grafenbauern; und das Wort Herzog war nicht minder ein häufiger Bauernname. War also vom Grafen-Herzog die Rede gewesen, so hatte sich die Leute, schon von Anfang an, Vertrautes dabei vorgestellt; und ohne schließlich noch zu erinnern, daß es sich um einen wirklichen Grafen und Herzog einen Person gehandelt hatte, waren sie mehr und mehr der Meinung geworden, eigentlich sei's ein reicher Bauer aus einem der Flachgaue gewesen, der statt zu wildern, wie's sonst die Art der Bauern ist, aus lauter Reichtum ganz reguläre Abschlüsse gepachtet habe. Weil er jedoch betrogen worden sei, habe er, samt zwei Kollerschen Jägern, wirklich zu wildern begonnen; und es fehlte nicht viel, daß man ihn mit Hakelberg, Samiel oder sonst einem der gespenstlichen Weidmänner in einen Topf geworfen hätte (ibíd.: 107).

La asignación de significado de los términos “conde” y “duque” se traslada desde el significado nobiliario al onomástico, pero, además, invierte irónicamente el aspecto noble o aristocrático enfatizado por el título al convertirse en patronímico de los campesinos de la zona. No sólo el sentido “recto” del término se desvía de manera irónica en el uso sociodialectal de ambos lexemas, sino que su referente llega a transformarse en este otro designado equívocamente. La designación determina la identidad, el carácter y la verosimilitud de los actos del personaje en

cuestión. Tal como el ausente Luna, referente constante de las elucubraciones de Jessiersky, en este caso, también se trata de un referente ausente, hecho que el narrador se ocupa resaltar. La ausencia del referente posee otras dos consecuencias. Por una parte, sin resistencias “reales” (hechos que verifiquen lo contrario), y apoyada en el olvido, la opinión de los habitantes de la región se polariza en una atribución nominal unívoca (y errónea o desviada, en este caso, según el narrador), que es simultáneamente la interpretación más popular. Esta interpretación, que se constituye como parte de una superstición popular, es un relato pre-racional, en el que se elide un presunto desarrollo histórico más racional, especulado por el narrador, en su versión de la historia del desplazamiento lingüístico. Por otra parte, la ausencia del conde-duque real mitifica al referente desaparecido y casi llega a transformarlo en una fantasmagoría insinuada sarcásticamente, a nivel colectivo. De esta forma, se muestra a nivel social el mismo proceder interpretativo basado en el desvío y el desplazamiento, que ejerce el protagonista (y, con él, hasta cierto punto, el narrador). La interpretación colectiva prefiere la ficción “trivial”, entretenida, autoelaborada a estos fines, que tiene como héroe a su igual, el campesino disfrazado nominalmente de duque o conde. El proceso creativo popular de la intrincada trama ficcional de tal leyenda o mito (*Sagenbildung*, íd.) resulta paradójicamente creativo y, la configura sobre todo, de manera más adecuada para el gusto popular, en sus visos cuasi fantásticos y fantasmagóricos.

En conexión con la interpretación anteriormente analizada de las catacumbas por parte de Gambis, se presuponen allí otras formas del desvío, en la medida en que la búsqueda exhibe una doble motivación final. Mientras que los deberes del oficial de justicia comprenden la búsqueda en los registros cartográficos y bibliográficos de la biblioteca, y el rastreo de pistas con respecto a la desaparición de Jessiersky, que establece una motivación final práctica en las acciones del empleado público (averiguar su paradero o su desenlace), a su vez, esta motivación final práctica (externa o formal, pretexto y fachada de la verdadera) presenta otro desvío: en realidad, el narrador revela al lector la “verdadera” finalidad de su búsqueda, orientada a conseguir los citados libros sobre literatura erótica. Así, el empleado utiliza su puesto e influencia para conseguir el material de consumo e intercambio monetario, fin último de la acción que trasciende lo institucional, hacia el beneficio particular o individual. Paradójicamente, el sentido erróneo (*irrig/irrtümlich*) del término *Katakomben* tendrá como consecuencia el mayor acierto para la investigación sobre lo ocurrido a Jessiersky, el hallazgo del otro mapa de las catacumbas.

No sólo en la bifurcación de motivaciones finales en el nivel de los personajes, expuesta más arriba, se manifiesta la contraposición o contraste de tipos, sino que el informe mismo y el relato del narrador que subsume tal informe, de manera inexplicita, establece motivaciones diversas, que denotan la tensión entre objetividad y subjetividad o parcialidad de los puntos de vista e intereses con respecto a la materia narrada. La estructura interna del informe, tal como la

narración del narrador presuponen una configuración causal o empírica (realista) en la relación entre acontecimientos narrados, planteada desde el enigma del comienzo del texto. Como mencionamos, este enigma se conecta con la relación de sucesos en la novela policial (donde el Dr. Gambs y el narrador actuarían como los detectives), tipo textual que se vale típicamente de tal motivación. Martínez y Scheffeld definen dicha motivación como el establecimiento empírico de una causalidad entre acontecimientos, mientras que la motivación final se instituye, para los autores, en relación con un plano teleológico o mítico (Martínez/Scheffeld, 2009: 111ss.). Aunque los críticos dejan de lado aquí las motivaciones finales prácticas y su desviación, que denotamos en nuestro texto, la ambivalencia entre ambos tipos denotados se muestra también en la novela en la interpretación contradictoria de los dos últimos capítulos de la novela, aludida asimismo en conexión con la caracterización de Jessiersky, y en nuestra propia interpretación del concepto de “desvío”, “extravío, en conexión con su afín etimológico en español, el término “desvarío”, y su homónimo en alemán (*Verirrung*).

Introducimos aquí la noción de “desvío” o extravío, que se presenta ya en el comienzo, en los dos sacerdotes extraviados en las catacumbas, que preceden a Jessiersky en su propia exploración subterránea o fuga final. Esta interpretación del desvío o extravío es un enclave posible del sentido de la interpretación del texto, en el centro de diversos ejes desarrollados por la novela. Si bien dicha noción presupone una interpretación “recta” o general del sentido (y del camino, en un sentido espacial próximo al texto), creemos que resulta adecuada en primer lugar, en tanto manifiesta la bifurcación y multiplicidad en la asignación interpretativa de significados y referentes (como hemos analizado con respecto al término “*Katakomben*”, o como veremos luego con respecto a “Luna”) y en las formas de polivalencia enfatizadas, ambas orientaciones del sentido también confrontadas, elípticamente, a una interpretación explícitamente racional, unívoca y objetiva, que puede caracterizarse como predominante y esperable, en términos del informe. Frente a éste, el movimiento de desvío desplaza el sentido y la deixis del referente, mostrando su configuración y orientación polimorfos, que se realizan en la representación constante de nuevas alternativas para tal sentido y referente. En segundo lugar, la noción de desvío recurre a una metáfora espacial que enfatiza un aspecto esencial del texto, retomado en nuestra interpretación de las catacumbas y las genealogías (cf. apartado anterior). En último lugar, el significante “desvío” juega con el lexema “desvarío”, que se presenta como caracterización ambivalente del personaje principal. Desde el mismo punto de vista, es posible así recuperar los ecos del campo semántico, igualmente polivalente, asociado a la partícula “irr-”, en alemán: “die Verwirrung” (ibíd.: 36), “sich verwirren” (ibíd.: 6, 7, 61, et. al.), “die Verirren” (ibíd.: 7), “die Ganggewirre” (id.), “ein Zug von Irrlichtern” (ibíd.: 58), “irrtümlicherweise” (ibíd.: 79) o “irrig”, “die Verworrenheit”, “die Irreführung” (ibíd.: 129), “sich verirren” e “irrezuführen” (ibíd.: 130),



“Irrfahrt” (ibíd.: 131), en conexión con términos como (*sich*) *irren*, *irrsinnig*, *der Irre*<sup>187</sup>, etc.; y, finalmente, en otro desvío de la etimología y de la significación, tal como aquellos en los que incurren los personajes secundarios, como el Dr. Gambs, el protagonista y el narrador, pueden incluirse aquí también los conceptos *irrational* e *irreal*, nociones no sólo asociadas a los acontecimientos fantásticos y personajes, sino, sobre todo, a las peripecias de la trama y las interpretaciones encuadradas en el texto, lecturas diversas o explícitamente contradictorias sobre lo acontecido.

Así, con respecto al problema de la interpretación, que relacionamos con la ambivalencia entre desvío-desvarío, sobre todo en el protagonista, las interpretaciones de Jessiersky acerca del carácter de Luna, que puede deducirse de su genealogía (tal como el propio carácter del protagonista, postura interpretativa duplicada por la del mismo narrador), transforman en signo la serie incierta y no líneal de antepasados del protagonista. Expresión de la lectura como acto de asignación de sentido es el hecho de que la misma se encuentre asentada en los libros de la biblioteca del palacio Strattmann, registrada en los anales de la nobleza condal (ibíd.: 31), en la *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española*, de Bethencourt (ibíd.: 32, en español en el original); y, posteriormente, en la *Crónica de Álvaro de Luna*, el *Compendio historial de las Órdenes Militares*, de Cariby, en los *Anales*, de Zurita, y en otros libros (ibíd.: 53, en español en el original). Sin embargo, no sólo en este sentido, el conde Luna se presenta como un signo de interrogación inquietante o siniestro, cuya referencia, buscada inútilmente, se desvanece de manera constante, como resalta Jessiersky en su diálogo con los Millemoth:

“Es ist völlig unheimlich”, sagte [Jessiersky], “wenn man irgend etwas durchaus nicht mehr erfahren, einen bestimmten Menschen keinesfalls mehr sprechen kann—sei es nun, daß er sich selber nicht mehr sprechen kann—sei es nun, daß er sich selber nicht mehr sprechen läßt, sei es, daß er wirklich tot ist. Aber wir leben ja auch sonst wie zwischen Wänder. Wir fragen immerzu, und niemand und nichts gibt uns Antwort—nicht einmal Gott selbst, ja, der sogar am allerwenigsten... Nun, wie dem auch sei: wenn Sie *wirklich* noch von Luna hören sollten, so lassen Sie mich’s wissen” (ibíd.: 50, las cursivas corresponden al original).

La ausencia de Luna, como referencia y significado vacíos (o, paradójicamente, inciertamente polivalentes), y la búsqueda contantemente desviada y desvariante de un anclaje para la identidad

---

<sup>187</sup> Sin percibir este cruce entre el desvarío y el desvío, entre la interpretación ambivalentemente delirante o fantástica y el problema de la configuración espacial y temporal en el texto, Franziska Mayer enfatiza, de manera no deliberada, la misma encrucijada: “Während dieer selbst in der Gegenwart unfaßbar bleibt –auch der Erzähler vollzieht die Irrwege Jessierskys jeweils mit-, ist seine Herkunft scheinbar bestens rekonstruierbar: Der Protagonist versucht so das Phantom Luna, das nie leibhaftig zu Geschiht bekommt, wenigstens genealogisch zu durchschauen. Doch selbst hier sind Irrtümer möglich [...]” (Mayer, 2005: 165, las negritas son mías). La noción de desvío alude simultáneamente a estas equívocas o fallidas en la interpretación de Jessiersky y a sus extravíos (noción igualmente vinculada a lo espacial) en la trama creada alrededor de Luna, desviaciones que acompaña el narrador, o frente a las que se distancia esporádicamente, y que, consecuentemente, guían las interpretaciones del lector. Al mismo tiempo, la novela plantea la forma en que estos desvaríos o desviaciones del sentido poseen más sentido del que aparentan, y, en general, una explicación o motivación causal racional o convencional, que las justifica, como en el caso del asesinato de Spinette, confundido con Luna, pero amante de su mujer.

de este antagonista, por parte del protagonista, convierten al conde en un signo polimorfo o polivalente. La ausencia del referente y de la certidumbre acerca de su significado o contenido es “llenada” sucesivamente por el intérprete (Jessiersky) de maneras diversas e inestables, variables. Por un lado, varios personajes se convierten esporádicamente en Luna, a los ojos del protagonista, como, por ejemplo, el barón Spinette, amante de su esposa, y al que asesina erróneamente, tomándolo por el conde (ibíd.: 56ss. y 74); o el desconocido de la plaza que ofrece la golosina a su hija y se parece al retrato del coronel Knobelsdorf, reconocido por su hijita. En este último caso, a su vez, el personaje (signo y referente) ausente se duplica y el desaparecido se refleja en el sosias, su “viva imagen” (*Ebenbild*) (ibíd.:40), y, de hecho, Jessiersky comienza a nombrarlo como el general. Como luego veremos, el problema de la identidad de Luna refleja, a su vez, el problema de la identidad del protagonista, tanto en cuanto al aspecto de sus genealogías, cruzadas y confundidas por Jessiersky, como en relación con lo que podríamos denominar el desvío de los núcleos fantásticos del texto, que plantea la influencia de Luna como la explícita obsesión de Jessiersky, pero que, sin embargo, rescata en el final otra forma de acontecimiento fantástico, narrado desde el más allá, en la recuperación de la identidad de origen.

Por otro lado, el intento de Jessiersky de fijar una referencia o significado con respecto a Luna se realiza también a partir la tentativa de anclaje espacial de Luna y de sus antepasados. Aquí también se plantea la duplicación de la referencia ambivalente de Luna, o, de los dos Luna, los dos condes, cuyas líneas de antepasados se confunden con las del mismo protagonista. En este caso, la confusión también tiene como consecuencia un crimen, justificado narrativamente (la invasión de la propiedad), pero que simultáneamente desvía la atribución de la referencia. El hombre asesinado por Jessiersky tampoco es el otro conde Luna (conde-duque), el cazador noble que el protagonista intenta asesinar mientras “caza” a Luna en su coto, en los alrededores de Zinkeneck, sino que será Eisl, uno de los guardabosques de su vecino, que guía al conde-duque. Luego nos dedicaremos de manera específica a las genealogías dispares de Luna (o de los dos condes Luna en la novela).

En un segundo aspecto del deseado anclaje espacial de Luna, conectado con el primero, el protagonista busca situar o localizar espacialmente tanto la etimología del nombre de “luna” como a Luna mismo, relacionándolo sucesivamente con la región de Cataluña, el pueblo de Luna y la luna misma. Si bien la interpretación del onomástico “Luna”, en el topónimo Cataluña, “das Land unter Luna” (ibíd. 33) carece de fundamento etimológico,<sup>188</sup> la recreación o invención de tal etimología extrae su comicidad grotesca de este procedimiento de desvío forzado del sentido, a partir de la similitud del significante. La novela trabaja también aquí sobre la forma de desvío

---

<sup>188</sup> Y esto es observado por el propio protagonista, que sitúa la etimología de la luna en conexión con los alanos, originarios de los bosques llamados Wolkonski, en Rusia, como la genealogía de los Jessierskij originales (ibíd.: 55).

interpretativo observada, tanto en las acciones como en las motivaciones, centralmente, en el protagonista, en términos de su obsesión. En un procedimiento paralelo a la técnica del zoom en el enfoque cinematográfico, la representación de Luna transforma el mapa, el paisaje y la reproducción fotográfica en imágenes lunares. Así, desde el plano más amplio del mapa del pueblo en el *Atlas de España*, de Coello, el cual, luego de ser contemplado largamente por el personaje, parecía ofrecer cierta semejanza con el paisaje lunar (ibíd.: 55) se establece una semblanza paralela en el primer plano fotográfico del rostro picado de viruelas de Luna. En consonancia con su enigmática y engañosa sonrisa y su palidez lunar, ese rostro remeda la superficie del satélite (ibíd.: 33, 56, 62, etc.); e incluso la foresta de su propiedad, el paisaje de Zinkeneck, donde persigue y es perseguido por su enemigo, es otra recurrencia espacial de la misma imagen:

Hier also, [...] die viel eher auf dem Mond als auf der Erde hätte liegen können, machte er sich daran, dem Monde das Handwerk zu legen; und in der Tat schien ihm hier die Ähnlichkeit mit gewissen Gebieten der Monoberfläche sogar noch größer zu sein als diejenige der Umgebung von Luna auf der Landkarte [...]. Ja, wären, wie man's mit Hilfe starker Fernrohre auf dem Monde wahrnehmen konnte, wo die Meteore, die ihn aus dem Weltraum trafen, durch kinerlei Luftschicht zerstäubt und zerschmolzen wurden, auch hier gewaltige Stücke von Stein und Eisen donnerd auf die Felsen herabgestürzt, es hätte ihn nicht wundergenommen (ibíd.: 92).

El anclaje espacial en términos de la relación significativa se multiplica en la enumeración de otros ámbitos igualmente asociados con la luna: el palacio de Luna, en la ciudad de León, la plaza de Luna, antigua ciudad capital de los lusitanos o de los alanos, que se relaciona aparentemente con la ciudad de Luesia, al sur de los Pirineos; la familia francesa de Viel de Lunas d'Espeuilles y su villa homónima, al sur de Francia; al este del mismo país, la relativamente famosa Lunéville; en Bruselas, la calle de la Luna, en Italia, el puerto de la Luna, llamado así por los romanos, debido a su forma de medialuna; la propiedad lunigiana en el ducado de Massa-Carrara; el bosque de la Luna, en la Baja Austria; el lago de la Luna, en la Alta Austria; en África, la montaña de la Luna, de la cual brota el Nilo y, finalmente, el día lunes y la luna misma. Sin embargo, desde la perspectiva de Jessiersky, el narrador sostiene: "daß Luna vom Monde stammte, war nicht zu vermuten, wenngleich er ein halbmondförmiges Gesicht und ein mondartiges Lächeln hatte" (ibíd.:33).

Más allá de que las asociaciones de Jessiersky son presentadas, en términos narrativos, de manera hiperbólicamente grotesca, y aunque resulta manifiesto que esta multiplicación infinita de referencias lunares puede explicarse en términos racionales, a partir de la obsesión maníaca del personaje, la lectura del desvarío como desvío constante de la interpretación en el signo "luna" posee también una doble cara, de acuerdo con la cual, "todos los caminos conducen a Luna" (y a

Roma, como en el comienzo y el final de nuestra novela), es decir, todas las asociaciones retoman la homonimia para marcar la polivalencia del desvío referencial encadenado al signo.

Con respecto al personaje de Jessiersky, esta forma del desvío y desvarío del sentido en la interpretación se conjuga con el desvío de la finalidad de la acción, en la confusión y asesinato de los múltiples *Doppelgänger* del conde: el barón Spinette y el intento con el conde-duque Luna, que desemboca en el asesinato de Eisl, o la asunción de que el desconocido, que se asemeja al coronel Knobelsdorf, sería el mismo Luna, buscando realizar su venganza.

En la poética de Lernet-Holenia, esta noción de desvío se conjuga con la del malentendido. En *Mars im Widder*, el malentendido recalca el problema de la percepción, interpretación y el sentido, en conexión con el referente equívoco. Así, el protagonista Wallmoden sostiene al respecto:

Der Ruf aver, sagte sich Wallmoden, der Ruf ist ein Mißverständnis. Er bezeichnet nur die Art, auf die wir die Dinge sehen. Aber wie sehen wir die Dinge? Meist ganz falsch. Es käme darauf an, sie so zu sehen, wie sie wirklich sind. Allein wer konnte das! Und vielleicht wäre es auch nicht gar gut, das zu können. Wir leben von unseren Illusionen” (Lernet-Holenia, 1979: 37).

La percepción, perspectiva e interpretación de los acontecimientos y caracteres se muestra como un “malentendido” inevitable y esto es valorado, finalmente, como la mejor opción. En la novela sobre la invasión a Polonia, el malentendido identitario (el reemplazo de la “falsa” Cuba Pishtolkors por la “verdadera”, que torna ambivalente ambas designaciones antinómicas) reencauza el curso de los acontecimientos, en el fantástico encuentro final de Wallmoden con su nueva-vieja amada.

Un “reencauzamiento” paralelo del sentido (en este caso, “lógico”, desde una racionalización convencional) ocurre en la novela, aunque en un sentido sarcástico, en conexión con las causas de los asesinatos de Spinette y de Eisl. Durante su entrevista con los Millemoth, Jessiersky desvía la culpa con respecto a la desaparición de Luna designándola como un “malentendido” (ibíd.: 24), el primigenio de acuerdo con el cual también pueden medirse, de manera irónica, los siguientes y repetidos “malentendidos”, equívocos o desvíos explícitamente criminales del protagonista, las confusiones de Luna con el asesinado Spinette y el cazador Eisl, entre otros. En estos dos asesinatos, sin embargo, la equivocación identitaria o lo que marcábamos como el desvío en la asignación del referente, que conduce al crimen, se confirma como un paradójico acierto, un acto justificado (“racional”), en términos externos a la lógica (“irracional”) del personaje: en el caso del asesinato de Spinette, aunque lejos de ser la motivación “real” del acto, éste posee una doble justificación, externa o formal-social o pasional, en tanto se trata del amante de su esposa. Aunque esta interpretación sea desdeñada por el personaje en tanto anacrónica y lejana a su asunción identitaria (su carácter y su posición social,

más burguesa que noble), el asesinato puede justificarse como una forma de preservación del honor o de arrebatado celoso. En el segundo caso, el intento fallido de asesinato del otro Luna y el exitoso asesinato de Eisl, el acto está justificado y legislado, en tanto se trata de cazadores no autorizados, que se encuentran en los límites de su propiedad. El acto irracional, desvío interpretativo o “error” criminal se transforma en un acierto, en tanto puede interpretarse dentro de un marco racional-convencional, en términos sociales.

Desde otro punto de vista, el desvío de la interpretación se presenta en el mismo narrador, en cuanto a los aspectos denotados más arriba, la objetividad o subjetividad del punto de vista sobre lo narrado, pero también en cuanto a su fiabilidad. Si en el protagonista el desvío es fundamentado ambivalentemente en la locura de Jessiersky, su cualidad de “lunático”,<sup>189</sup> su obsesión llevada hasta el extremo, esta desviación ambivalente del sentido de lo real y lo posible también aparece en la presentación de la cadena de acontecimientos relatada, así como en las contradictorias motivaciones causales y finales, configuradas desde el relato del mismo narrador. En los dos últimos capítulos del texto, el narrador presenta de manera explícita el desvío como presunción ambivalente y contradictoria sobre el destino final de Jessiersky:

Doch war er dazu nicht mehr imstande gewesen, und statt über den Ozean fahren zu können, hatte er die Lethe durchwaten müssen, oder mit andern Worten: er war tot. Wir meinen damit: er war *wirklich* tot, umgekommen unter der Erde, und was er bloß hatte vortäuschen wollen, war Tatsache geworden. Zwar ließen sich die Einzelheiten seines Todes nicht mehr ermitteln. Doch ob man sie nun kannte oder nicht kannte, war schließlich gleichgültig. Denn auch bei ihm, wie bei jedem Toten, genügte ja zu wissen, daß es ihn ganz einfach nicht mehr gab (ibíd.: 128, las cursivas pertenecen al original).

Frente a esta aclaración sobre el desenlace del protagonista, real o verdadero, tal como enfatiza el propio narrador de manera irrefutable, a continuación, el último capítulo agrega otra versión, otro desvío del final concreto o material del personaje, reproducido más arriba: “In Wirklichkeit aber dürfte es mit Alexander Jessiersky zu Ende gegangen sein wie folgt” (ibíd.: 129). La cita remarca una contradicción explícita, que se duplica, a su vez: primero, entre la expresión “In Wirklichkeit”, como esperable introductor de una versión definitiva y real(ista) de los sucesos frente al uso subjetivo del verbo *dürfen* en *Konjunktiv II*, uso que acentúa la incertidumbre o la duda sobre lo ocurrido; en segundo lugar, entre la expresión en cursivas en la frase anterior (“wirklich”) frente al comienzo de este capítulo final (el precitado “In Wirklichkeit”), en tanto ambas expresiones contraponen versiones discrepantes con respecto al desenlace de Jessiersky, el

---

<sup>189</sup>Lernet-Holenia, 1960: 56. En este caso, siguiendo el hilo de pensamiento de Jessiersky, la novela explicita el sentido del término “mondsüchtig”, como sonámbulo, pero el narrador se refiere a la vez, irónicamente, a la obsesión del propio personaje en la contemplación constante de Luna, y, en este sentido, “adicto a la luna” o “lunático”. En la etimología en alemán, el origen del sonambulismo [Mondsüchtigkeit] es esta contemplación hipnótica de la luna, descrita en el mismo párrafo: “Sähe man lange darauf hin, dachte Jessiersky, so würde man mondsüchtig werden” (id.). Más adelante, el narrador evidencia la conducta rememorada por el personaje, con respecto al cuadro fisiológico, en el propio Jessiersky: “[...] bis tief in den April wartete er nun Nacht für Nacht auf Luna. Von Morgengrauen schloß er kein Auge” (ibíd.: 64).

verdadero final. Desde este punto de vista, la contradicción entre las afirmaciones citadas manifiesta a nivel retórico una inconsecuencia narrativa clara. Como luego veremos, se trata de uno de los procedimientos microestructurales que contribuyen a la disolución gramatical del discurso narrativo, en la construcción del narrador desestabilizado, según Uwe Durst (2007: 191).

En cuanto al uso de expresiones asociadas a la caracterización o determinación de lo percibido y pensado por el protagonista, junto con lo relatado, en tanto “real”, tal como hemos visto en varias de las citas anteriores, el narrador resalta mediante cursivas el carácter “real” o verdadero de los acontecimientos. Así, el estatuto de lo narrado se enfatiza mediante el uso remarcado del adverbio u adjetivo *wirklich*(-), que se repite en: *ibíd.*: 25, 50, 61, 64, 72, 74, 76, 84, 99, 113, 122, por dos, 128, 130, ), aunque su uso en cursivas tenga lugar sólo de manera selectiva, es decir, no en todos los pasajes donde se utilizan expresiones asociadas al campo semántico aludido. En primera instancia, esto contribuye paradójicamente a poner cuestión todo el resto de los acontecimientos narrados, en tanto se marca, de manera implícita, la subsunción de un conjunto denotado frente a otro, que cae fuera de esta atribución de realidad. También desde este punto de vista, el narrador despista al lector, en una forma de desvío con respecto a los indicios y signos que apuntan a lo “real” y lo verdadero, ambivalentemente percibido o juzgado como tal por el personaje y por el narrador. Para la interpretación de la demarcación selectiva de lo “real”, necesitamos dar cuenta de otros índices remarcados del mismo modo (en cursiva) en la novela. Así, términos como *gewußt* (*ibíd.*: 13); *die Gewißheit* (*ibíd.*: 54) y *eigentlich* (*ibíd.*: 108), tal como la ya señalada utilización de los verbos modales en forma subjetiva, (véase también *wollen*: *ibíd.*: 106, 127; *können* y *sollen*, *ibíd.*: 128) denotan una puesta en cuestión de la verdad sobre lo narrado y su estatuto positivo, real o fáctico, socavando la certidumbre objetiva del informe centrado en lo real (narrado como tal, sin aclaraciones) y dando lugar al entramado fantástico de lo dudoso, lo hipotético y lo supuesto. La reafirmación enfatizada de la seguridad del saber inequívoco sobre lo real posee el efecto inverso de acentuar las formas parciales o subjetiva de la duda, la hipótesis, la perspectiva y la suposición, como espacios de lo ficcional, ambivalentemente sobrenatural o lógico-hipotético, es decir, de lo fantástico.

El problema de la identidad se plantea en relación con el enigma y la resolución hipotética y dudosa, confrontada a cualquier certidumbre definitiva, tal como nos presenta más arriba el narrador, en el final de la novela. Ya las desapariciones y las identidades de ambos personajes, el protagonista Jessiersky y el personaje dentro del personaje, Luna, señalan esta conexión central. Pero también en otros ejemplos destacados en cursiva, puede verse esta construcción hipotética que se define por la negación, por la socavación de los cimientos de lo real, por ejemplo, en el episodio que dará paso al asesinato de Spinette. Mientras se encuentra en la biblioteca del palacio Strattman, su casa, investigando sobre los antepasados de Luna y sumidos en su obsesión,

Jessiersky escucha unos pasos en la planta alta. La identidad del visitante nocturno se plantea a partir de una forma hipotética negada sucesivamente en la siguiente cita<sup>190</sup>:

Jedenfalls ließ ihn der Gedanke, der nächtliche Besuch könne auch *nicht* bloß eine Visite bei der Jungfer seiner Frau oder beim Küchenmädchen, sondern etwas ganz andres gewesen sein, nich mehr los. Doch wußte er trotzdem nicht, ob er ein Verhör mit dem Portier und dem Personal anstellen, oder ob er's bleiben lassen sollte. Denn ward es dem nächtlichen Besucher hinterbracht, so brauchte er seine Absichten zwar nicht aufzugeben; bestimmt aber wurde er vorsichtiger –das war dann alles, was man damit erreicht hatte. Den Leuten auf den Zahn zu fühlen, entschloß sich –freilich nur dann tun, wen sie den Besucher in der Tat bloß gehen gehört hatten und wenn er sie nicht auch persönlich angegangen hatte. Hatte er aber die eine oder andre Frauensperson tatsächlich angegangen, das heißt: war sie von ihm besucht, beschattet, beglückt worden, so war er ohnedies harmlos gewesen –unter der Voraussetzung allerdings, daß er die Betreffende nicht etwa bloß aufgesucht hatte, um überhaupt nur ins Haus dringen zu können. War dies jedoch *nicht* der Fall gewesen, so konnte es sie bloß dann um einen nicht harmlosen Besuch gehandelt haben, wenn die Dienstleute, zum mindestens die weiblichen, *insgesamt* erklärten, daß sie die Schritte gehört hätten. Vor allem auf die weiblichen Dienstleute kam es nämlich deshalb an, weil der Besuch einer Frauensperson bei einem Manne zwar nicht von Zimmer zu Zimmer, wohl aber über die Gasse weit unwahrscheinlicher war als ein ebensolcher Besuch eines Mannes bei einer Frauensperson. Eine einzige Frauensperson also, die, um sich nicht selber bloßzustellen, *nichts* über Schritte aussagte, konnte zum Beweise der Harmlosigkeit des Besuchers werden. Nur war das bezügliche Verhör aufs feinste einzufädeln. Wie jedoch sollten, selbst im Falle feinsten Einfädelung, die Dienstleute *überhaupt* imstande sein, Erklärungen abzugeben, wenn die meisten von ihnen, ja, vielleicht alle, geschlafen hatten und *keinesfalls*, etwas hatten hören können... Hier merkte Alexander Jessiersky ganz deutlich, daß, sobald ihm die Anwesenheit Lunas wieder zu drohen begann, auch seine Gedanken erneut im Kreise zu gehen und sich zu verwirren drohten (ibíd.: 60s., en cursivas en el original).

La identidad del visitante nocturno se plantea a partir de una serie de hipótesis encadenadas y sucesivamente rechazadas por Jessiersky<sup>191</sup>, cuyo carácter teórico y dudoso (ideal en el sentido visto más arriba, netamente mental) se enfatiza mediante el uso del *Konjuntiv I* al comienzo, que marca la distancia del narrador con respecto a los pensamientos del personaje. Las formas concatenadas del condicional refuerzan la dubitación e indecisión, y marcan, a su vez, una distancia en el interior del personaje, en cada refutación sucesiva, no sólo en sus suposiciones, sino también en su campo de acción. El plano de las posibilidades y probabilidades de lo real, ramificado en múltiples desvíos o caminos sin salida, posee una preponderancia categórica, tanto en el discurso interno del personaje y en el plano narrativo, por encima de lo real, afirmado como inequívoco, y casi ausente en el párrafo anteriormente citado.

Por otra parte, en el mismo, como dijimos, se resalta la naturaleza mental de la relación de eventos posibles realizada por el protagonista. En la denotación del origen psíquico de la posible

---

<sup>190</sup> A pesar de su extensión, nos parece necesario reproducirla en su totalidad, para remarcar varios aspectos de la construcción discursiva del personaje y la perspectiva narrativa.

<sup>191</sup> El mismo tipo de estructura hipotética, cuya negación se resalta [*doch*], se repite en otros pasajes, véase ibíd.: 51 y 87, donde la partícula *doch* manifiesta la contradicción ambivalente de lo afirmado hipotéticamente como posible e, inmediatamente a continuación, negado como imposible.

amenaza de la presencia de Luna es legible cierta ironía narrativa encubierta, en la medida en que el narrador evidencia que todo el pasaje gira (literalmente) alrededor de los pensamientos de Jessiersky. De manera significativa, y de acuerdo con nuestra interpretación espacial demarcada más arriba, dentro del mismo campo semántico, el verbo *verwirren* manifiesta la forma en que este entramado hipotético, aun cuando creado por él mismo, interno, es situado fuera y lo cerca (*im Kreise*), en una intrincada red de desvíos interpretativos en apariencia infinitos, que remiten, paradójica e inequívocamente, sin embargo, a una única “referencia” posible y continuamente ausente.

En la medida en que la mayor parte del texto está escrito desde una focalización interna, se establece una distancia con respecto al protagonista,<sup>192</sup> el lector se extravía, por un lado, en la interpretación de indicios narrativos o índices de “realidad” enfáticos, pero contradictorios, ambivalentes en cuanto a su asignación de sentido. O, a la inversa, el enunciatario se encuentra desorientado en la lectura de índices de probabilidades inabarcables y bifurcaciones de lo posible que se alejan de cualquier representación narrativa de la realidad concluyente y decisiva. Así la construcción narrativa se erige a partir de una figura de narrador no fidedigno, de acuerdo con la categorización clásica de Wayne Booth (1983: 158ss.), que se despliega, asimismo, en Martínez y Scheffel (2009: 95ss.).<sup>193</sup>

Para Martínez y Scheffel, en términos generales, la lógica de la ficcionalidad posee una pretensión de validez en sus aserciones con respecto de lo que es el caso en el mundo narrado. En cuanto a tal pretensión de validez, los autores diferencian el discurso del narrador del discurso de los personajes, que puede contrastarse más fácilmente con el discurso del primero. En cambio, las versiones del narrador poseen una pretensión de verdad privilegiada frente al de los personajes. Pero también hay construcciones del narrador cuyas aserciones tienen que ser consideradas falsas, al menos en parte, con relación a lo que ocurre en el mundo narrado. Para Booth, el narrador fidedigno “habla y actúa de forma correspondiente a las normas de la obra (lo cual equivale a decir las normas del autor implícito”, mientras que el no fidedigno no lo hace (Booth, 1983: 158). El narrador no fidedigno se explica mejor por medio del concepto de ironía, en tanto la comunicación irónica duplica lo que se comunica entre los dos miembros de una conversación en un mensaje explícito, pero inauténtico, y otro implícito, pero verdadero, del cual

---

<sup>192</sup> El número de aseveraciones distanciadas del narrador se torna crecientemente visible en los últimos capítulos. En ciertos casos, se denota que se trata de la reflexión personal del personaje, como en la nota anterior (“dachte Jessiersky”, *ibid.*: 56); en otros casos, el narrador asume su propia postura frente a lo acontecido, juzgando la irracionalidad del personaje o su destino, como al comienzo del tercer capítulo (*ibid.*: 22).

<sup>193</sup> Asimismo, específicamente en conexión con la teoría y delimitación de lo fantástico, una noción cercana a la de narrador no fidedigno es la del narrador desestabilizado que propone Uwe Durst (2007:185).



sería responsable una instancia aural.<sup>194</sup> El mensaje implícito contradice el explícito y debe ser entendido por el enunciatario como el “auténticamente significado”. Si bien la ironía es un recurso de la novela que se plantea entre el hilo del pensamiento interno del personaje y los comentarios del narrador, cuando se marca explícitamente una distancia entre ambos, la construcción no fidedigna del mismo se establece sobre todo en términos de las contradicciones internas del propio discurso, tal como en la construcción narrativa compleja, con respecto a la focalización, modalización, parcialidad o subjetividad frente a una forma de supuesta objetividad, en el sentido analizado en la última cita. En relación con la clasificación de Booth que siguen Martínez y Scheffel, no se trata de una narración no fidedigna teórica, ni de una narración mimética parcialmente no fidedigna, sino de la narración mimética indeterminable, que es el tipo más ajustado a nuestra narración. Frente a los dos tipos anteriores, que se basan en el presupuesto de que detrás del discurso del narrador hay un mundo narrado estable y determinable, en relación con el cual es posible rechazar por no fidedignas algunas de las afirmaciones del narrador, muchos textos modernos y posmodernos<sup>195</sup> eliminan este punto de referencia estable, de modo que la impresión de lo no fidedigno no se produce parecer pasajero, sino que queda irresuelta y resuelta indeterminable cuál es el caso en el mundo narrado. En la novela, por un lado, a excepción de ciertos pasajes, en donde priman sobre todo las oraciones teóricas o miméticas más generales, acerca de la actualidad (la historia y la sociedad), el mundo narrado se presenta a través de los ojos de Alexander Jessiersky y su persecución/huida centrada en Luna. Por otra parte, donde se plantea, de forma ocasional y ambivalente, una distancia entre la perspectiva del personaje y la del narrador, los comentarios y juicios del narrador presentan su incredulidad racionalizadora acerca de los productos de la imaginación del protagonista. Sin embargo, el capítulo final, planteado por el narrador de manera modalizada, de acuerdo con el cual se narra el encuentro *post mortem* de Jessiersky con sus antepasados, en el más allá, contradice los juicios narrativos anteriores sobre los sucesos como producto de esta locura u obsesión maniaca del personaje. Si presuponemos una consistencia global o coherencia en la construcción narrativa, la motivación teleológica (que permite sobrenaturalmente la reincorporación del protagonista a su familia de origen) tampoco se plantea de manera concluyente, sino que manifiesta los mismos signos de modalización y los mismos rasgos ficcionales de la fantasía de Jessiersky, pasibles de atribuirse, en este caso, al narrador mismo.

Desde este punto de vista, la propuesta de Durst con respecto a un “narrador desestabilizado” (*desestablisierter Erzähler*) se ajusta de manera más explícita a los procedimientos

---

<sup>194</sup> A fin de aclarar las nociones de narración irónica y no fidedigna, según Booth, sería necesario incluir como tercera instancia, junto con la de narrador y autor (real) del texto, la de autor implícito, entendido como la fuente objetiva del mensaje implícito (Booth, 1983: 70-76, véase también Martínez/Scheffel, 2009: 147).

<sup>195</sup> Véase, ejemplarmente, el concepto de *nouveau roman* en la obra de Alain Robbe-Grillet.

de construcción narrativa utilizados en la novela. Thomas Wörtche diferencia procedimientos de desestabilización macro y microestructurales (1987: 102ss.). Un procedimiento macroestructural se produce cuando perspectivas contradictorias impiden una interpenetración o entramado válido o legítimo del mundo narrado, en la medida en que ninguna palabra del narrador determina una explicación sistemática de la realidad. El entrecruzamiento y relativización de diversas perspectivas se produce, por ejemplo, en el encuentro entre Jessiersky y los Millemoth. Mientras que estos últimos están convencidos de la muerte de Luna, el protagonista, por su parte, asume la posición contraria (ibíd.: 43-51). Por otro lado, en la relación entre narrador y protagonista, si, por un lado, el primero interviene en determinados momentos para aclarar el estatuto “irracional” de la perspectiva del personaje sobre lo real, mediante el juicio directo, en otros, la focalización interna torna ambivalente esta distancia con respecto al personaje y el hilo de su pensamiento. Pero, sobre todo, como ya dijimos, el narrador mismo resulta contradictorio, tanto en sus afirmaciones, tal como vimos más arriba, en el análisis de las expresiones *wirklich* y *in Wirklichkeit*, como en el uso constante de los modalizadores (*vielleicht, wahrscheinlich*, etc.) y en el uso subjetivo de las formas modales (*können/dürfen*), que contradicen su conocimiento objetivo de lo acontecido.

Wörtche clasifica entre los procedimientos microestructurales la ya mencionada modalización como un “besonders ausgezeichnete[s] Verfahren zur Zerrütung einer gesicherten Erzählperspektive und somit auch zu einer Ambivalentisierung des Dargestellten” (Wörtche, 1987: 102). Durst explica que la modalización se adapta perfectamente al cuestionamiento de la validez de lo descrito como maravilloso, introduciendo de esta manera el *Nichtsystem* fantástico. La modalización enfatiza la relación entre el sujeto de enunciación y lo enunciado. Otro de los procedimientos microestructurales que ya observamos en nuestro texto es lo que Wörtche denomina “die grammatische Zerrütung der Erzählerrede”, como una apelación ambivalente

Pero sobre todo, el narrador de *Der Graf Luna* puede caracterizarse como inestable en la medida en que su postura narrativa, su focalización sobre los personajes y sucesos, junto con su perspectiva objetiva, en ciertos casos, parcializada en la exposición del juicio sobre la racionalidad o irracionalidad del personaje cambia sucesivamente. Desde este punto de vista, este narrador resulta incluso menos fiable en su perspectiva que el personaje, cuya obsesión es reconocible en todos sus actos, en tanto permanece como motivación monomaniaca reiterada.

En su construcción narrativa compleja, el texto desdice el presupuesto sobre el informe estatal y su punto de vista objetivo, neutral y abarcativo acerca de lo acontecido, que debería estar fundamentado en la certidumbre acerca de la verdad de la información contenida en él y en la objetividad de la narración (del narrador) y su punto de vista sobre los sucesos. Por otro lado, el narrador presenta al lector una perspectiva progresivamente creciente en presunciones, hipótesis

y conjeturas, que tienen su clímax en los dos últimos capítulos, donde la narración vuelve a la desaparición originaria para reponer, como su continuación, el final de Alexander Jessiersky, desde dos puntos de vista diversos, que, aunque no son necesariamente antagónicos, sí manifiestan un viraje final con respecto a la configuración del mundo representado y la adscripción unívoca de dicha configuración a la perspectiva irracional de Jessiersky. El desvío narrativo final vuelve a situar el interrogante con respecto a lo acontecido, pero, simultáneamente, le otorga otra posible, aunque igualmente incierta, interpretación de los sucesos, a partir de una forma de motivación teleológica final de acuerdo con la cual se restituye al protagonista a su origen. Esta interpretación final del desenlace de Jessiersky restituye o responde, de manera circular, el interrogante identitario planteado al comienzo del texto, como enigma, de manera no menos enigmática.

### **5.b.3. Paisajes lunares rocosos y ciudades, catacumbas y genealogías: mapas de la dispersión identitaria o el desvío espaciotemporal como recorrido narrativo**

Como analizamos más arriba, la noción de desvío interpretativo se utiliza en nuestra primera lectura en un sentido metafórico, pero también en conexión con el aspecto espacial denotado por el campo semántico asociado al mismo lexema. Así, en la novela, el planteo del enigma identitario de Jessiersky y el enigma sobre la identidad y paradero de su sosias Luna, junto con ambas desapariciones, se encadenan a la representación de las catacumbas, ámbito subterráneo, oscuro e inextricable. Las catacumbas son el espacio donde el protagonista, debido a la falta de referencias explícitas e inequívocas, habría encontrado la muerte, que puede ser entendida, en este sentido, como la última pérdida de la identidad, en el mundo de los vivos, en otra alusión a la masa de los muertos (cristianos), de acuerdo con la concepción de Canetti expuesta en el apartado anterior. Pero esta pérdida conlleva, al mismo tiempo, por un lado, el recorrido de la recuperación de una identidad primigenia y mitificada, idealizada, como lugar de referencia y pertenencia. Como ilustra el capítulo final de la novela, la familia paterna, afincada en una Polonia, oscilantemente pasada o imaginada, es ese lugar de origen mítico, rechazado al comienzo (y que, a la manera de una proyección, rechaza al protagonista en el rechazo del padre interpretado por Jessiersky): El espacio de ese “retorno de lo reprimido”, un retorno a los orígenes, es, no casualmente, otro ámbito mítico, subterráneo, sobre el que se asienta la identidad última y verdadera, que es, de manera paradójica, la mítico-sobrenatural del más allá de la muerte.

Desde tal punto de vista, para el sujeto privado de referencias, el plano de las catacumbas resulta una imagen paralela al de las genealogías fantásticas e inciertas del protagonista y de su antagonista ausente, imprecisamente emparentados, a través de los recodos y desvíos de la

identidad y sus orígenes inciertos, históricos o míticos. En ambos “mapas”, la imposibilidad de un anclaje espacial fijo o fiable, de una referencia o sentido inequívoco conduce al desvío permanente y al desvarío. De manera paradójica, sin embargo, desvío y desvarío funcionan como figuras de construcción narrativa e interpretativa, en la novela. El mapa genealógico es la duplicación, en el plano de la identidad, del mapa cartográfico subterráneo de las catacumbas, al que, dentro de la poética de Lernet-Holenia, podemos agregar las constelaciones cósmico-astroológicas, denotadas ya desde el título en *Mars im Widder*, pero también, en las referencias astroológicas dentro de la novela (Lernet-Holenia, 1976: 68). En la novela, los rasgos cósmicos y astroológicos sólo son aludidos por la influencia del satélite lunar, en principio, sobre otros fenómenos naturales menos esperables que las mareas, como el clima caluroso (ibíd.:110), la afluencia de lluvias (ibíd.: 111) o las oscilaciones del eje terrestre (ibíd.: 109), una influencia que se extiende a personas y acontecimientos. Pero, visto desde un punto de vista más amplio, en la poética fantástica del autor, lo que representa en otras novelas, como *Mars im Widder*, el mapa de las constelaciones, en el plano celeste, lo manifiestan tanto el ámbito de las catacumbas, en el espacio subterráneo, como el de las genealogías, en un sentido histórico-temporal pasado: un mapa en el que se busca otorgar sentido al mundo y a la experiencia del protagonista desamparado y solitario, desprovisto de puntos de referencia y pertenencia en el mundo moderno, tal como sostiene György Lukács con respecto al sujeto problemático de la novela (Lukács, 1987). Así, luego de la muerte del padre, el narrador afirma: “Sehr verlassen, in der Tat, blieb Alexander Jessiersky zurück, als der letzte wirkliche Jessiersky fort war” (Lernet-Holenia, 1960: 21). Pero, sobre todo, este sujeto problemático se siente solitario, ajeno, extraño y amenazado en ese mundo actual, en el que no ama a nadie:

Er liebte niemanden. Er war eines jeder Kinder, die sehr bald zu merken haben, daß sie nur für sich allein da sind. Ohne Träumer zu sein, haben sie wenig oder kaum Beziehungen zur Welt, wie sie ist—eher noch zu einer Welt, wie sie gewesen; und weit eher als mit seinem wirklichen Vater hätte sich Alexander Jessiersky mit jenem andern Alexander, dem Vater Pawels, vertragen, welcher der Ursprung des ganzen verdächtigen Geschlechtes war. Kurzum, die Jessierskys wirkten als um so beunruhigenderer Fremdkörper (ibíd.: 14).

En correlación con el comienzo del segundo capítulo, donde el narrador subraya la valoración diferenciada entre dos épocas diversas y su perspectiva frente a las genealogías y la producción en masa, la cita remarca la denotación de dos mundos y tiempos diferenciados, uno actual, que ajeno al protagonista marginal, en contraposición con un mundo pasado, en el que, de acuerdo con la suposición del narrador, éste se hubiera sentido más cercano. Teniendo en cuenta la fórmula narrativa elegida (el *Konjuntiv II*) y la representación interna del protagonista con respecto al ámbito del eterno descanso de los Jessiersky, la Polonia mítica que mencionaremos posteriormente, no se trata tanto de un pasado histórico o real, sino de uno mítico o ficcional,

inventado *ad hoc*, con respecto al que no se posee un conocimiento cierto. En el caso del primer Alexander, sobre el que no existe ninguna información, también esta carencia de información fidedigna deja un hueco que permite la recreación fantástica *in absentia*, soñada y utópica, con respecto al primer Jessierskj (ibíd.: 11, en la grafía original), o delirante y pesadillesca, en conexión con Luna.

En cuanto a los dos “espacios” centrales representados cartográficamente en *Der Graf Luna*, asimismo más míticos que históricos, las catacumbas y las genealogías son los ámbitos en donde el protagonista y el narrador comienzan (capítulos I, II y III) y culminan (XII) sus búsquedas de referencias espaciales e identitarias. Pero las dificultades en la orientación, con respecto a puntos de referencia dudosos o ilusorios, enigmáticos o ausentes ya está presente en la imposibilidad de ubicación en el espacio-tiempo presente del personaje, en los otros dos ámbitos (actuales) que representa la novela: la ciudad de Viena y el paisaje de montaña, como ámbito campestre. El par de opuestos espaciales “ciudad y campo”, codificados literariamente, se configuran como los ámbitos contemporáneos donde se desarrollan las acciones centrales de Jessiersky en los capítulos intermedios. Aunque ambos espacios poseen su propia historia, en el plano de la realidad textual, son interpretados y designados de acuerdo con una orientación hacia el mito y hacia ese pasado mitificado o enterrado, el pasado de los muertos, en el que Jessiersky acaba su vida y su búsqueda, pero, paradójica y conjeturalmente, se encuentra a sí mismo, en el más allá, y con los suyos.

A diferencia de los anteriores (catacumbas y genealogías), conectados con aspectos históricos y míticos de manera más directa, bajo la fórmula de la antítesis campo-ciudad, se presentan al lector las dos propiedades residenciales de Jessiersky: el palacio Strattmann, en la ciudad (ibíd.: 21, 29ss. y 38ss.) y Zinkeneck, en el campo, su propiedad en los Altos Alpes. Zinkeneck es un paisaje que rememora nuevamente el mito religioso, desde tres puntos de vista interconectados. En primer término, la propiedad se encuentra al pie del “Hochzinken”, denominación que también multiplica sus referentes y significados, que, a su vez, se confunden y desvían en la asignación, de la misma forma que Luna. Por un lado, designa un doble referente: la montaña y el pueblo; por otro, el narrador se ocupa de explicar sus significados: “Zinken heißt glänzen. Zinken sind auch Instrumente mit hellem, hohem Ton, und eine Nase, die rot glänzt, heißt gleichfalls Zinken. Zinkeneck hieß also: das Dorf am Fuße des Vorbergs eines hochglänzenden Berges” (ibíd.: 82). Situada en la unión de cuatro valles que Jessiersky designa, por su parte, con los nombres de los ríos de Eden, no faltan allí los ríos “paradisíacos”, que, irónicamente, son tres escasos arroyos, confundidos por su propietario,<sup>196</sup> ni un abatido árbol del

---

<sup>196</sup> La confusión en la designación da paso a la opinión sobre la cordura de Jessiersky, por parte de los empleados de su propiedad: “Manchmal verwechselte er auch die Namen, und überhaupt hielten ihn seine Jäger, nicht nur der

conocimiento del bien y el mal (“Baum[...] der Erkenntnis des Guten und Bösen”) (ibíd. 83). La polivalencia de significados y referencias, y la confusión subsiguiente se completan a partir de la designación nominal de Jessiersky, de acuerdo con la cual el espacio geográfico mítico descrito en el *Genesis* se traslada al ruinoso espacio real en la propiedad campestre-montañosa del protagonista. De la misma manera que los caídos habitantes originarios en el mito bíblico, luego del pecado original, para Jessiersky, los actuales se encuentran en un estado de depravación o corrupción (*Verkommenheit*) (id.) que hace desear a su poseedor tener el poder de echarlos de ese Paraíso, como otro Dios, cruel y no desprovisto de maldad.<sup>197</sup> La altura de la propiedad y aridez del clima en los años posteriores a la guerra es el motivo, presentado como “real”, de la decadencia del conjunto de ruinas de los árboles y la situación general de la propiedad, pero el estado lastimoso del árbol<sup>198</sup> que simboliza la posibilidad de discernimiento entre el bien y mal sugiere una conexión simbólica con respecto a la decadencia de la comunidad, pero también en conexión con el juicio sobre la sociedad actual, representada aquí en el campo. En último término, el deterioro del discernimiento entre el bien y el mal figura la corrupción familiar, presente ya desde su origen, pero sobre todo, con respecto al último de los Jessiersky, al que como vimos actuar y juzgar con una malignidad inconsciente y falta de autorreflexión las acciones de los habitantes del pueblo, en una proyección. Tal como en Ferdinand Luna se proyectan, no sólo las expectativas aristocráticas del personaje, sino también la culpabilidad (influencia) sobre los sucesos ocurridos, Jessiersky proyecta y ficcionaliza míticamente la decadencia de un espacio que, en último caso, también es su responsabilidad.

En segundo lugar, la cartografía de este Edén en decadencia se compara con otro aspecto de la religión católica: el cuerpo de un crucificado imaginario. El espacio a representar se encarna en la metáfora cartográfica, donde el corazón está suspendido de la cruz de los arroyos, el pueblo está en el hígado y llega casi hasta el pulmón derecho, mientras que el parque del castillo se encuentra en la región del pulmón izquierdo (ibíd.: 83). La abstracción espacial se torna corpórea y mítica en la descripción de este ámbito “real” y presente.

---

Bezeichnungen wegen, die er den Bächen gab, sondern auch aus manchen andern Gründen für verrückt” (ibíd.: 82). La perspectiva sobre el protagonista también se multiplica y torna ambivalente, de acuerdo con este juicio “ajeno” a la óptica narrativa preponderante del narrador, desde el interior del personaje.

<sup>197</sup> Si la indolencia (y la indiferencia) son la justificación del primer “crimen” de Jessiersky, la desaparición de Luna, inmediatamente después, la utilización de su influencia para enviar a los directores a la guerra, en venganza, muestra no la irónica caracterización moral del personaje, su inescrupulosidad y la ausencia de consciencia o autorreflexión frente a sus propias acciones, e incluso un cierto grado de malignidad inmoderada, tal como en esta reflexión del personaje. La misma reaparece en el atropellamiento de los dos motociclistas, en el camino hacia Altenburg, para ver a los Millemoth. El mismo ocurre mientras Jessiersky reflexiona sobre el tráfico y despliega su molestia frente a los motociclistas, espías disfrazados en su contra (ibíd.: 67). En tales reflexiones, prima la idea del resentimiento permanente de una de las clases sociales hacia la otra, en ese país llamado socialista (ibíd. 66ss.). La supuesta venganza de los motociclistas hacia las clases altas y dirigentes es el resentimiento paranoide, proyectado que inunda al propio protagonista, en conexión con esa otra clase inferior, el pueblo (ibíd.: 69s.). Aquí se ilustra el pensamiento antitético, la inversión y proyección básicas que dominan el accionar del personaje.

<sup>198</sup> “Einer etwas höheren und besonders zerzausten” (ibíd.: 83).

El tercer espacio relacionado con el mito con el que se compara Zinkeneck es la luna misma, en dos pasajes diferentes, como indicamos más arriba: en primer lugar, la región de la ciudad de Luna en el mapa (ibíd.: 55) y más aún la región cercana al arroyo designado Gihón, donde Jessiersky da caza al conde-duque Luna: “[...] *in der Tat* schien ihm hier die Ähnlichkeit mit *gewissen* Gebieten der Mondoberfläche sogar noch größer zu sein als diejenige der Umgebung von Luna auf der Landkarte” (ibíd.: 92, las cursivas son mías). La similitud es dudosa en ambos casos, como denota la expresión *gewiss*, pero se presenta subrayada en términos ambivalentes por la fórmula fáctica *in der Tat*. La luna también se relaciona simbólicamente con la conexión entre las catacumbas y los mitos matriarcales, bajo la influencia de Bachofen en la poética del autor, conexión de la que nos ocuparemos más adelante, al tratar el espacio de las catacumbas. Pero en todos estos, tal como con respecto al profesor particular, el prisionero del campo de concentración de Ebensee, Ferdinand Luna (ibíd.: 104) que se convierte en la luna, la representación mítica, atemporal, también reemplaza al espacio real, en estado de ruinas. Se rechaza el paisaje real y el presente para dar prioridad a la ficción metafórica y mítica: el conjunto ruinoso del bosque y la comunidad decadente del pueblo, transformado en Edén; los tres arroyos devenidos ríos paradisiacos, junto con el árbol mustio; el pedregoso Zinken convertido en la luna misma.

Con respecto a ese otro espacio del presente, el palacio Strattmann, luego de los destrozos provocados menos por los bombardeos que por la liberación de la ciudad, Jessiersky ejerce en él su “habilidad” burguesa como coleccionista (ibíd.: 21), en cuya biblioteca se configura el espacio atestado con objetos (obras de arte, y, sobre todo, retratos antiguos). Allí se despliega el ansia de posesiones y bienes que se relacionan con lo estratégico y la actitud del propietario y heredero del burgués, en una caracterización coincidente con la esbozada por Walter Benjamin en sus *Denkbilder*, en “Ich packe meine Bibliothek aus” (Benjamin, 1991: 388-396). En la escena de la novela se muestra aquí el contraste entre el interior burgués de la biblioteca y el movimiento continuo de la producción capitalista que sostiene esa pacífica y ociosa “interioridad”, el silencio del lector intelectual enclaustrado en sus deliberaciones (Lernet-Holenia, 1960: 31) irracionales, en donde el tictac del reloj que divide regularmente el tiempo parece inmovilizarlo, en lugar de transcurrir, parece dividir momentos intercambiables, y siempre da la misma hora (ibíd.: 30). Las manifestaciones del movimiento del tiempo cronológico o lineal, que transcurre de manera incesante y siempre hacia delante, se presentan asociadas a la herencia de Jessiersky, en una enumeración creciente y constante: la posesión de todos los libros, de todo el palacio y sus riquezas, de una cantidad de propiedades rurales y un número enorme de cargos en la corte y de posiciones lucrativas en el ejército, como el abuelo Fries, enumeración que incluye todas las esferas influyentes de la sociedad y el Estado, en un conglomerado único de pertenencias y una

red o estructura social que otorga poder (influencia) y, a la vez, le sirve de soporte. Pero a este patrimonio legado, se agrega la posesión presente, caracterizada en términos capitalistas:

[...] heutzutage, eben ein Transportunternehmen und häßliche Lagehäuser, zahllose Waggonen und Möbelwagen sein eigen nennen, die zwischen Brüssel und Bukarest, zwischen Kopenhagen und Rom hin und her liefen, immerzu hin und zu, die Arbeiter und Packer plagten sich ab und schrien einander zu, die Züge lärmten und die Lokomotiven piffen, selbst bei Nacht gab es auf den Frachtbahnhöfen keine Ruhe, doch war's da für in der Bibliothek immer noch so still wie in einem Kloster, und das Ticken der Uhr zerteilte die Ewigkeit (ibíd.: 30s.)

En oposición al movimiento ensordecedor, continuo, constante y, sin embargo, siempre repetitivo, siempre igual de la maquinaria capitalista, el tiempo en la biblioteca es el tiempo detenido que divide la eternidad, un tiempo mítico comparable con el Aqueronte: "ein[...] See, der, nachdem er sich überallhin ausgedehnt hatte, völlig stillestand; und holte man ein Buch von den Regalen, so hätte es statt des zwangszisten Jahrhunderts, in welchem man's wirklich las, ebensogut das neunzehnte sein können wie das einundzwanzigste..." (ibíd.: 30). Frente al tiempo aparentemente diferenciado, pero inmutablemente reiterado, invariable en la repetición maquínica de la sociedad capitalista y su logística, el tiempo de la biblioteca es el del mito. El tiempo actual, junto con su medición cronológica y sucesiva, pierde importancia en tanto se encuentra afuera, es externo y está excluido de este interior burgués, donde el contenido de ese tiempo leído, pasado, se traspasa o intercambia de un siglo a otro, porque es eterno y lejano, mitificado en tanto pasado, no "real", sino precisamente mediatizado por los libros de la biblioteca, ficcionalizado textualmente.

La última cuestión subrayada por la novela, mediante cursivas, además de las vistas anteriormente, se relaciona con la representación del tiempo, la marcha o el movimiento temporales, con respecto a la vida de Jessiersky y la del ausente, imaginado o fantástico Luna, que implica, en otro desplazamiento o desvío, los movimientos o cambios de la luna misma en términos cósmicos u astronómicos. Por un lado, la novela enfatiza la doble temporalidad que confluye en la mente del protagonista: la de la realidad contemporánea, que incluye el conflicto con Luna, situado en el presente, literalmente, *en* el tiempo: "die Dinge, die noch *in* der Zeit ware, die Ereignisse, die noch *in* ihr geschahen, allzu wichtig zu nehmen – zum Beispiel, diesen Konflikt mit Luna" (ibíd.: 96), frente a la edad inmemorablemente vieja de la naturaleza que lo circunda. Esa edad se establece con respecto a un pasado, que, aunque histórico, en su carácter imperial y pagano (relacionado con el "desdichado Moctezuma", el "no menos desdichado Maximiliano" o la época napoleónica, ibíd.: 95), se plantea como mítico, a partir de su caracterización subrayada narrativamente en la tipografía que desarrolla la misma sección, y describe esas (otras) épocas imperiales, lejanas: "*unnerinerlich*", "*zeitlos*" (íd.). La contraposición entre dos épocas, una actualidad degradada, conflictiva, en el tiempo cronológico, y una época



mítica, fuera del tiempo, más allá, se acentúa a continuación en la asociación con el comportamiento de Luna y su identificación con la luna. Así, la siguiente y última expresión temporal en cursivas alude a la aniquilación de Luna; aniquilación que conduce, en realidad, a la del propio Jessiersky, durante el episodio de la persecución al supuesto conde Luna (en realidad, el conde-duque) y sus dos acompañantes invasores en la cacería en su coto de caza:

[...] es war vielmehr eine Art von Gefechtsmarsch, in welchem die dreie vorrückten, wobei sich Luna, um im fremden Revier nicht unversehens angeschossen zu werden, durch die beiden Jäger sicherte; und dieser schon mehrmals versuchte Marsch mußte, wenn Luna nicht auch diesmal aufgehalten ward, bis nach Zinkeneck, bis ins Schloß, bis zu Jessiersky selbst *und über sein Leben hinwegführen* (ibíd.: 99).

Si la persecución está situada en el tiempo histórico, orientada temporal y cronológicamente en el momento histórico actual (como el conflicto), la aniquilación (la ajena y la propia, de manera simultánea y ambivalente) es el rito de pasaje, el cruce del Aqueronte como la bifurcación o el desvío hacia el inframundo, hacia ese otro tiempo, mítico, paradójicamente atemporal, en tanto eterno, un tiempo teleológico y circular, como la narración fantástica, que retorna a los orígenes, a los antepasados y a una Polonia más mitificada que pasada.

Con respecto al tiempo, en la novela, las fases de la luna expresan también esta circularidad asociada a una cosmología mítica, de acuerdo con la cual la apariencia física del personaje ausente y su influencia, también invisible, se realizan de acuerdo con la duración de sus ciclos (ibíd.: 61). A su vez, esta cosmología se conectará con el espacio subterráneo de las catacumbas y los ritos asociados a la Madre Tierra, cuya representación se manifiesta en el avatar lunar, como veremos, pero que se relaciona aquí con el cálculo y las reflexiones de Jessiersky acerca de las fases y ritmos humanos, lunares y naturales:

Hier merkte Alexander Jessiersky ganz deutlich, daß, sobald ihm die Anwesenheit Lunas wieder zu drohen begann, auch seine Gedanken erneut im Kreise zu gehen und sich zu verwirren drohten. Doch konnte er sich des Zwanges trotzdem nicht erwehren, eine Berechnung anzustellen, ob Luna, zum Beispiel, in regelmäßigen oder unregelmäßigen Intervallen anwesend, beziehungsweise abwesend war, und wenn das letztere zutraf, dann in welchen. Daß Jessiersky eine solche Berechnung anstellte, wäre zwar an sich noch nicht, oder kaum, beunruhigend gewesen. *Wirklich* beunruhigend aber war, daß er sich selber über der Untersuchung ertappte, ob die Intervalle von Lunas Anwesenheiten und Abwesenheiten etwa durch die Zeit von einem Vollmond zum andern und durch die Dauer der einzelnen Mondphasen teilbar sein. Dabei war es nicht einmal nötig, daß die Anwesenheit oder die Abwesenheit Lunas mit dem Vollmond oder Neumond auch faktisch zusammenfiel. Es handelte sich vielmehr bloß um die *Dauer* der Mondperioden [...] In der Natur war der Rhythmus des Mondes wichtiger geworden als der Mond selbst, das Gesetz des Himmelskörpers wesentlicher als der Himmelskörper, und Luna, zumindest für Jessiersky, bedeutungsvoller als der Trabant der Erde [...]. Vierzehn Tage später aber hätte er sich gewiß weit korpulenter dargestellt; und wie der wirkliche Mond angeblich das Wetter beeinflusst, übte auch er wahrscheinlich Einfluß auf die Witterung der Ereignisse. Kurzum, er hatte Phasen, Phasen die der Mond... Mit einem Fluch über die Unsinnigkeit solcher Gedanken zerriß Jessiersky das Blatt, auf dem er seine Berechnungen angestellt hatte [...] (ibíd.: 61s., en cursivas en el original).

En primera instancia, en la reflexión del protagonista, la presencia y la ausencia de Luna se asocia a la duración de las fases lunares y al cuerpo lunar mismo. La percepción cambiante y cíclica de la luna se relaciona con las transformaciones físicas de Luna, con sus fases. Según el protagonista, tal como el satélite posee una influencia sobre el clima, Luna la tiene sobre los acontecimientos. Por otra parte, el comentario del narrador se separa y luego se acopla al pensamiento del personaje, en el juicio acerca de lo que es realmente inquietante en las reflexiones y cálculos del personaje, algo que él mismo termina considerando absurdo o insensato, hasta destruir el papel en el que se asientan. Sin embargo, en el capítulo X, retomará sus cálculos de manera más específica, descartándolos por las mismas razones “so konnte er dieser Gedanke für mehr als abwegig gelten, ja er grenzte an Wahnsinn schlechthin” (ibíd.:108s.).

Pero como mencionamos en el apartado anterior, el pasaje evidencia una forma de circularidad triplicada, paralela, en el interior y afuera del personaje: el pensamiento recursivo (que lo obsesiona), la duración de las fases (que lo cercan de manera cíclica), y, posteriormente, la rotación del eje de la tierra (que también lo circunda). Aunque se trate de un entramado hipotético, el cómputo paralelo de las fases, rotaciones y efectos de las supuestas “apariciones” está en consonancia con una forma de *ratio* burguesa, de cálculo y control racional sobre lo incontrolable o lo irracional, donde se percibe una hiperracionalización de la realidad, la aplicación de los procedimientos (el cálculo, la causalidad inequívoca) considerados como propios de un tipo de racionalidad, económica y positivista. Paradójicamente, estas causalidades espectrales, fantasmáticas, abstractas, que controlan o influyen sobre el universo, pero que, a su vez, se busca dominar imaginariamente (creativamente) mediante el cálculo, y terminan dando sentido a un universo contemporáneo que se presenta degradado, dominado por el absurdo y el descontrol (como quiere creer Jessiersky sobre la desaparición y más que probable muerte de Luna, en la proyección y elisión de su propia responsabilidad).

En el episodio de la biblioteca, citado más arriba, también retorna la cuestión genealógica y se denota la caracterización de la época y del protagonista como hombre de su época y “linaje” (corrupto desde sus raíces). En el caso de Jessiersky, la actitud del coleccionista burgués es una *performance* pretendidamente aristocrática que se relaciona con la temática de las genealogías pretendidas, aparentes, aquellas de las que el personaje “se apropia” mediante la adquisición económica, a través de la compra de los cuadros. Se trata de una actuación o ficción, en la medida en que los retratos de familia fueran saqueados, menos por militares que por la población civil o por empleados estatales: “einem fouragierenden Hofrat, der sich wenig später nach Linz abgesetzt haben mochte” (ibíd.: 38), Jessiersky compra retratos de personajes famosos, aristócratas y militares, que reemplazan los cuadros familiares. Aunque los medios de adquisición sean aparentemente diferentes (monetarios y legales, en el caso de Jessiersky, el franco saqueo, en

el de la población popular o el empleado estatal), el ansia de figuración del consejero áulico refleja los mismos anhelos de Jessiersky. Así, por ejemplo, aunque considera ridícula la compra de cuadros en los que no tiene un interés personal, adquiere, entre otros, el retrato en tamaño natural de un desconocido con coraza y peluca completa, condecorado con la cruz de la orden teutónica; personaje que, según se figura Jessiersky, lo observa con absoluta desaprobación. El narrador presenta en el pasaje la actitud impostada del burgués adquirente frente a la irónica e imaginaria reprobación del noble considerado “verdadero”, o su representación artística, doblemente ficcionalizada (en el retrato como obra de arte y en la imaginaria expresión de censura), desde la perspectiva “culpable” del personaje.

Por otro lado, la adquisición del Palacio también se conecta con las ambiciones aristocráticas y la recreación (artística) de un linaje inexistente, que guía el coleccionismo del protagonista, en la medida en que sus antepasados maternos compraron la propiedad porque querían probar sus anhelos tardíos de figuración (ibíd.: 21). En el caso de Strattman, la adquisición intenta justificar un conjeturado parentesco con un banquero ennoblecido con el título de conde en 1783, banquero que había hecho construir el palacio de la Josefplatz. Pero también Zinkeneck es adquirida en base a los mismos deseos de figuración. Jessiersky realiza un comentario sarcástico al respecto:

Wahrscheinlich hatte er [der alte Fries] den Kauf, wie auch den des Strattmannschen Palais, nur getätigt, um der Firma damit ein größeres Ansehen zu geben. Der Enkel, jedenfalls, nahm nicht bloß das Palais, sondern auch das Gut mit Grazie hin, und nur wenn sich jemand erkundigte, wie lange es denn bereits im Besitze der Familie sei, sagte er spöttisch: “Schon in der dritten Generation” (ibíd.: 83).

En el caso de ambas propiedades, se percibe un doble movimiento de repulsión, rechazo o ironía, y el mismo deseo, por parte del protagonista (y del narrador), con respecto a estas ambiciones aristocráticas de las familias materna y paterna. De manera contradictoria, el desprecio y la sorna del protagonista hacia las ansias de esos antepasados pertenecientes a la nueva burguesía económica no evita la aceptación de las propiedades ni un discurso que, aunque sarcástico, se hace eco (satírico) del discurso aristocrático, en el que la propiedad y el noble linaje se asocian con el tiempo.

En relación con el problema del tiempo en estos espacios contemporáneos, el escenario de la ciudad, espacio de la persecución de Luna-Spinette (85) y de los recorridos del protagonista hacia y desde la casa de los Millemoth, son la excusa para representar la sociedad actual, las reflexiones del personaje y las intervenciones del narrador. De manera significativa, luego de su visita a la pobre morada de los Millemoth, los habitantes y transeúntes de la ciudad se equiparan a los de la campiña, los provincianos, y, en su pobreza, con el mismo Luna, desde la percepción visual y auditiva de Jessiersky:

Ein fahlblauer Himmel, von dem Jessiersky –er wußte selber nicht warum- an den Himmel über eine Steppe gemahnt fühlte, wölbte sich über der Stadt wie etwas Fremden. Die Leute auf der Straße sahen provinziell, ja schäbig aus, Bruchstücke von Gesprächen in verwahrlostem Dialekt schlugen an das Ohr des Vorübergehenden. Er traf kaum bekannte. So hatte er Zeit, zuerst unterwegs und dann zu Hause, umgeben von den Gemälden, Lüstern und Gobelins des Strattmannschen Palais, immer weiter über den Besuch nachzudenken, über die Ärmlichkeit von Lunas Wohnung und über das Unglück dieses Menschen ganz im allgemeinen, und ein großer Zorn gegen die elende Vorsicht, gegen die erbärmliche Verschütherheit der Millemoths, die ihm unmöglich gemacht hatten, sich zu ihnen auszusprechen, stieg in ihm auf. Das waren –so schloß er voreilig- keine Menschen mehr, gleichgültig ob sie nun aus eigener Schuld oder zufolge der Umstände keine mehr waren, auch Luna selbst, in Mathausen, war wohl kein Mensch mehr, und ihm –Jessiersky- schien überhaupt, er habe nicht ein menschliches Wesen ins Unglück gebracht, sondern ein Tier, das voller Vertrauen zu den Menschen gewesen war, und er habe es, aus einer plötzlichen Regung, tödlich verwundet, ein dumpfes, ahnungsloses Tier (ibid.: 29s.).

La suntuosidad del palacio Strattman contrasta con el hogar de Luna y los Millemoth, donde, como citamos más arriba, según el narrador, Jessiersky, desde su posición privilegiada de propietario burgués, quizás percibe por primera vez la verdadera fealdad de la vida (“eine Ahnung der *wirklichen* Häßlichkeit des Lebens”) (ibid.: 25, en cursivas en el original). El espacio urbano se transforma en extraño, ajeno: no lo reconocen y él no reconoce ese ámbito, ni esa masa. El paisaje urbano se transforma en estepa, en la extrañeza frente a lo diferente, juzgado negativamente como degradado y miserable, incomprensible. Pero esa diferencia visual y lingüística, donde se aúnan lo provinciano y lo miserable, da cuenta de una diferencia social, de acuerdo con la cual el campesinado y el proletariado urbano son uno en la misma pobreza que afecta a los Millemoth y a Luna. La determinación identitaria se realiza en términos de la diferenciación social entre ricos y pobres, en términos económicos. Desde su condición social individual, como receptor, por un lado, frente al espectáculo de esa masa, Jessiersky juzga sórdida a esa gente andrajosa, de dialectos degradados (tal como los campesinos de Zinkeneck), tan desagradable como la visión de fealdad de la pobreza de los Millemoth. Por otro, se irrita al evaluar la condición de ese otro hombre de esa masa sórdida, desgraciado, infeliz, intimidado (como los Millemoth).

Esta diferencia económica y, en consecuencia, social justifica la siguiente determinación acerca de la identidad, en la reflexión de Jessiersky, en otro aspecto que atañe a su responsabilidad y participación en lo sucedido a Luna. La cólera del personaje ante el temor y la intimidación de los Millemoth (un “efecto” indeseado que produce el mismo Jessiersky con su presencia, y que, desde su discurso, sería consecuencia de su mera “indolencia”) culmina justificando la animalización y la persecución de la víctima Luna, y de las otras víctimas sociales, convirtiéndolas en bestias infrahumanas, en menos que personas. Este abandono de la humanidad, una conversión supuesta por el protagonista, es la lógica consecuencia de la estadía en Mathausen, en

el caso de Luna, del miedo y de la aprensión con respecto al responsable del confinamiento del conde, en el caso de los Millemoth, del miedo; y, de manera más general, de la pobreza y la humillación, en el caso de los transeuntes miserables. Pero, lo que es una consecuencia de las condiciones sociales, se transforma aquí en un *a priori*, una sustancialidad o esencia de la identidad de Luna y de la masa de los pobres, en el mecanismo reflexivo de inversión del personaje, que, a su vez, repercute en una naturalización del sistema que permite y alienta una lógica de víctimas y victimarios, de competitividad. Pero Jessiersky realiza también una inversión, con respecto a su propia acción, naturalizando un sistema social perverso, en el que el individuo poderoso, aun por indolencia, puede echar a rodar la maquinaria que decide sobre la vida y la muerte de los menos afortunados, como si se tratara de otra escena de esa escena de caza, que veremos posteriormente, en Zinkeneck (ibíd.). Su ira, desviada hacia la víctima, la transforma en un animal, cuyo “error” es la confianza o inocencia frente a un peligro o amenaza constantes. Esta identificación entre pobreza, animalización, fealdad y culpabilidad (paradójicamente atribuida a la ingenuidad animal) sobresee la propia responsabilidad individual y social, al establecer la desconfianza como una precondition de toda relación social, en vista de la constante amenaza en una sociedad capitalista. La metáfora de la caza naturaliza la mirada sobre esta sociedad y sobre sus individuos, en términos de evolución y supervivencia del más apto, justificando la victimización y el aniquilamiento en términos de “merecimiento” o inevitabilidad predeterminada por la naturaleza, en la configuración de una cualidad inherente de “víctima”.

Sin embargo, la novela muestra que este mecanismo ideológico de “inversión” no afecta únicamente del personaje, sino que es igualmente observable en el narrador y el estado. En cuanto al narrador, también en este aspecto se manifiesta un paralelo o una (peligrosa) cercanía entre las perspectivas de ambos, no sólo en los términos narrativos antes denotados, en conexión con la focalización interna, ni con respecto al contenido, y lo que hemos considerado más arriba sobre las genealogías, sino en la representación de ciertos aspectos históricos y sociales contemporáneos, cuya óptica resulta explícitamente asumida por este cuestionable narrador. En la época de la postguerra, al referirse a las relaciones entre los aliados, la población (sobre todo, femenina), y la lucha contra los elementos fascistas, el narrador se refiere al desinterés de las tropas americanas en la denuncia de los Millemoth contra Jessiersky. Reproducimos la cita en toda su extensión, debido a su importancia en diversos aspectos que se verán a continuación, y por el hecho de que la misma es significativamente elidida en la traducción española de Juan Rodolfo Wilcock, tanto en la edición de La Isla (1957), de Buenos Aires, como en las dos españolas, de G.P. (1968) y Siruela (1993):

Zwar brachte Jessiersky in Erfahrung, die Millemoths, aus ihrer Angst, wieder zu sich gekommen – und das bedeutete nicht eben wenig, denn vor ihren sogenannten Befreiern hatten sie sich schließlich sogar noch mehr als vor ihren Bedrückern gefürchtet-, hätten

gegen ihn, Jessiersky, Anzeige erstattet, daß er Luna auf dem Gewissen habe. Doch drangen sie damit in der amerikanischen Zone, in der Zinkeneck lag, nicht durch. Denn als die Anzeige einlief, hatten die amerikanischen Truppen schon längst ihr ganzes Interesse dem weiblichen Hauspersonal der Zone und ähnlichen Damen zugewenden, die sie in eigens dafür eingerichteten Klubs –als ob Gartenbänke nicht genügt hätten– mit einem für überseeische Verhältnisse geradezu erstaunlichen Erfolge betörten; und auch die amerikanischen Kommandos begannen bereits, ihr Interesse von den innenpolitischen Streitigkeiten der Bevölkerung ab- und ihren eigenen außenpolitische Konflikten zuzuwenden. Zwar waren ihnen die kontinentalen Verhältnisse ganz unbekannt; mit nachtwandlerischer Sicherheit aber fischten sie die von ihnen bisher bekämpften sogenannten faschistischen Elemente der Bevölkerung heraus, warfen ihren Verdacht auf die sogenannten nichtfaschistischen und begannen, von den sogenannten Faschisten in Handel und Wandel unterstützt, ja, geradezu im Verhältnis einer gewissen Abhängigkeit von ihnen, eine Stellung gegen den bisherigen sogenannten Verbündeten im Osten aufzubauen. Auf diesem ihrem Wege war der Kampf gegen das sogenannte Dritte Reich in der Tat nur etwas vorübergehend Überschätztes gewesen. Auch der Tod der fünfunddreißig Millionen Menschen, die das Dritte Reich auf dem Gewissen hatte, war nur noch eine überschätzt gewesene Episode. Wir meinen, daß selbst der Verlust dieser Unmenge von Menschen wirklich nur mehr eine Episode war, die wahrscheinlich mit Recht vergessen wurde. Das ging sehr schnell. Denn tatsächlich bedeuten Ziffern ja auch nichts oder fast nicht. Als es, zum Beispiel, nur zwei Männer auf der Welt gegeben hatte, Kain und Abel (denn Adam zählte ja eigentlich schon nicht mehr), hätte Abels Tod zwar weit mehr bedeuten sollen als jetzt der Verlust von anderthalb vom Hundert der Bevölkerung der Erde. Aber es stellte sich heraus, daß Abels Tod dennoch nichts bedeutete. Denn Kain pflanzte sich ja dort fort, und auch die heutige Bevölkerung der Erde wird sich fortpflanzen, ob nun mit, ohne jene anderthalb vom Hundert... (ibíd.: 36s.).

El pasaje superpone y compara, igualando, de manera tácita, la época del Tercer Reich, la segunda postguerra, el comienzo de la Guerra Fría, e, irónicamente, el episodio bíblico de Caín y Abel (porque Adán no cuenta), colocando y convirtiendo en intercambiables las figuras de liberadores y opresores, ya desde las primeras líneas. Por otro lado, la presentación sarcástica del interés de las tropas estadounidenses, un interés personal (sexual, asequible en los clubes, cuando no en los bancos de plaza), y, luego, en sus propios conflictos de política exterior reemplaza toda idealización en conexión con una posibilidad de interés colectivo imparcial o íntegro en el juicio sobre las peleas de política interior, en la población, sobre todo porque las relaciones continentales les resultan desconocidas. Pero, particularmente, el equilibrio de poderes se plantea de manera controversial, en la lucha contra los “denominados” elementos fascistas y la sospecha con respecto a los no fascistas (una desconfianza que aparece en todos los estadios sociales, según el narrador, como ya veremos). Esta lucha se convierte rápidamente en una alianza, explicitada en el apoyo (dependencia) de las fuerzas denominadas fascistas a los comandos americanos contra los aliados en el este (la URSS y lo que será la futura RDA, temporalmente, el pasaje se sitúa en los primeros años de la posguerra, antes de 1949). La cita resalta las mutaciones nominales, la mutabilidad constante y la consecuente relatividad de la valoración de las diversas fuerzas en pugna, en el uso reiterado del adjetivo *sogeanante*, con lo cual la desconfianza se traslada

desde el mundo representado (personajes) y la perspectiva representadora (narrativa) hacia fuera, hacia los lectores y los referentes históricos en cuestión. Asimismo, la perspectiva asumida desde el ambivalente “nosotros” del narrador (¿que incluiría al personaje?), en términos de la minimización de las muertes durante el Tercer Reich y la pérdida de un “montón de seres humanos” postula estos acontecimientos como solamente un episodio en la guerra, olvidado, “eine Episode [...], die *wahrscheinlich mit Recht* vergessen wurde. *Das ging sehr schnell*” (*sic*, las cursivas son nuestras), a causa de dos razones inverosímiles, y, por ello, presentadas sarcásticamente: la rapidez del acontecimiento y la falta de significado de las cifras (su nivel de abstracción e inhumanidad). Contribuye a una ambivalente interpretación irónica de la frase el hecho de que la minimización se contrapone a la exactitud y magnitud del número, y el que se compare el acontecimiento colectivo, a nivel individual, con el episodio mítico, presentado, de manera inversa, cáusticamente, como un acontecimiento histórico fehaciente (“*als es... gegeben hatte...*”).

Con respecto a dicho episodio, frente a la enorme cantidad de muertes que constituyen la temática del pasaje intermedio, en nuestra cita, se retoma en este final la idea del impulso vital y sexual, también estimado de manera cínica, como al comienzo, en el interés de las tropas estadounidenses en las damas del personal doméstico y rubros afines. Por un lado, la cuestión genealógica, central para Jessiersky y el narrador, se refleja en la procreación de la estirpe de Caín. Por otro, esta genealogía mítica registrada como histórica presenta un crimen original: el asesinato de Abel (el hermano “bueno”), cuestión que reverbera, de manera simultánea, en los crímenes colectivos de los descendientes de Caín (y su “lógica” y paradójicamente irracional exterminio de un centenar y medio de la población mundial o de treinta y cinco millones de hombres), tal como en los crímenes del propio Jessiersky (el “original” y todos los siguientes). Al final de la novela, cuando es encarado por Achtner, el policía encubierto bajo el disfraz de tutor, y último “desaparecido”, Jessiersky sostiene que Dios siempre está con los batallones más fuertes, a lo que Achtner responde que Dios siempre está con los mayores canallas (*Schurken*) (ibíd.: 112). La idea de la maldad original, cuasi inherente al hombre, que está determinada por su linaje humano (‘cainesco’-canallesco), algo que también puede sostenerse con respecto a Jessiersky y su genealogía, se asocia a la noción de exterminación y a la supervivencia del más apto (el más poderoso, astuto o ruin).

En cuanto al Estado, en lo que se representa como la época contemporánea (el Tercer Reich y la segunda postguerra), el mismo actúa de acuerdo con una motivación final práctica paralela a la individual, lucrativa, dominada por fines utilitarios, que fundamenta la aceptación de Jessiersky con respecto a la decisión de los directores. Tal como ocurre en *Der Proceß*, de Franz Kafka, y para Jessiersky, en sus reflexiones sobre el carácter subhumano o la animalización de la víctima, se presenta aquí la ficción de la culpabilidad *a priori* de la víctima, que, en el caso de la

novela de Lernet-Holenia, encubre la expropiación de las tierras y la confiscación de toda la fortuna de Luna. Así, la acusación sobre sus tendencias monárquicas y reaccionarias, como una forma de paradójica “sublevación” (puramente interna) frente al Tercer Reich (ibíd.: 28, pássim) resulta una confirmación de una criminalidad y culpabilidad no sólo preexistentes, sino inherentes e incontrastables.

El juicio ambiguo de Jessiersky y del narrador sobre la diferencia entre el Tercer Reich y los otros imperios en la historia tampoco está exento de cinismo, en conexión con su forma de esclavismo en los campos de concentración:

Diese Härten und Strapazen nämlich, wie sattam bekannt ist, wenn auch das ganze Volk späterhin behauptete, nichts davon gewußt zu haben, waren enorm. Doch war's zwar verständlich, daß sich das Dritte Reich, wie auch schon soundso viele andre Reiche vor ihm, Sklaven hielt; nicht verständlich aber war, daß es diese seine Sklaven, zum Unterschied von der Art, auf welche sie anderswo gehalten wurden, so miserabel behandelte, daß es sich um ihre Arbeitskraft und mithin auch um den Nutzen brachte, den davon hatte, beziehungsweise hätte haben können. Ja, darüber hinaus verschlechterte es eben dadurch den üblen Ruf, in dem es ohnedies schon stand, nur noch mehr und schuf sich immer neue Feinde. Auch hatten Führung und Volk ja nichts oder eben nur den Schaden davon, daß sie der Grausamkeit hatten, bestenfalls, bloß die Büttel ihr zweifelhaftes Vernügen; und es ist mehr als seltsam, daß das Dritten Reich, welches doch niemandem ein Vernügen lassen wollte, ihnen dieses Vernügen ließ (ibíd.: 35).

En principio, se observa la contradicción entre el “harto” (*sattam*) reconocimiento general de la enormidad de las durezas y castigos como un hecho que todo un pueblo (*das ganze Volk*), paradójicamente, afirmó desconocer. Pero, por otro lado, el narrador también naturaliza aquí, en su comprensión, el hecho de que el Tercer Reich tuviera esclavos, como tantos otros imperios antes que él. Lo significativo es que el narrador sólo encuentra extraño que esta esclavitud, más que aceptada, dada por descontada, haya sido llevada al extremo en que lo fuera por sus torturadores, de manera independiente y personal, y, debido a ello (*sic*), este imperio se creara cada vez más enemigos. La mayor ironía se encuentra, sin embargo, en la ambivalente exculpación de los dirigentes y el pueblo sobre la crueldad de los torturadores (“ja nichts oder eben nur”), cuyo placer sádico es “extrañamente” permitido por el Tercer Reich, que no complace a nadie, con esta pequeña excepción. El problema de la responsabilidad y la culpabilidad social o colectiva es difuminado y reconocido de manera ambigua: en primer lugar, se atribuye al placer “individual” de los verdugos (y no a una política estatal de exterminio o una forma de complicidad responsable de todo un pueblo), pero se observa el curioso hecho de que todo un pueblo declarara no haber sabido al respecto. En segundo lugar, se contempla casi humorísticamente, en términos de placer o displacer de los torturadores, el exterminio masivo; pero, a la vez, se lo presenta como “extrañamente” permitido por un Estado represor absoluto. Finalmente, el narrador tiene la misma mirada utilitaria y cínica, inescrupulosa, que tienen el Estado, los directores y Jessiersky, sobre la esclavitud imperial, una característica extensible a y



reconocible en todos los Estados Imperiales (e imperialistas), en términos de la necesidad de fuerza de trabajo, es decir, en términos capitalistas.

En relación con la perspectiva histórica del presente y del Tercer Reich, la escena de intimidación de los Millemoth se repite más adelante, cuando Jessiersky retorna para hacer más averiguaciones sobre Luna, y se siente nuevamente espiado, no como en los tiempos del Tercer Reich, como si estuviera haciendo algo prohibido, sino por el mismo Luna:

Er hätte den Wagen nehmen können. Doch ging er, auch diesmal, zu Fuß, als tue er noch immer etwas Verbotenes wie vorzeiten im Dritten Reiche.

Unterm Tor seines Hauses wandte er sich nach rechts und kam am Burgtheater vorbei und durch den Rathhauspark; denn die Millemoths wohnten in der Josefstadt. Dabe hatte er das deutliche Gefühl, belauert zu werden – das heißt, er fühlte sich *wiederum*, wie einst belauert. Nur waren's nun nicht mehr die Organe des Dritten Reichs, die sich für ihn interessierten. Ihn überwachte vielmehr, auf weit unheimlichere Weise, Luna selbst (ibíd.: 66, las cursivas pertenecen al original).

La alusión a este pasado histórico casi inmediato introduce, por un lado, la transformación de la culpa (hacer algo prohibido) en paranoia o manía persecutoria que, a su vez, se convierte en persecución, no sólo de Luna, sino de los Millemoth, en su inconsciente intimidación. Así, el personaje patológico vive aún en un estado patológico, donde las amenazas son invisibles y lo acorralan de manera siniestra; un estado patológico no sólo individual, sino social, un gobierno paranoide, donde los mecanismos de defensa se convierten en formas de ataque y concluyen en la (auto)aniquilación.

A diferencia de las otras épocas imperiales míticas, mitificadas o alejadas históricamente, en otro pasaje, Jessiersky reafirma el acoplamiento del presente y los cercanos tiempos del Tercer Reich, que son parte de esa actualidad degradada, en conexión con su incomprensión de la servidumbre y el proletariado. En la escena en que Jessiersky confronta al personal de servicio para identificar los pasos del desconocido en el Palacio Strattman:

[...] hatte er das fast schwindelnde Gefühl, einer hauchdünnen Schicht von Menschen anzugehören, die nicht im mindesten ahnten, was in den Schichten unter ihnen eigentlich vorging [...] die Ahnungslosigkeit der Schicht, der Jessiersky angehörte, betraf aber nicht bloß die Schichten unter ihr, sondern alle Schichten überhaupt. Denn Gott allein mochte wissen, wie sich nicht nur Köchinnen, Jungfern und Bediente, sondern auch Generale, Landeshauptleute und Industrielle verstellten und was sie in Wirklichkeit dachten. Die unteren Schichten umfaßten eben auch die oberen Schichten; und aus ihnen *allen* vermochte jederzeit eine soziale Sintflut, ein Vulkan der Anarchie, ein autoritäres Chaos loszubrechen, von dem man bis in die äußersten Winkel des Daseins gespült werden konnte (ibíd.: 63).

La incomprensión entre clases sociales tiene como resultado la desconfianza entre todos los estratos. Los pensamientos de los diferentes representantes de cada clase permanecen, en realidad, como un enigma ante los demás; una forma de desarreglo que introduce un caos en la autoridad, el volcán de anarquía o un diluvio social, metáfora bíblica que se refuerza

anteriormente con la mención a Sodoma y Gomorra, en el desorden de su casa (ibíd.: 62). Pero la reflexión cae de manera refleja sobre el propio personaje, en relación con el ocultamiento de sus pensamientos y sus propios crímenes. La novela muestra que la raíz del crimen se introduce por las clases dominantes, no sólo en Jessiersky (en las desapariciones y las muertes), sino, sobre todo, en este episodio, específicamente, a partir del adulterio de su esposa, el embarazo y la entrada secreta de su amante, Spinette, en su casa como el desconocido Luna. Mientras que la sospecha social de Jessiersky, su desconfianza de clase, recae sobre la servidumbre, los culpables son los de su mismo estrato social, sus pares. El uso de la fuerza, el poder y la influencia omnipotente proyectados en Luna, la servidumbre y el proletariado son un atributo social e histórico, perteneciente a la realidad más cercana, un atributo de las capas superiores, de sus representantes y las instituciones de las que éstos forman parte, sus aliados o cómplices institucionales (el gobierno, el Tercer Reich).

En Jessiersky y el narrador se percibe la configuración de un pensamiento antitético o binario, que en la cita contrapone las clases “dominantes” y clases “dominadas” (campesinos y proletarios), tal como posteriormente se separan dos clases de gente de negocios (ibíd.: 65) y las dos mitades en las que se divide el mundo, las masas y los dirigentes (id.), o los dirigentes y el pueblo (ibíd.: 35). El mismo pensamiento antitético se reproduce en la idea de un mundo, ya no de guerreros, de potencias aliadas o enemigas (o aliados y potencias del eje, en su presentación histórica), en el que ya no es necesario liquidar al contrincante, sino que se había convertido en un mundo de comerciantes (*Händler*), de vendedores y compradores (ibíd.: 34, la cita fue reproducida más arriba), o las nociones intercambiables de opresores (*Bedrückern*) y liberadores (*Befreiern*), desde la óptica de los Millemoth (ibíd.: 36), no importa cuál sea su bando coyuntural. Este pensamiento se traslada a la lucha individual entre el mismo personaje de Luna y Jessiersky, la asignación de los papeles permutables, relativos y transitorios, de víctimas y victimarios o de perseguidos y perseguidores, desde la perspectiva de Jessiersky, como luego analizaremos al tratar el problema de la identidad y el doble, en la configuración identitaria de la dialéctica de la persecución, vista en su “cartografía” novelística.

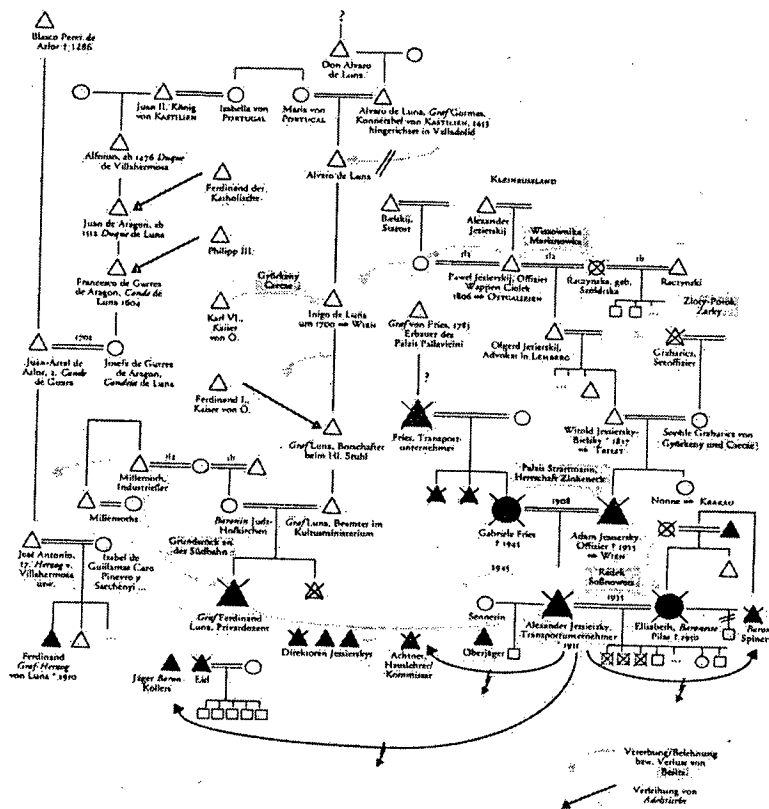
En cuanto a los espacios mítico-históricos (o prehistóricos, ubicados en un pasado alejado del presente degradado), la argumentación planteada más arriba acerca del desvío concuerda con la interpretación “cartográfica” de las catacumbas y las genealogías, en términos históricos y míticos, en contraposición con los espacios de la ciudad y el campo, analizados anteriormente y asociados a la época contemporánea. El narrador compara la habilidad de algunas personas para leer mapas, con la capacidad de Jessiersky para leer lo que sucedía en las cumbres de su propiedad y observar cosas que, para un observador menos práctico, habrían pasado inadvertidas: “Denn wie es Leute gibt, die im Kartenlesen so geübt sind, daß ihnen selbst sehr mäßig ausgeführte

Blätter weit verraten, als man selber darauf wahrzunehmen imstande ist “las” er, was auf den Höhen vor sich ging” (ibíd.: 89). En primera instancia, el narrador alude al lugar privilegiado de la “lectura”, la observación e interpretación en estos espacios de la representación geográfica. En segundo lugar, por un lado, se acentúan aquí la percepción y la sensibilidad de Jessiersky, (en otros casos, caracterizada de manera exacerbadamente negativa, aquí, por el contrario, denotada positivamente), así como su acertada interpretación de lo observado. Pero, por otro, esto contradice las aseveraciones del propio narrador, con respecto a los desaciertos de las interpretaciones y percepciones de Jessiersky sobre los sucesos y fenómenos de la realidad que lo rodea, constantemente explicados y atribuidos a la influencia de Luna, convertido en causa eficiente de todo lo que le acontece y lo perjudica. Finalmente, si, de una parte, este “saber ubicarse” del personaje en las alturas de Zinkeneck puede relacionarse con la contradictoria caracterización de Jessiersky como un soñador acomodado (“*wohlhabende[...], an keinerlei Härten gewöhnte[...]* *Träumer*”) (ibíd.: 25), y en otra instancia, no sin incongruencia, se lo caracteriza como un no soñador (*ohne Träumer zu sein*) (ibíd.:14), por otro, su habilidad se contrapone al hecho de “perdersse” en las catacumbas y genealogías inciertas, cuyos mapas<sup>199</sup> y libros consulta el protagonista para guiarse en esos ámbitos de referencias ausentes y de signos ambivalentes.

Pensada específicamente como imagen de la configuración novelística, la intrincada topografía de las catacumbas se presenta en el primer capítulo, en la historia religiosa e imperial del cristianismo, desde sus orígenes clandestinos hasta su adopción por el Estado como religión oficial. La investigación cartográfica actual acerca de tales ámbitos reverbera en el despliegue del segundo capítulo, donde se narran la genealogía y el origen del desaparecido Alexander Jessiersky, junto con la muerte del padre. Esta genealogía tendrá su propio eco en las diversas series ancestrales del “otro”, el conde Luna, que se rastrean en los capítulos III (ibíd.: 30) y V (ibíd.: 51), a las que se agrega la del conde-duque Luna, en el capítulo X (ibíd.: 103ss.). En estos capítulos, ambas genealogías (la del protagonista, la de su antagonista ausente, Luna, y, en menor medida, irónicamente, la que se desglosa de esta última, la del doble de su antagonista, el conde-duque Luna) llegan a cruzarse (ibíd.: 54), como se ve en la constelación de los personajes elaborada por Franziska Mayer, que reproducimos a continuación. El esquema elaborado por Mayer muestra la semejanza de dichas genealogías con una descripción cartográfica subterránea, igualmente laberíntica, inextricable e incierta, pero cuya elaboración duplica la representación ideográfica de estos árboles genealógicos entrelazados de manera fantástica:

---

<sup>199</sup> Con respecto a este sentido cartográfico del texto, el narrador observa: “Sehr wahrscheinlich hatte Alexander Jessiersky, auf seinem Weg unter die Erde, die Katakombenkarte eines gewissen Casamonte in seinem wenigen Gepäck mit sich geführt” (ibíd.: 125), un mapa perteneciente a un volumen desaparecido de la biblioteca del Palacio Strattman, y del que el oficial de justicia Julian Gambs deduce la desaparición conjunta.



El desarrollo de estos árboles genealógicos entramados es comparable con la distribución laberíntica de las diferentes catacumbas: la de San Sebastián, el cementerio de San Calixto, los de Pretextato, Domitila y de Comodilla, la tumba de San Pablo en el predio de Lucina, la tumba de los Aurelios y muchas otras (ibíd.: 121). Catacumbas y genealogías se remontan a un pasado laberíntico e intrincado, un mundo muerto y habitado por otros tantos muertos, que dan sentido, individual y colectivo, a la vida del protagonista, según él mismo y según el narrador, que se detiene en la historia de estas inmensas necrópolis subterráneas (ibíd.: 120). Ambas se hunde en el pasado y, al desenterrarlo, descubren literalmente el retorno de lo reprimido, o, en el caso de Jessiersky, el retorno a lo reprimido, la familia y el lugar de origen, mitificado en la lejanía del pasado. Tales ciudades subterráneas de los muertos recuerdan a la ciudad de Nagy-Mihaly, en *Der Baron Bagge*.

Según el reporte policial, Jessiersky pretende desviar a sus perseguidores en el laberinto de las necrópolis romanas:

Denn durch das Ganggewirr eben dieser Katakombe hatte Jessiersky seinen Verfolgern – nicht nur dem Grafen Luna, sondern auch den Organen der Behörden – entfliehen wollen. Seine Absicht jedenfalls, so zu handeln als habe er sich in den Katakomben verirrt und sei darin umgekommen, in Wirklichkeit aber an anderer Stelle als an derjenigen, wo er sich betreten hatte, wieder ans Licht zu gelangen (ibíd.: 121).

Tanto las catacumbas como las genealogías poseen en común una forma laberíntica (*Gangewirr*) (también mencionado al comienzo, *ibíd.*: 6), que funciona como representación ideográfica del sentido en la novela, y se manifiesta en las diversas configuraciones dentro de la tipología o clasificación de los laberintos, en tanto espacios de referencias inciertas y desvíos, como se manifiesta en nuestra cita, en conexión con la temática de la persecución. La configuración laberíntica de la novela se plantea, primero, en las vías muertas o caminos sin salida del tipo *maze*, que pueden verse como las interpretaciones y cálculos estériles de Jessiersky, o las suposiciones irresolutas del narrador no fidedigno; en segundo lugar, en los denominados “laberintos de caminos alternativos” (barrocos), que retoman las bifurcaciones interpretativas y erróneas de los acontecimientos y personajes; en tercer lugar, en la conformación de los laberintos arbóreos o manieristas que remedan los árboles genealógicos inciertos del texto, o el bosque umbrío de la ninfa Egeria, en Dodona, cuyo árbol del mundo (*Weltenbaum*) (*ibíd.*: 123s.) o *Yggdrasil*<sup>200</sup> (Hagen, 1903: 57ss.), remeda, intratextualmente, la configuración de las laberínticas genealogías novelísticas; y, extratextualmente, se asocia a la mitología nórdica, a la alquimia y a la astrología, temas que el autor utiliza para su configuración de una poética fantástica en *Der Baron Bagge* y *Mars im Widder*, etc. Finalmente, los denominados “laberintos rusos” o laberintos “ciudad de Troya”, que plantean una confluencia con respecto al origen genealógico de Jessiersky (la pequeña Rusia o Polonia) y de Luna (los godos como descendientes de los reyes de Troya).

Más adelante volveremos a las catacumbas y su conexión con el sentido mítico y religioso en la novela; en conexión con el mapa de antepasados del protagonista y de su fantasma personal, con respecto a la cuestión genealógica, Robert Dassanowsky se refiere al papel de la genealogía en la poética de Lernet-Holenia en tanto: “symbol for an inconclusive and flawed historical record” (Dassanowsky, 1998: 145). En dos aspectos diversos, tanto la genealogía de Jessiersky como la de Luna evidencian, formas deficientes e inconclusas de registro histórico. Si, por un lado, las genealogías de los Luna (los dos personajes casi homónimos) resultan inciertas y se entremezclan de manera imprecisa, incluso con la del mismo Jessiersky; por otro, el contenido del registro histórico de la genealogía muestra una deficiencia estructural, desde el origen, en términos éticos e identitarios, en el linaje de ambiciosos escaladores inescrupulosos, de ansias aristocráticas infundadas y la serie de matrimonios por interés. Desde este punto de vista, la descripción de Dassanowsky dedicada al personaje de Jessiersky, que caracteriza a éste como representante de

---

<sup>200</sup> Hagen menciona que el mito del árbol del mundo, el fresno homónimo, y el mito de Odín se relacionan con las leyendas medievales acerca de la crucifixión de Cristo y la cruz (Hagen, 1903: 57). La novela recupera esta conexión en la descripción del paisaje de Zinkeneck como crucificado, analizada más arriba (Lernet-Holenia, 1960: 82). El árbol del conocimiento, en el mito bíblico, presente en aquel pasaje, se convierte en el árbol del mundo de la mitología escandinava. Por otro lado, en el mito nórdico, Yggdrasil, el árbol del mundo, es llamado de esta manera porque une diferentes “mundos”, uno de los cuales es el Helheim, conocido como el reino de la muerte, otro espacio recurrente en la poética fantástica de Lernet-Holenia.

los elementos aristocrático-capitalistas de Austria resulta poco adecuada, en la medida en que el texto evidencia la mera aspiración familiar y personal, en términos de arribismo y discordancia con respecto a una forma de “verdadera” aristocracia ausente (que podría representar el mismo Luna, desaparecido).

La genealogía de Jessiersky se remonta al año 1806, cuando el hijo del casi homónimo Alexander Jezierskij, su tatarabuelo, un cierto Pawel, originario de la pequeña Rusia, se traslada a Galizia, para tomar posesión de las propiedades de su mujer. En el relato genealógico de la serie de uniones matrimoniales no sólo convenientes, sino oportunistas, el narrador, en estilo indirecto libre, exhibe la perspectiva y el aislamiento del personaje no sólo con respecto a su época, sino, sobre todo, en relación con su familia (denotada sobre todo por la relación antagónica con su padre, Adam Jessiersky representante del ejército, es decir, la institución patriarcal-estatal y jerárquica por excelencia<sup>201</sup>). La familia Jessierski se describe como una mezcla de arribistas o aspirantes a una aristocracia nobiliaria fuera de su alcance, debido a su nacimiento y a sus turbios orígenes y manejos, una turbiedad que constituye la herencia más clara, común a todos los representantes de la casta, hasta llegar al padre del protagonista. El puro formalismo del oficial, que aparenta lo que no es, la falta de escrúpulos y la inmensa ambición caracterizan al padre de Jessiersky (ibíd.:13s.). El antagonismo con el padre implica la inexplicable exclusión y el rechazo del último vástago por parte de los antepasados paternos muertos; antagonismo que perdura después de su muerte y clausura la posibilidad de pertenencia e inclusión en su propia familia paterna y en el origen pasado mitificado, utópico de la Polonia paterna. A pesar de que entre estos antepasados se cuentan inescrupulosos traidores y espías (el abuelo Witold, y el padre de Alexander, Adam), ambiciosos aprovechadores (Pawel, Witold, Adam y el mismo Alexander) y velados asesinos (Adam), la alienación de Jessiersky con respecto a ese pasado familiar es vivida como una pérdida de referencias identitarias, pérdida del sí, soledad y alienación. La línea femenina y materna de antepasados representa un tipo de burguesía industrial y comercial, de orígenes y desarrollo igualmente oscuros, cuyo poderío económico se impone paulatinamente en la sociedad, y, sobre todo, en el centro de la representación de tal sociedad por parte del autor, a partir de su narrativa de entreguerras, tal como denotan Jasmin Grande (2005: 33) y Franziska Mayer (2005) (véase el apartado 5.1.4 de este trabajo).

---

<sup>201</sup> El ejército se asocia, igualmente, a las ideas imperiales que circulan en el texto. En este aspecto, la creación y justificación histórica de los imperios o las naciones, y la idea misma de patria así como la de identidad social (desde el imperio romano, hasta la moderna idea de nación), muestran esta necesidad de una forma de mitología que represente los orígenes, manifestada en la figura de un hombre (otro eco del orden patriarcal) frente a la falta de figuras o representantes del origen, en las mitologías astrales. La marca de este origen es la prefiguración de un destino a realizarse, el cumplimiento de una profecía ya prefigurada en los orígenes. Desde este punto de vista, se trata de la creación de una mitología histórica que sustenta en su base la noción de identidad común y unitaria en todo el territorio imperial o nacional.

Frente a la aspiración a la nobleza y cultura inaccesibles para la línea paterna de inescrupulosos escaladores, la opción tomada son los casamientos con las hijas de los ricos industriales o comerciantes transportistas, que por parte materna, ostentan una posición burguesa despreciada, junto con un anhelado poderío. Estas alianzas matrimoniales estratégicas se presentan simultáneamente como una encubierta nostalgia aristocrática, más imitada que real, en tanto no se trata aquí de personajes con derechos nobiliarios, sino únicamente con aspiraciones de este tenor, y una orientación hacia un poderío económico, monetario, comercial e industrial paradójicamente despreciado en esos valores burgueses actuales, analizados más arriba, debido a sus motivaciones finales prácticas y económicas (Grande, 2005: 33), que parecen guiar las acciones de todo el linaje. Aunque elegidas como portadoras de ventajas económicas, las mujeres son despreciadas por los miembros masculinos de la familia debido a su condición burguesa, pero su valor agregado es el hecho de resaltar el sentido de la “posesión”, un aspecto asociado al mundo aristocrático ajeno y anhelado. Desde una perspectiva aristocrática, el predominio del eje espacial en la novela (en las catacumbas imperiales, en las descripciones del palacio Strattmann, Zinkeneck, los diversos dominios de los diferentes Luna, la ciudad de Luna, Cataluña y la luna misma) se afilia, desde este punto de vista, también a la noción de posesión nobiliaria, como vemos en la investigación de Jessiersky con respecto al linaje de Luna y la búsqueda de su anclaje espacial, en los mapas españoles y franceses, y en el despliegue del linaje del mismo Jessiersky por parte del narrador, en el capítulo III y en el final, que retorna a la Polonia original y mítica.

#### **5.b.4. Las desviaciones y desvaríos del origen en la encrucijada entre mito e historia**

La historia personal que retomaremos en el siguiente y último apartado, presentada aquí en términos documentales, en los textos sobre el linaje, se entremezcla con la historia y el espacio colectivo de las catacumbas, y sus elementos mítico-religiosos, no sólo representados por la relación entre estas necrópolis y el cristianismo originario y perseguido, que, según el narrador, sería comparable a cualquier otro culto de la época, sino también por el concepto de origen en el que confluyen una perspectiva histórica y la noción de mito como explicación originaria. En la medida en que en la sección anterior del presente estudio, dedicada a Leo Perutz (cf. 4), hemos desarrollado un conjunto de problemáticas asociadas a la cuestión histórica, introducimos a continuación algunas consideraciones generales sobre los conceptos de mito y origen. Aunque estas consideraciones resultan insuficientes para dar cuenta de términos tan complejos y ampliamente tratados, en ámbitos tan diversos como la filosofía, la antropología, el derecho y la religión, el arte y la literatura, este sucinto abordaje se orienta a iluminar algunos aspectos

pertinentes para la interpretación del mito, la historia y el concepto de origen en su conjunción específica en el presente trabajo sobre la novela de Lernet-Holenia. La amplitud de ideas y perspectivas que se deslindan del concepto de “mito” nos obliga a excluir definiciones como la de la RAE<sup>202</sup>, J.A.Cuddon<sup>203</sup> y Jaime Rest<sup>204</sup>, por su generalidad y falta de especificidad.

De acuerdo con los *Ästhetische Grundbegriffe* (AAVV, 2002: 309-346), recién a partir de la modernidad, el mito se plantea como “concepto estético fundamental”. Desarrollamos en lo que sigue un resumen de las principales ideas expuestas en este texto. Hasta entrado el siglo XVIII, el término de origen griego, cuya traducción latina corresponde al concepto de fábula, no señalaba la narración pagana carente de verdad, sino aquella con valor poético y se aplica prioritariamente al corpus temático canonizado de las antiguas sagas míticas. Recién en la Ilustración el mito se revela como una forma de pensar propia, convirtiéndose en un concepto liminar entre diversas ciencias y discursos. Desde la perspectiva del desarrollo histórico del concepto, se evidencia el

---

<sup>202</sup> Según las dos primeras acepciones del término en el DRAE (s.v. “mito”), las más pertinentes para el análisis, el mito es una narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico; un relato que con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. La segunda acepción se refiere al mito como historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal. Aunque el aspecto divino o heroico del mito en la Antigüedad no pueda localizarse de manera directa en nuestra novela, de manera explícita, las atribuciones sobrenaturales de Luna se relacionan con procedimientos de mitificación y ficcionalización. En la interpretación atemporal y ubicua de Luna/la luna, y sobre todo con respecto al sentido del origen y la muerte, con respecto a una forma de teleología ambivalente en texto, el “personaje” funciona como condensación de esa realidad humana de significación universal y trascendente, fuera o más allá de la historia humana.

<sup>203</sup> En conexión con las definiciones generales de la RAE, J. A. Cuddon sostiene que Homero utiliza el término *μῦθος* (en griego, “fábula” o “leyenda”) para referirse al relato o conversación, pero deja de lado la ficción (2001, vol. 2: 484). El uso posterior del concepto en Platón se orienta a identificar algo que no es totalmente falso, aunque sí se asocia a lo ficcional. Cuddon sostiene que “se ha conjeturado que la transición de uno a otro significado fue facilitada por la asociación con *muein* ‘iniciar en secretos’ (de allí, ‘místico’, ‘misterio’)” (id.). Para Cuddon, en la actualidad, el término significa ficción, pero aquella que contiene alguna verdad psicológica y la conecta con lo sobrenatural. Con respecto a la relación entre mito y origen, Cuddon sostiene que “el mito siempre se relaciona con la creación, es decir, explica cómo algo comenzó a existir. El mito personifica sentimientos e ideas [...]” (id.). Las explicaciones primitivas del orden natural y las fuerzas cósmicas, en los mitos antiguos, se convirtieron en material e inspiración en la invención de mitologías modernas, para poetas como Blake, Yeats, Melville, Joyce, y Lawrence (id.).

<sup>204</sup> Por su parte, para sustentar su definición, Jaime Rest rescata del filósofo contemporáneo Leszek Kolakowski la distinción entre el discurso científico, que propone un saber de aplicación práctica y por ello está ligado a lo empírico; y el discurso metafísico, éste último referido a una realidad absoluta y desligada de lo empírico (Rest, 1991: 90). Localizado dentro del discurso metafísico, el mito enuncia por medios poéticos situaciones para las que no tiene respuesta el enfoque científico. Aunque ambos se orienten hacia lo religioso, difiere de la teología porque esta aspira a constituirse en ciencia, mientras que, en su origen, el mito es una creencia que es admitida como verdad y que no requiere pruebas ni demostraciones. El estudio de este material fue encarado científicamente por Max Müller en el siglo XIX y desarrollado hasta su plenitud por George Frazer, en *La rama dorada*. Para el psicoanálisis actual, el mito suele tener un valor análogo al que se le atribuye los sueños, por lo tanto para Freud y Jung, según Rest, “el lenguaje mítico, convenientemente interpretado, revela aspectos ocultos de la personalidad humana y proporcionar equipos o modelos de experiencia elaborados a lo largo de las múltiples generaciones de nuestra especie” (ibid.: 91). Finalmente, Rest sostiene que el mito es un elemento muy utilizado en literatura y, para él, es posible afirmar que todas las piezas de ficción aspiran a constituirse en mitos, en la medida en que son revelaciones significativas en la naturaleza humana (id.). Desde este punto de vista, la novela realiza un pasaje o transformación de lo histórico o prosaico hacia lo mítico, donde el acontecimiento histórico (el conflicto con Luna) es ficcionalizado o mitificado y convertido en trascendental, como el personaje mismo. Si en los primeros capítulos, la representación de la actualidad y las genealogías subrayan el cruce entre la historia personal, la familiar y la colectiva como partes constituyentes de la historia, en los últimos. el discurso metafísico sobre la muerte y el más allá se vuelve predominante, en la exposición de los aspectos teleológicos y luctuosos de los cultos etruscos y romanos, así como en las asociaciones con respecto las creencias asociadas a lo matriarcal y la contraposición con respecto a lo patriarcal, que luego desarrollaremos.



paradójico hallazgo de que el mito, que la modernidad subordina como lo otro de lo que ella separa, libre de prejuicios, o eso hacia lo que desea volver, románticamente, no es más que su propio descubrimiento, si no su propia construcción, que se perfila en la polaridad entre razón y racionalidad. Suficientemente difuso, el mito sirve como concepto de lucha para la autocomprensión de la sociedad burguesa y su crítica.

Cuando Claude Lévi-Strauss fija la separación entre ciencia y pensamiento mítico para el siglo XVII y XVIII<sup>205</sup>, cuando diferencia las verdades matemáticas del pensamiento mítico, como lógica de lo concreto, como mundo de los sentidos, también del olfato y de las imágenes, el mito y la estética demuestran como elementos de la misma historia segregada: aquello que proyecta el mito, en tiempos y lugares lejanos, y que se vuelve arcaico, es desarrollado por el pensamiento estético, en términos al propio antropológicos o gnoseológicos. Si en Alemania, el concepto moderno de mito se constituye como la estética, en los mismos discursos, esto confirma la tesis de una relación no sólo externa ente ambas formas de pensar (ibíd.: 309).

Ante este trasfondo, se constatan por lo menos tres tendencias significativas en el desarrollo del concepto. La primera se evidencia en el debate académico alemán desde los años '80, dentro de la estética de la recepción, en los términos elaborados por la serie de volúmenes estético-filosóficos *Poetik und Hermeneutik*. Esta es la orientación en la cual se enmarca la concepción de Hans Robert Jauss, introducida mas arriba. Se trata de la tendencia a una restitución estética del mito, frente al énfasis de las interpretaciones unilaterales sobre la dimensión política del mito. En segundo lugar, el mito se perfila ante el trasfondo de la contraposición con respecto a la razón y la crítica (post) moderna a la razón también tener repercusiones sobre su concepto contrapuesto. Aquí también se perfilan dos tendencias. O bien el pensamiento mítico descubierto como forma de conocimiento superior a la ciencia tradicional, que debe ser vivificada, y por lo tanto *Logos* y *Mythos* no pueden ser separados estrictamente uno del otro, en tanto ambos son reflexiones complementarias de una y la misma conciencia, con los cuales se intenta descifrar los enigmas de la vida. O bien la razón misma puede ser criticada como mito (uno de los grandes relatos), y de manera análoga puede comprenderse el mito como un fantasma de la historia occidental. En tercer lugar el debate teórico sostiene cambios sustanciales en el uso cotidiano, donde el mito no se destaca mediante el histórico sino mediante una significación del presente que apenas se diferencia de los conceptos de culto, fetiche, misterio o magia. Desde este punto de vista será desde épocas tempranas también se entiende bajo el concepto de mito aquello que suscita fascinación debido a su riqueza significativa. El "viraje neomítico" resulta menos esotérico menos esotérico que significativo en su estilización del mito

---

<sup>205</sup> En la definición del "mito", la separación conceptual de Lévi-Strauss plantea una clara analogía con respecto a la diferenciación entre discurso científico y discurso metafísico, citada por Rest de Leszek Kolakowski, al comienzo de la nota anterior.

como atributo que puede endosarse a marcas de autos, estrellas, modas acontecimientos históricos y mediáticos y sobre todo mercancías lucrativas. Los “nuevos” mitos comparten con los mitos “clásicos” la inteligibilidad (global) de sus significados; a la vez se diferencian de aquellos porque están sujetos a un desgaste enorme, debido al ritmo del mercado y los medios (ibíd.: 310).

De esta manera, en *Ästhetische Grundbegriffe* el “mito” se determina de acuerdo con tres máximas heurísticas, útiles para nuestra comprensión del mito en este trabajo: en primer término, el mito es un producto de las tradiciones perceptivas y de pensamiento europeas, cuya historia debe explorarse sólo con los métodos de historiografía conceptual, cultural y mediática. Aquello que concebimos como mito es una gran ficción histórico-cultural, cuya mecánica de construcción debe ser reconstruida históricamente. En segundo lugar, ya desde una perspectiva estética no tendría sentido limitar la representación a relaciones evidentes con el arte o con las categorías estéticas canonizadas. El mito muestra también su parentesco con la estética, así donde se mueve en otros discursos. En tercer lugar, el desarrollo en discursos separados y diferenciados en términos nacionales conduce a conceptos heterogéneos de mito, que sin embargo se superponen semánticamente, aunque no se pueden acotarse unos a otros. Los trabajos sobre la historia conceptual del mito resaltan el hecho de que cada concepto tiene una historia propia y de que no existe una historia universal del mito. A continuación los autores deslindan diferentes concepciones sobre la idea del “mito”, en términos diacrónicos. De particular importancia para nuestro desarrollo son las mitologías nacionales, el concepto del mito político y el último punto, en donde se sitúan los desarrollos de Adorno y Horkheimer<sup>206</sup>, y, sobre todo, los de Bloch y

---

<sup>206</sup> Aunque la problemática abordada por Theodor Adorno y Max Horkheimer, en *Dialektik der Aufklärung* [1944], trasciende ampliamente las posibilidades y dimensiones del presente argumento, existen algunos aspectos significativos en su afinidad con la presente interpretación de la novela. Desde una postura crítica exacerbada y generalizadora con respecto a la Ilustración, en una perspectiva más negativa (o apocalíptica) que dialéctica, los autores acentúan “el signo de la triunfal calamidad” como resultado del proceso de desencantamiento del mundo, la disolución de los mitos y el derrocamiento de la imaginación, a partir de la Ilustración. En este desarrollo, “el mito se cambia en Ilustración, y la naturaleza en mera objetividad” (Adorno/Horkheimer, 2007: 25). El desencantamiento del mundo es entendido aquí como la erradicación del animismo, pero, en este camino hacia la ciencia moderna, prefigurado por Bacon, según Adorno y Horkheimer, los hombres renuncian al sentido de la vieja metafísica: “en adelante, la materia podrá ser dominada sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas. Lo que se resiste al principio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración” (Adorno/Horkheimer, 2007: 22). Desde este punto de vista, como veremos posteriormente, en la perspectiva y la sospecha constante del personaje de Jessiersky (identificado éste con un aspecto de la Ilustración que deja de lado la razón (*Vernunft*) y acentúa una racionalización (*ratio*) calculadora, práctica y empírica, ese aspecto subrayado negativamente por Adorno y Horkheimer en la cita), Luna se identifica con aquello que se resiste al cálculo y la utilidad, tal como se comprueba desde el incidente que inicia el “conflicto” y las peripecias fantástico-criminales del protagonista. Por otro lado, la metáfora de la cacería utilizada por ambos críticos para caracterizar las relaciones seculares en términos de dominio y enajenación a partir de la Ilustración, convertida en medida de todas las relaciones del hombre con el mundo y la naturaleza es otra de las imágenes delineadas con respecto a la relación de Jessiersky con el mundo y los otros, como hemos visto más arriba. Finalmente, la consideración de los autores acerca de la continuidad entre la antigua religión popular o el mito solar, patriarcal, cuya pretensión de verdad aplasta la antigua creencia mítica (que puede asociarse a lo matriarcal), y la Ilustración, paradójicamente destructora y recreadora sucedánea de (sus propios) mitos, mitificadora ella misma. Desarrollaremos esta cuestión con mayor profundidad al referimos a la influencia sobre la

Benjamín que se relacionan con las perspectivas y aspectos de la mitificación del pasado, en términos de idealización reconocida como ficticia en *Der Baron Bagge* (cf. 5.a) como en la presente novela. Así, el reconocimiento del protagonista de *Der Graf Luna* de su pertenencia a los orígenes, en el final ficcional de ultratumba, ultra e intraterrenal, sobrenatural o metafísico, un final que es el reconocimiento de su propia identidad, no deja de estar marcado por el movimiento paradójico o contradictorio de la identificación de la abyección (propia y familiar) y el deseo de pertenencia y final aceptación de ese linaje valorado como ficción, como fingimiento de un honor y ralea inventadas e inexistentes.

En la misma línea esbozada más arriba como la primera tendencia hermenéutica con respecto a la conjunción entre mito, historia e Ilustración, a la que se agrega centralmente el concepto de origen, Hans Robert Jauss vincula los mitos del comienzo con una oculta (reprimida) nostalgia de la Ilustración, como esbozamos en el capítulo 2. El filósofo deja de lado, no obstante, otra forma de subsistencia de esos contenidos mítico-religiosos, igualmente mitificados, que resulta central para nuestro análisis, en tanto los mismos pasan al ámbito secularizado y racionalizado de la imaginación literaria, y dan origen a lo fantástico, en un sentido histórico estricto, en el Siglo de las Luces, tal como argumenta Roger Caillois en *Images, Images* (1970: 23). Así, mediante tales contenidos, se intenta llenar el “vacío de la organización de la razón” en un “mundo desengañado y de naturaleza desdivinizada” (id.).

Por otro lado, con respecto a la vinculación entre mito, historia y el concepto de origen, tanto en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Das Passagen-Werk*, tal como en su lectura homónima sobre “Johann Jakob Bachofen”, Walter Benjamin se refiere a la relación ineludible entre origen y ocaso, a partir de la categoría de fenómeno originario en Goethe. Lo pertinente para nuestro análisis resulta allí la perspectiva según la cual el origen es una categoría histórica que, sin embargo, no tiene nada que ver con la génesis. El término origen no significa llegar a ser a partir de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar (Benjamin, 1990: 28); proceso que podemos localizar en la representación del origen y ocaso de la familia Jessiersky como alegoría de la decadencia de los imperios más cercanos al presente: el austrohúngaro (ocaso no tratado aquí de manera directa, pero sí en la novela corta analizada anteriormente) y el imperio alemán; perceptible aquí.

Por su parte, como ya mencionamos en el capítulo 2, Frank Kermode interpreta el mito asociado a la idea de imperio y decadencia, en tanto ficción de origen y teleología histórica, es decir, una forma de asignar sentido al comienzo en función del final (Kermode, 1983: 13-40). Desde este punto de vista, puede interpretarse también la criticada vinculación entre la

---

obra de Lernet-Holenia de los estudios de Bachofen sobre el derecho y la religión matriarcales, en los abordajes de Benjamin y Bloch sobre las creencias matriarcales frente a las patriarcales.

construcción del mito nacional y su lectura ideológica de la historia del Imperio Austrohúngaro, propuesta como argumento central de la tesis de Claudio Magris (1998). Contra esta perspectiva condenatoria de Magris acerca de la obra de Lernet-Holenia como ideológicamente reaccionaria en su representación de un pasado idealizado (Magris, 1998: 397ss.), la misma constelación es analizada en términos contrarios por Robert Dassanowsky en conexión con la cuestión de la identidad postimperial en la producción del autor (Dassanowsky, 1998: 142ss.). Tal como para Alan Best, quien sostiene que el mito decae y concluye en la Segunda República (Best, 1980: 25), para Dassanowsky los textos del mismo período tampoco pueden adscribirse a una continuidad de la mitificación del Imperio Austrohúngaro, sino que evidencian: “the continuing decay of European civilization since the collapse of the traditional values and institutions of the Old Order” (Dassanowsky, 1996: 142), una afirmación controvertible en tanto la decadencia no se asocia únicamente a la civilización europea, por un lado (la representación de los norteamericanos en la novela es igualmente negativa), ni puede decirse que esos viejos valores e instituciones del antiguo orden sean representados de manera más positiva, si tenemos en cuenta que la novela evidencia una deficiencia estructural, ética e identitaria en todo el linaje Jessiersky, desde su origen, y que no manifiesta una imagen más positiva del antiguo orden, o de las instituciones que podrían considerarse continuadoras de aquel orden imperial (las estatales o burocráticas, por ejemplo).

Con respecto a las “ficciones imperiales de concordancia” que menciona Kermodé, la novela presenta diversas imágenes o figuras asociadas a imperios nacidos y caídos a lo largo de la historia: el incaico (Moctezuma), el austríaco-mexicano (Maximiliano) y el napoleónico (ibíd.: 95s.), el Tercer Reich (ibíd.: 34ss. pássim), pero es sobre todo el imperio romano, pagano y luego, cristiano (ibíd.: 5ss.; 113ss.) aquel en el que se focalizan los aspectos centrales de una mitificación explícita, desde dos puntos de vista relacionados entre sí: el teleológico-religioso y el genealógico colectivo, en conexión con el origen del mismo, aspectos ambos que, a su vez, se vinculan a la centralidad de la configuración espacial en la novela y con el principio y el final del texto, la desaparición inicial y la desaparición “final” de Jessiersky.

Desde el punto de vista religioso e imperial, la novela configura el ámbito de ciudad de Roma y sus catacumbas, esas ciudades subterráneas de los muertos, con la posibilidad de retorno los orígenes, un retorno que implica paradójicamente, un proceso de corrupción y criminalidad creciente, en el sentido de una antinovela de formación) y la autodestrucción o autoaniquilación fingida y real. Así, el plan original de Jessiersky basado en el cambio de identidad, la desaparición en las catacumbas, y la huida de Europa, desaparición planeadamente fingida, se convierte de manera ambivalente en la muerte “real” y en una realidad fantástica, la del retorno a la Polonia imaginaria de los ancestros paternos.

Con respecto a la construcción y el camino de este retorno y mitificación de los orígenes, en el seno materno-terrestre, en el capítulo I, según sostiene el narrador, las sectas cristianas originarias, como otras religiones sectarias y herméticas, se asocian, en el espacio inexplorado de las catacumbas, a las fuerzas subterráneas y subversivas basadas en misterios, cuya caracterización las acerca en su proclividad a ocultarse o retornar “in eben diesen Schob der allen gemeinsamen Mutter” (ibíd.: 7s.). Se trata de otro de esos cultos originarios veneradores de la madre tierra, y su creencia en el retorno de las masas de los muertos a su seno protector.

En un sentido más amplio, este planteo de la historia religiosa colectiva, literalmente en los cimientos enterrados y ocultos (reprimidos) de la historia imperial romana, puede interpretarse en consonancia con el pensamiento de Johann Jakob Bachofen y sus investigaciones sobre los mitos matriarcales y la ginococracia en la Antigüedad, estudiados por Walter Benjamin [1940], en la obra de los pasajes y en sus fragmentos dedicados al análisis de la obra de Bachofen, y Ernst Bloch, en *Thomas Müntzer als theologe der Revolution* [1921], *Atheismus im Christentum* (1968) y *Naturrecht und menschliche Würde* [1961], como origen y prehistoria del derecho patriarcal romano y de la civilización occidental, y en conexión con varios aspectos de la crítica al capitalismo en la Modernidad. Dicha crítica se realiza, por un lado, en relación con los conceptos positivistas de ciencia y progreso, en contraposición con la paradójica postulación romántica y, a la vez, democrática del propio Bachofen, y, por otro, con respecto a la apropiación y transformación mítico-metafísica de sus teorías por parte del fascismo, que, en un movimiento estratégico, pasan por alto su historicidad, sustrayéndoles su potencial político y utópico<sup>207</sup>.

En su biografía de Lernet-Holenia, Roman Roček comenta brevemente la influencia temprana de los escritos de Bachofen, el “patricio de Basilea”, según Benjamin (1977: 223) sobre nuestro autor, gracias a la amistad y la labor formativa del Dr. Alfred von Winterstein, miembro de la *Wiener Psychoanalytische Vereinigung*, con quien el autor sirviera en la milicia (Roček, 1997:

---

<sup>207</sup> En cuanto al tratamiento general de Bachofen por parte de Benjamin, puede consultarse el análisis de Ferrari, (2011); sobre Bachofen y Bloch, específicamente, véase Vedda, 2011, además del sucinto análisis de Georg Dörr (2007), que expone las posturas de Bloch con respecto al derecho originario y un extracto de la discusión presentada por Benjamin con respecto al retorno de Bachofen desde diversas perspectivas contemporáneas (la psicología freudiana, el fascismo y el comunismo). Dörr se ocupa sobre todo de la polémica contra la interpretación metafísica de Bachofen por parte de Ludwig Klages (perteneciente al grupo müniquense “die Kosmikern”, junto con Stefan George, también mencionado por Benjamin), y, posteriormente, de otros antisemitas contemporáneos menos lúcidos que Klages (Benjamin, 1977: 229ss.), en contraste con una lectura comunista (iniciada tempranamente por Friedrich Engels, en su texto sobre el origen de la familia), que debe reapropiarse actualmente del sentido de los textos de Bachofen. En esta línea, en la que se sitúan Bloch y el mismo Benjamin, la lectura se dirige, por un lado, hacia una reorientación hermenéutica y defensa frente a los problemas coyunturales que plantea el fascismo y su lectura mistificadora, mítico-metafísica del matriarcado, que despolitiza y transforma en ahistóricos sus contenidos. Por otro lado, dicha reorientación histórica, social (y por lo tanto, desmitificadora, aunque no menos teológica), enfatiza los aspectos utópicos de la sociedad matriarcal como organización horizontal, conectada con la naturaleza como otra de la madre tierra, y cuya interpretación no sólo debe rescatarse como modelo para una sociedad, sino que se muestra presente en su importancia histórica y simbólica ya en el Bachofen original.

108). Lernet-Holenia no sólo comparte con éste un interés por los fenómenos paranormales,<sup>208</sup> sino que recibió de él lecciones de filosofía e historia del arte. A pesar de pertenecer al círculo de Freud, Winterstein transmitió a su estudiante conocimientos sobre C.G. Jung y otros disidentes entre los discípulos de Freud, Otto Rank y Herbert Silberer, pero, centralmente, el interés de Winterstein en los “procesos de individuación” se percibe en las estructuras fundamentales y las leyes de construcción de novelas, relatos y novelas cortas del autor (ibíd.: 65ss.). De manera significativa, Roček enfatiza la posición de Bachofen en tanto fundador de la jurisprudencia comparatística y el establecimiento histórico del derecho patriarcal, frente al derecho materno o natural prehistórico, junto con su influencia y paradójico “desafío” a la escuela vienesa del psicoanálisis, en su perspectiva sobre las teorías de la sexualidad fálica como fundamento de la configuración de la personalidad y de la identidad. El biógrafo de Lernet-Holenia pasa por alto, sin embargo, la centralidad de la concepción fundamental de Bachofen y sus intérpretes contemporáneos (Benjamin, Bloch, *et. al.*) con respecto al problema de las relaciones entre el símbolo, el mito y la historia, así como un aspecto común a la configuración estructural de la novela y de las tesis de Bachofen, y que Benjamin (además de compartir), también observa, a su vez, en el origen de sus escritos: la importancia del sentido espacial, y, ante todo, la relevancia de las necrópolis romanas en la teoría del basileo sobre el matriarcado (Benjamin, 1977: 221s.).

El politeísmo implícito en los orígenes del cristianismo, relevado por la novela, se retoma en la interpretación teleológica polisémica del texto (los dos finales, la verdadera muerte, en el capítulo XI, y el retorno a los orígenes o nuevo comienzo en el más allá, en el XII). Esta polisemia interpretativa desemboca en una lectura de lo fantástico, en el ámbito profano escenificado por la novela. Por otro lado, la asociación benjaminiana sobre la “promiscuidad” del símbolo en Bachofen equipara tal noción a la idea de polivalencia del signo, la cual se superpone a la noción de desvío desarrollada más arriba, en el signo y el referente “Luna” y la luna.

La interpretación simbólica de la desaparición de Alexander Jessiersky el 6 de mayo de 1953, en las catacumbas del Pretextato, en Roma, en cuya superficie se levanta la Iglesia de San Urbano, se relaciona ya con la idea del pasaje al mundo de los muertos, en un aspecto diverso del trayecto de los nueve días en el camino de la muerte y el puente mítico-real, en *Der Baron Bagge*. En la novela, este pasaje se realiza a través del altar por el que se ingresa a las catacumbas y el mismo posee también un doble sentido. En términos religiosos, el altar es el lugar de la transformación del cuerpo de Cristo, la transformación de muerte en vida, desde lo inanimado o inorgánico hacia lo vital y resurrecto, sólo que en el caso de Jessiersky, se invierte irónicamente la

---

<sup>208</sup> Aunque Roček no lo menciona, este interés compartido entre compañeros de milicia fue reflejado en el comienzo de *Mars im Widder* [1941/1947] (1979), donde el protagonista, Wallmoden, presencia la extraña conversación que mantienen los oficiales aristócratas, el teniente Mauritz, el teniente von Obentraut, el capitán von Sodoma y el barón Dombaste, comandante del regimiento, acerca de espíritus y aparecidos, vivos y muertos (Lernet-Holenia, 1979: 6ss.).

fórmula (aunque el final resulte ambiguo en tal aspecto). Desde otro punto de vista, en tanto entrada a dicha arquitectura subterránea, la alusión al descenso a los infiernos, desde Virgilio, en el universo pagano, hasta el infierno dantesco, en el católico, también se hacen presentes en esta representación textual.

El ámbito geográfico o topográfico de la desaparición, el laberinto de catacumbas que constituyeran el refugio final de los cristianos, pero también de los esclavos y delincuentes en la Roma Imperial, es tan enigmático como la desaparición misma del protagonista. La arquitectura sumergida de las galerías subterráneas, así como la historia escondida de este lugar, manifiestan este mismo hermetismo inabarcable, como una topografía indescifrable para los cartógrafos de todas las épocas, en su caótica configuración (ibíd.: 6, *passim*).

El retorno a los orígenes y la recuperación de la identidad, que se lleva a cabo a partir de el exterminio del doble y de la propia, tiene lugar gracias a la “guía” del ausente Luna durante el proceso de (de)formación de Jessiersky, que se desarrolla en la novela hasta la llegada a las catacumbas, como declara el reencontrado padre, Adam (Lernet-Holenia, 1967: 143). Sin embargo, el significado simbólico del onomástico de este doble, en su asociación mítico-lunar y espacial, ha sido pasado por alto por la crítica dedicada a la novela y a la poética fantástica de Lernet-Holenia (véase Mayer, 2005; Grande, 2005; Dassanowsky, 1996; Pollet, 1997; Ruthner, 1994; Berg, 1991, *et. al.*), a excepción de la mención a Bachofen en la biografía de Roček. La alusión a la oscuridad y a la arquitectura cavernaria y subterránea se ligan al culto a la madre y a la influencia de los denominados mitos astrales en oposición a los mitos del logos: “Das mütterlichstoffliche Prinzip eröffnet und schließt den Kreislauf der menschlichen Dinge” en el simbolismo funerario (*Gräbersymbolik*), analizado por Bachofen (citado por Bloch, 1999: 127). De una parte, el sentido cíclico de la estructura novelística (el comienzo que retorna en el final) refleja un aspecto del contenido mítico de la misma: el retorno a los orígenes asociados al vientre materno y a la madre tierra, y, simultáneamente, el pasaje a la muerte.

En el apartado final nos referiremos al sentido personal y colectivo de este retorno de Jessiersky “guiado” por Luna (la luna) a la madre tierra simbolizada en la catacumba, pero con respecto al sentido de lo lunar, cosmológico, mítico y paradójicamente político de la novela, Walter Benjamin y Ernst Bloch analizan el carácter de la mitología lunar y matriarcal imprecisa, esbozada por Bachofen, como una amalgama en la cual las creencias paganas, o en un sentido amplio, las religiones politeístas y panteístas se asocian a las representaciones astrales o cosmológicas, lunares y daimónicas. Ernst Bloch investiga las representaciones y contenidos de estos mitos paganos originarios, a partir de su fe mitificadora de la naturaleza, de acuerdo con los cuales: “auch in den hypothetischen Ursprechern des naturmytischen Glaubens verschoß das Menschliche in Pan, wird schließlich wie raunende Erda in der Erdhöhle, wie der Sonnenriese

Gilgamesch, wie der Weisheitschreiber Thot, der schließlich nichts als der Mondgott ist" (Bloch: 1968: 254). En esta mitología de la naturaleza, aparece la distinción entre matriarcado y patriarcado, entre supremacía terreno-lunar y dominio solar: "Die weibliche, mutterrechtliche Weise des Naturidols, von Bachofen entdeckt, setzt und ehrt symbolhaft die Enge statt der Weite, die Höhle statt der Anhöhe, die Nacht statt des Tags, Gää-Luna statt Sol" (ibíd.: 255). En este aspecto, se manifiesta la relación entre la topografía arquitectónica subterránea y las catacumbas como el retorno novelístico al último hogar terrestre, el último hogar del cuerpo, la tumba, como el ritual de pasaje que conduce al reino de los muertos que, en términos simbólicos, representa el origen.

Los muertos aquí son los antepasados, que simbolizan el verdadero hogar, o, en las palabras del narrador, la verdadera patria, para Jessiersky. Esta patria es alcanzada a través de un descenso infernal, es decir, el itinerario descendente o evolución decadente del personaje con la decadencia o la degradación familiar, o paulatina identificación con la historia criminal del linaje masculino del protagonista. Como en los mitos astrales, el descenso a los infiernos conduce al origen, y es guiado por una figura asociada a lo femenino, tal como figura en los pasajes benjaminianos dedicados a las catacumbas parisinas (Benjamin: 1991, 137s.).

Desde este punto de vista, al morir su padre, el primer antagonista de Jessiersky en la novela, éste piensa menos en su relación filial que en su pertenencia a una familia de dudosa reputación, que había adquirido, no casualmente, su fortuna y sus riquezas a partir de las dotes de sus mujeres, fórmula de lo femenino, asociada al matriarcado dominado por las instituciones patriarcales. En la muerte del padre, se acentúan los rasgos observados por el joven Alexander, de esta corporalidad que será subrayada en la representación del cadáver, nuevamente asociada a lo terrenal, lo natural y el retorno al seno de la madre de los cuerpos en las tumbas y del cuerpo del Adam Jessiersky, quien, al morir, se reintegra a la familia perdida o la verdadera patria, desde la mirada del joven Jessiersky. El padre, además, representa otra institución patriarcal igualmente repudiable para el hijo: el ejército. La escena también manifiesta la oposición desplegada por Ernst Bloch (1968). Dicha oposición contraponen las fórmulas de los mitos astrales frente a los mitos del logos, y los órdenes o fases jurídicas matriarcal (sometida) y patriarcal (dominante), según Bachofen. En este sentido, de acuerdo con la interpretación blochiana de la obra de Bachofen, la mitología astral es representada principalmente por la construcción terrestre, en horizontal, y hacia las profundidades, y por los signos y símbolos que aparecen bajo diversas formas en nuestro texto: ante todo, la luna y lo lunar, la noche, lo ctónico o terrenal, la oscuridad y la muerte, la tristeza, el duelo y el luto, y a los que se asocian lo femenino, lo natural y lo espacial, y estos mitos son preeminentes en las fases históricas matriarcales, definidas como anárquicas o caóticas por Bachofen. En oposición a dichas formas, las representaciones de los



mitos del logos, en las formas jurídicas patriarcales “dagegen setzt und ehrt einzig das Sonnenzeichen, als das herrschend-kosmomorphe Hoheitszeichen schlechthin” (Bloch, 1968: 255), es decir, la construcción en vertical, que evoca las jerarquías, la amplitud, torres y escaleras de ascenso y descenso o las simbologías de lo solar, lo aéreo y lo intelectual, que manifiestan la jerarquía y el “orden”, así como las formas de la ley vertical-jerárquica del estado patriarcal, cuyo punto máximo es el orden imperial (el romano, en el origen), que somete o domina a la ley horizontal-comunitaria del matriarcado.

En la novela, en el sentido pautado por May con respecto a las cronotopías fantásticas (May, 2006 y capítulo 1 del presente trabajo), la descripción espacial condensa el desarrollo espaciotemporal de la ciudad de Roma. Tal condensación elide el sentido histórico desplegado cronológicamente, para dar prioridad a los aspectos míticos o mitificados asociados a la caracterización de Roma. El espacio horizontal (matriarcal y mítico-religioso) de las catacumbas y el vertical imperial (patriarcal) de las siete colinas y la ciudad imperial de Roma se describen cartográficamente en el capítulo XI, donde también se desarrolla la enigmática historia de los etruscos. A primera vista, la presentación de la cartografía romana, superior e inferior, pero, sobre todo, la introducción de la historia de la civilización etrusca, resultan extrañas o incongruentes con respecto al desarrollo de la novela y la coyuntura novelística, en esa instancia del relato. No obstante, la pertinencia de tal cartografía condice nuestra interpretación llevada a cabo más arriba, con respecto a los mapas geográficos y genealógicos, de una manera que se ensambla con la prehistoria romana y su mitología subterránea, sepultada y oculta, pero que todavía determina sus cimientos: en términos colectivos, la historia de los etruscos es parte de esa genealogía imperial romana, oculta, de la misma forma que, en términos familiares e individuales, la genealogía representa la historia de Jessiersky y Luna, y los caracteriza identitariamente.

El extenso capítulo está dividido en diversas secciones temáticas que vinculan una geografía (la de Roma) y su cronología histórica, desde el pasado más remoto, hasta el más reciente, desde lo más general, hasta lo más particular, para finalizar en una forma de metanarración, en las reflexiones sobre el oficial Gambbs, y las (ante)últimas y contradictorias afirmaciones sobre el destino final de Jessiersky. Estas secciones tratan la historia y caracterización de los etruscos, la configuración de la ciudad de Roma y sus alrededores junto con la del orden imperial romano, desde sus comienzos hasta su decadencia, en sus costumbres y usanzas (*mores maiores*) y su Panteón; la historia general de las catacumbas, de acuerdo con los escritos del profesor Cechelli, desde las formas más primitivas hasta las más elaboradas; y, luego, la cartografía particular de las catacumbas romanas y la inexplorada catacumba del Pretextato, morada final de Jessiersky, junto con la gruta y el bosque que los rodea y que poseen su propia mitología e historia, hasta llegar al avance de los aliados sobre Roma, al finalizar la Segunda

Guerra Mundial. Finalmente, en este encuadre cuasi cinematográfico progresivo, en términos temporales, que se despliega en una sucesión cronológica desde los orígenes de ese espacio prehistórico, imperial y en ruinas, cuna de la civilización y también imagen reflejada e inicio de su cíclica decadencia, la narración se centra en las figuras de los sacerdotes franceses desaparecidos, exploradores del espacio subterráneo ignoto, el propio Jessiersky, a partir del informe del oficial Gambus y la ya analizada caracterización de su figura.

A su vez, cada una de estas partes culmina con la misma constelación de problemáticas interrelacionadas: la de los orígenes y la decadencia de los pueblos y los individuos, la muerte y el reino de los muertos, el problema del más allá y del sentido de la vida, como el último enigma: el enigma que representa la 'ininteligibilidad' (*Unfaßlichkeit*) de la muerte (ibíd.: 116). En primera instancia, se despliega la historia de los etruscos o tirrenos, los primeros habitantes de Roma. Estos son los misteriosos y soterrados antepasados de los romanos, entre otros, el origen sometido sobre el que se erigió su civilización y religión: "alles römische Wesen eine Mischung aus Sabinischem, Etruskischem und Latinischem ist, wobei das Etruskische überwiegt" (ibíd.: 114). A su vez, tal como los antepasados polacos, los etruscos poseen su propia historia de migraciones, movimientos y desviaciones, que se relaciona también con la más antigua historia troyana (ibíd.: 115), de la misma forma que Luna (ibíd.: 32), y que otros personajes en la poética del autor, cuyos ancestros se remontan a la antigua civilización caída de Troya (*Der junge Moncada, Der Mann im Hut*, etc.).

El enigma de los etruscos, como el de la identidad personal (de Jessiersky, de Luna) se centra en una serie de datos o informaciones relevantes que los caracterizan, pero, ante todo en los huecos o las ausencias, el conocimiento inconcluyente sobre su historia. La información relatada en el texto se centra en sus nociones acerca del más allá, o, paradójicamente, su cinismo con respecto a una forma de trascendencia, que, según el narrador, se llama hoy en día nihilismo (ibíd. 116) y que determina una forma de sensualismo con respecto a los placeres terrenales y su intenso amor hacia la vida y su igualmente intenso temor a la muerte (ibíd.: 115), porque consideraban que el reino de los muertos, "jene heillose Stätte, wo sich die Seelen der Abgeschiedenen, von schwarzen Gewölk umwogt, auf ewig Verzweiflung über die Unwiederbringlichkeit des Daseins hingeben" (id.). Desde este punto de vista, su oposición a los dioses que determinan esa atrocidad, su deseo de venganza y rebeldía hacia los inmortales, dispone su aferrarse a la vida y contradice diametralmente la aceptación sacrificial de la misma por parte de los cristianos, como observa el narrador. En este sentido, estructuralmente la novela contrapone la religión cristiana, oficializada en el imperio, al comienzo del texto, a esta forma de paganismo cínico y más honesto que cualquier mitificación trascendental: "Ihre hervorstechendste Eigenschaft scheint es gewesen zu sein, daß sie niemals sich selber, auch über das Schlimmste

nicht, hinwegzutauschen zu versuchten, sondern daß sie alle Dinge bei ihren wahren Namen nannten” (íd.), a pesar de que el narrador no fiable sostendrá otra forma de superstición o fe en el más allá, en el relato del último capítulo, el siguiente, sobre la experiencia del desahuciado Jessiersky en las catacumbas. El nihilismo de los etruscos se opone al moderno, sin embargo, en el hecho de que el suyo no se basa en un debilitamiento de la fe, sino en la fuerza de su carencia de ilusiones. La caracterización histórica de los etruscos se distancia de esta mitificación narrativa del pueblo originario en tanto los mismos, contra la descrita rebeldía, no sólo rinden culto a un panteón propio, de manera fiel y supersticiosa (se los denomina los padres de la superstición), sino que incluso poseían una versión del libro de los muertos, que contradice la versión narrativa de estos nihilistas *avant la lettre*. Por otro lado, de forma significativa, y aunque la novela no lo mencione, la cultura etrusca, considerada enigmática y promiscua por sus investigadores, según el narrador, es una cultura con características matriarcales, donde el predominio relativo de la mujer se contrapone al lugar subordinado que ostenta en culturas patriarcales.

El párrafo dedicado a los etruscos culmina con una reflexión sobre su destino de muerte y decadencia, un destino que se manifiesta como la fatalidad a la que están condenados todos los pueblos en decadencia. Como sostiene el narrador, la reaparición fantasmagórica de los etruscos, el pueblo dominado por el poder y el coraje de los latinos (ibíd.: 116) representa el retorno de lo(s) reprimido(s), en otro ciclo reiterado que recuerda las fases del ciclo lunar no sólo a lo largo de toda la historia romana, sino hasta el presente: “mit all ihrem zerstörischen Wesen immer wieder hervrbrechend, nicht nur aus den Römern, den Italienern selbst, sondern aus allen Völkern um die Stunden des Untergangs” (íd.).

Ese destino de decadencia es el que se manifiesta también en las ruinas y restos de estas otras civilizaciones, tales como la romana. El elogio de la Roma primitiva y tradicional, campestre y anticuada se convierte en la crítica del deseo de progreso y avance, deseo civilizatorio de desarrollo y expansión imperiales, que destruye al imperio desde sus cimientos (ibíd.: 117), junto con el avance de pueblos bárbaros, jóvenes y deseosos de conquista, cuya sucesión semeja un círculo vital encadenado o ciclo imperial de origen, desarrollo y caída. De la misma forma, la genealogía familiar y el despliegue personal rememoran este ciclo reiterado de nacimiento, desarrollo, ocaso y ambivalente o fantástica resurrección: “die Leiber der Toten [...], die des Erwachens, das heißt der Auferstehung harren” (ibíd.: 119), que se conecta con la historia misma de las catacumbas y que tiene sus raíces en la mitografía arquetípica maternal-ctónica. En consecuencia, la novela da preeminencia a una forma de tiempo cíclico, circular, que elide la diferenciación histórica puntual, acentuando la iteración. Así, el destino de decadencia de todos los imperios y sujetos no es otro que ese destino de muerte, que aguarda, incomprensible, a todos los pueblos y seres, la entrada en el último reino y la morada final, el único imperio eternamente

victorioso: el *Totenreich* o imperio de los muertos que plasman, de manera concreta, el espacio de las necrópolis romanas.

Tanto en sus aspectos individuales, familiares y colectivos como desde una perspectiva espacial, la novela representa la dualidad de órdenes de lo patriarcal-jerárquico dominante frente a lo lunar-matriarcal sometido, reprimido, donde la lógica patriarcal se impone paulatinamente por su “superioridad” y su deseo de dominación y expansión (imperial). La representación del linaje paterno dominante sobre el materno se muestra no sólo en la historia familiar, sino en la historia colectiva, en la decadencia del orden patriarcal social representado por los órdenes imperialistas, como el del Tercer Reich, lo mismo que en el romano expansionista (represor del original agrario, asociado al matriarcado, *ibíd.*: 117). En el personaje burgués y elusivamente capitalista de Alexander Jessiersky, esta superioridad patriarcal y su lógica expansiva se encuentran en la raíz de su conflicto con Luna, un conflicto fundamentado en el problema de la posesión y la expansión empresarial, en una asociación negativa que se acrecienta en el recorrido biográfico y su itinerario criminal.

Así, a pesar de los rasgos negativos, la lógica concretizada en el linaje paterno (su dominio sobre los medios materiales que otorga el materno) no sólo representa el caso particular de los Jessiersky, sino que evidencia los móviles materialistas y las motivaciones finales utilitarias, las ambiciones y mezquindades de un materialismo capitalista e imperialista, encubiertas por un formalismo protocolar, oficial (como la excusa del crimen *a priori* de Luna, o el mero formalismo militar y falta de ética de Adam Jessiersky) en tanto formas de una degradación y corrupción generales que afectan a toda la sociedad. El propio autor sostiene sobre la novela:

Eine Darstellung der Art und Weise, auf die sich ein modernes Gewissen meldet –wobei anzuführen ist, daß die Schuld des Helden weit eher auf ein Verhängnis als etwa auf eine aus freien Stücken begangene Tat zurückzuführen ist... Darüber hinaus aber setzt sich das Buch weitgehend mit den politischen und sozialen Schwächen unserer Zeit auseinander, gleichsam anzudeuten, daß auch ein vernünftiger Bewohner eines Narrenhauses auf die Dauer nicht vernünftig bleiben kann (Lernet-Holenia, citado en *Donnenberg*, 1984: 331).

Aunque, como interpreta Dassanowsky, “the character of Alexander Jessiersky is anything but a sensible man lost in a mad society” (*ibíd.*: 142), y, podríamos agregar, tampoco se trata de un hombre racional e íntegro, Lernet-Holenia explicita la correlación entre este carácter y la irónica “magnitud del momento histórico”, en las palabras de los aterrorizados Millemoth relatadas por el narrador (Lernet-Holenia, 1960: 25), un contexto descrito, en términos paradójicos, como no fantástico, pero indudablemente siniestro, correspondiente a este personaje y paralelo a él en su locura, debilidades, deficiencias y decadencia.

En tanto viaje asociado a las profundidades soterradas, el retorno a los orígenes que se manifiesta a partir de un viaje a las catacumbas, al ámbito de lo femenino-lunar (“guiado” por otra figura asociada a esa mitografía, el conde Luna) recurre en la idea de lo reprimido o lo oculto

a la luz, un ocultamiento que también se superpone a la huida del crimen. Así, el recorrido total de la novela, cuya consumación simbólica es la entrada a las catacumbas, como movimiento de (auto)aniquilación, pérdida o desviación definitiva del enemigo (interno), funciona como la identificación o aceptación de la propia naturaleza criminal o identidad “real”, frente a una forma de identidad “social” puramente formal, objeto de las manipulaciones de los Jessiersky.

#### **5.b.5. Persecución, huida y confrontación: la identidad en las desviaciones del conflicto**

Representante de un mundo caótico, carente de jerarquías, valores y referencias explícitas, en el más acá contemporáneo, el protagonista no se encuentra menos desamparado o menos perdido en él. En la historia genealógica individual y social se busca una explicación sobre el individuo y el carácter, o sobre la identidad nacional, una aclaración del sentido dentro de una lógica que permita localizarlos en un mapa de interrelaciones más allá del caos y la oscuridad. Como ya mencionamos, estas interrelaciones constituyen los puntos de referencia y pertenencia que permiten asignar significado y posicionarse en un mundo que, en su creciente complejidad, se acerca peligrosamente al caos (ibíd.: 36s., 63, et. al.), y que incluso ha perdido la noción de la importancia de tales referencias (ibíd.: 10). Frente a este mundo, la última morada, donde culmina la novela, también representa la entrada a otro reino indiferenciado e incomprensible, el de la muerte. Tal como en el más acá (en las genealogías, en las determinaciones sociales), en ese más allá (en las catacumbas, en el reino de los muertos), Jessiersky desea encontrar el sentido y las referencias que determinen de manera inequívoca, lógica, causal, incontrovertible y, sobre todo, calculable e ilusoriamente controlable, como las fases lunares, los signos de interrogación que parecen rodearlo (Luna, su familia, la sociedad), pero que él constituye para sí, en su propia oscuridad, y en sus propias sombras internas. En este sentido, su punto ciego es él mismo, y su recelo e incertidumbre con respecto al mundo externo reflejan su propia ambivalencia y desgarramiento identitario, un desgarramiento que se proyecta, en el exterior, en el doble, Luna. La utilización de la representación de la duplicidad y los dobles en la novela se asocian a una deficiencia del personaje, como sostiene en parte Franziska Mayer (2005), pero sobre todo a la falta de individuación de la sociedad contemporánea y a la crítica a lo histórico-coetáneo, como vimos más arriba, en la cita sobre la producción en serie de personas en la actualidad, frente a la valorada localización genealógica certera en épocas pasadas (ibíd.: 10s). A nivel interno, ese desgarramiento se representa en la falta de identificación del personaje con su origen y con su identidad social o profesional, su desinterés y desidia en el negocio familiar, pero que le otorgan simultáneamente, el dinero y el tiempo libre dedicado al ocio que le permite orientar sus energías completamente a la persecución-huida. También se percibe tal desgarramiento en la ausencia de un sentido trascendental unívoco y absoluto, sin incertidumbres, sin la dual reversibilidad, ni la

relatividad que afecta a todos los otros valores en esa sociedad, y, sobre todo, al propio Jessiersky. En lo que sigue, analizaremos este doble sentido del desgarro en conexión con el problema de la identidad, el doble y el conflicto, en el texto.

Pensado como doble textual, ambivalentemente existente e imaginario, Luna representa en el afuera, la amenaza interna omnipresente, el peligro de las propias incertidumbres y la ambivalencia de valores, una fractura interna que se objetiva, rechazada, en un "otro", pero que también sólo se identifica, atraída, más allá de sí. Se trata de una duplicidad reversible, cambiante, entre atracción y repulsión implicada en la imagen misma de la luna, sus efectos cosmológicos y astronómicos, y, especialmente, su influencia sobre personajes y acontecimientos. Más allá de las identificaciones ubicuas y erróneas del doble que recorren la novela (el retrato del coronel Knobelsdorf, el barón Spinette, el conde-duque Luna), en la reflexión del personaje, la duplicación del sí se presenta como confusión identitaria de forma explícita en la mezcla nebulosa de antepasados, la confusión de épocas, lugares, protagonista y antagonista: "Doch begannen ihm, über diesen Grübeleien, die Lunashchen Vorfahren, je mehr ihnen auf die Spur lam, mit seinen Eigenen Vorfahren zu verschwimmen, und nicht nur sie und die Zeiten, auch die Orte und Luna und er, Jessiersky, selbst, all dies fing un seinem Geiste an, ineinander überzugehen" (ibíd.: 52). La singular genealogía que une a ambos personajes, nexo imaginario o real, muestra este doble movimiento de repulsión (objetivación externa) y atracción (identificación), en el que el desvío puede comprenderse como esta objetivación existencial del doble, una forma de persecución del otro que es causa eficiente y motivo de todos los actos, pero que, de manera ambivalente, igualmente incierta, parece no ser sino una proyección de la propia oscuridad, la propia sombra de la incertidumbre identitaria (ética, profesional, familiar, social):

zwar versuchte Luna nun, aus dem Dunkel, Vergeltung and Jessiersky zu üben, aber auch er, Jessiersky selbst, stieß aus dem Lichte, in welchem er stand, nach Luna ins Dunkel, er machte sein eigenes Licht zur Dunkelheit ebese unabschätzbarer Handlungen, wi es die Handlungen Lunas waren, und erhellte jenes Dunkel zu Licht. Denn im Grunde ist nicht viel Unterschied zwischen Leuten, die Gegenteiliges tun; schon weil sie es tun, weil kein Gegenteil bestehen kann, ohne wiederum ein Gegenteil zu haben, tun sie das gleiche (ibíd.: 53).

En la imagen, la contraposición entre luz y oscuridad y su existencia correlativa se une a las ideas de identificación y rechazo, en términos de una dualidad y reversibilidad ambivalentes: cada extremo o elemento, cada uno de los dos personajes se transforma en el "otro", y de acuerdo con la cual, ambos no son más que lo mismo, según la reflexión "lógica" del narrador. Algo más adelante:

An dieser Stelle seiner Untersuchungen erlebte Jessiersky nun freilich über der Einblicknahme in die Unterlagen. Denn Györkeny und Czece waren nichts mehr und nichts weniger als die Prädikate seiner eigenen Großmutter, jener Sophie Grabaricz von Györkeny und Czece, die sich mit Witold verheiratet hatte. In welcher Reihenfolge die

Lunas und die Grabaricz' mit jenem Gütern beliehen worden waren und sie wieder vertan hatten (denn sie hatten sie, ganz wie auch die Jessierskijs die ihren wieder vertan), fiel nichts ins Gewicht, gemessen an dem Umstande, daß sie hier überhaupt eine solche Verbindung von der einen Familie zur andern Schlug. Sie bedeutete zwar insofern nicht allzu viel, als oft genug die verschiedensten Familien, nacheinander, mit den gleichen Gütern belehnt worden waren: sie bedeutete aber auch wiederum alles, denn sie bestätigte Jessiersky in seinem Gefühl eines geheimnisvollen Einseins mit seinem tödlichsten Feinde (ibíd.: 54s.).

La verdadera identificación de la línea genealógica que une a ambos se retrotrae a la cuestión fundamental que planteó el conflicto: el predicado de nobleza (en el sentido de posesión) que ostentan los antepasados de ambos, predicados que corresponden a las propiedades de Györkeny und Czece. El narrador denota, por un lado, el hecho de que los frecuentes cambios de propietario resulten un hecho habitual, no deja de ser menos significativo, en la medida en que esta adquisición anterior de los Jessiersky se repite en el conflicto con Luna: el pasaje de una propiedad originaria de los Luna a los Jessiersky, por medios enigmáticos, en el pasado, se reitera por medios expresamente inescrupulosos, en el presente. En términos irónicos, el narrador evidencia la asunción de Jessiersky con respecto a la misteriosa unidad entre él y su antagonista mortal, una unidad que puede interpretarse en términos del delirio persecutorio, pero que se proyecta como la existencia amenazante de un "otro", lógicamente omnipotente en tanto mítico. De esta forma, la proyección es, pues, otro sentido del "desvío" interpretativo y espacial, propuesto como eje de lectura del texto, un desvío del sentido del conflicto localizado, individualizado y simplificado (Jessiersky versus Luna), que desdibuja o elide directamente su fundamento real: los conflictos internos y externos, sociales, interconectados, que la novela representa como amenaza constante.

En términos de la objetivación o exteriorización del conflicto, como ya dijimos, ubicarse en las cartografías genealógica y subterránea implica una posibilidad de demarcar en el exterior un lugar de pertenencia y deslindar la propia subjetividad, con respecto a Luna, pero también en relación con su familia. Por otro lado, esta posibilidad de ubicación en la huida persecutoria que lo conduce a las catacumbas remite a una forma de controlar la situación en la persecución (como el cálculo, utilizar la astucia racionalizadora), para huir de esa amenaza omnipresente, exterior e interior.

Desde tal punto de vista, la dinámica entre persecución y huida constituye el motor de la trama en general, con lo que el concepto de desvío reverbera tanto en el aspecto espacial de la trama como en la idea del desvío de la culpa original que obsesiona al protagonista. Este desvío de la culpa se traduce en la pasividad inicial del protagonista frente a los acontecimientos que conducen al encarcelamiento de Luna: "Das muß ich allerdings zugeben, und so trifft mich in der Tat eine gewisse Schuld. Aber ich bereue meine Indolenz, die sich für Ihren Cousin so

verhängnisvoll ausgewirkt hat, weiß Gott, daß ich sie bereue!" (ibíd.: 48). Con respecto a tal indolencia inicial, también mencionada anteriormente (ibíd.: 23), tanto Mayer (2005: 169) como Pollet (1999: 214) observan con precisión que el comportamiento del protagonista se traslada desde una forma de pasividad, ejercida, según Mayer, en el mundo apartado en el que vive al comienzo, extraño a la realidad, como vemos en nuestra cita más arriba, hasta llegar a convertirse en un ser actuante, no sólo en pos de la conservación o del sostenimiento de su delirio, sino también a fin de superar la pasividad reconocible no tanto en su carácter, como en su clase social. Para ambos autores, desde este punto de vista, su caracterización en términos de ocio, aburrimiento o desinterés, e incluso melancolía, al comienzo del texto, se transforman progresivamente en acción, en el transcurso del mismo. Sin embargo, ambas caracterizaciones resultan cuestionables por diferentes razones. La acción positivamente evaluada, sobre todo por Pollet, es de naturaleza netamente criminal, en los posteriores asesinatos de Spinette y Eisl, en los intentos homicidas del cazador y el conde-duque, o el dudoso accidente de los motociclistas, y en las misteriosas desapariciones de Luna y Achtner. Por otro lado, con respecto a Mayer, teniendo en cuenta su interpretación acerca del complejo de culpa del victimario Jessiersky, como deficiencia identitaria del personaje, y la fantasía tergiversadora de Luna como victimario y él mismo como víctima del asedio, resulta contradictorio sostener que el personaje abandona su "mundo de ensoñación" del inicio del texto, porque, en primera instancia, como sostiene el narrador al comienzo, Jessiersky no es un soñador, sino un ser apartado del mundo, excluido de la actualidad y de su (familia de) origen; en segunda instancia, incluso desde el punto de vista de la autora, en cualquier caso, el protagonista reemplaza un "mundo de ensoñación" por otro, el de obsesión persecutoria con Luna. En consecuencia, no hay ningún abandono del mismo, sino una transformación del delirio.

Con respecto a la indolencia inicial y la transformación o desarrollo del protagonista, la novela caracteriza el proceso educativo que tiene a su padre como tutor de la siguiente forma:

Er fühlte, daß man, statt sich im Gegenständlichen zu verfangen, diejenigen, die wirklich ganz darin verfangen haben, wie zum Beispiel den alten Fries und seine Angestellten, für sich arbeiten lassen solle, damit man dann das eigentliche Leben führen könne. Wo Brüssel lag und was für Güter dort verbraucht wurden, war letzten Endes egal [...] und rechnen zu können mochte vielleicht ein Buchhalter wichtig sein – was aber prüfte der Vater ihn, den Sohn, im Rechnen! (ibíd.: 16).

El pasaje muestra no sólo la descripción de Jessiersky como carácter sino sobre todo su pertenencia a una clase parasitaria, ociosa, que vive del "trabajo" de los otros (el pasado, hecho por su abuelo paterno Fries, el de los contadores y empleados), cuya indolencia es el resultado natural de la falta de necesidad de la actividad. Desligado de la supervivencia, para este representante de los estratos más altos cualquier trabajo resulta superfluo, en la medida en que la especulación y explotación se torna un medio de vida. Es significativa la mención sobre la



resistencia al aprendizaje del cálculo, en este comienzo, porque está en connivencia tanto con la indolencia inicial como con el apartamiento o falta de identificación con la familia de origen y su caracterización negativa (de ahí la resistencia al padre). El desarrollo negativo del protagonista a lo largo de la novela se percibe puntualmente en el creciente acercamiento, identificación y legitimación de los medios y fines aquí rechazados, que convierte en propios, aunque en un claro desvío. Su propia forma de especulación y cálculo son las conjeturas, los cálculos (incluso matemáticos, geológicos y astronómicos) y reflexiones obsesivas con respecto a Luna. La imagen de caza, que aparece literalmente en la novela y fuera interpretada más arriba, en conexión con la forma de actividad (y agresión) de Jessiersky) es otra interpretación del darwinismo social que avala la *Realpolitik* de fines de siglo XIX, y que encuentra su plasmación novelística en la interpretación de Jessiersky sobre la víctima como animal de presa, sustancialmente “merecedora” del castigo o de la victimización (“creada” naturalmente para tal fin).

La obsesión con el crimen original, con el borramiento o la “desviación” de la responsabilidad del crimen primigenio, posee tres consecuencias. Por un lado, elimina toda consideración con respecto a los crímenes subsiguientes, por otro, convierte a Luna en causa eficiente de todos los sucesos, en términos de venganza: el principio de causalidad omnipresente se sitúa en ese referente ausente, eliminado o borrado. En tercer lugar, la obsesión con el “borramiento” o la supresión del crimen primigenio conduce al desvío de la responsabilidad, de dos formas, culpando a los directores y llenando esa falta (crimen) con la ficción, reemplazando el crimen con la ficción exculpatoria (sea en la justificación sobre la indolencia, sea en la proyección, o en la atribución ubicua de todo lo sucedido a la figura del doble, Luna). Así, el intento de exculpación del crimen original es convertido en victimización, en un movimiento que, a la vez, invierte los papeles entre víctima y victimario, y busca revertir la culpa. A su vez, esta victimización se desvía y transforma en la persecución de la víctima, el perseguido.

La persecución de Luna plantea esta duplicidad constante, el mismo proceso que torna ambivalente todo el sentido del texto, en donde el antagonista ausente es objeto y sujeto de la persecución, a la vez, pero que también se repite con respecto a todos los personajes frente a los que el protagonista se defiende, atacando, y que, accidentalmente o no, “desaparecen”, son amenazados de muerte (en el mejor y menor de los casos) o terminan siendo asesinados por acción directa o indirecta de Jessiersky.

Con respecto al problema del desvío de la culpa en estas otras persecuciones, el entramado enigmático de desapariciones, asesinatos explícitos e intentos fallidos, hasta llegar a la muerte del propio protagonista, todos los crímenes sitúan en abismo la representación del primer enigma (aunque resulten poco enigmáticos para el lector), pero ante todo, son un reflejo del caso policial-judicial que se plantea al comienzo: la investigación policial del asesinato del barón

Spinette, la del cazador Eisl, y la final desaparición del comisario encubierto, Achtner. Desde este punto de vista, la persecución-huida se desgaja en las múltiples persecuciones policiales y judiciales, que tienen como objeto a Jessiersky, pero que, irónicamente, siempre se focalizan en otros.

Con respecto a estas otras huidas, persecuciones y sus actores, tal como Luna se asimila a Jessiersky, Jessiersky se asimila a sus perseguidores. En varios aspectos, la novela presenta a sus buscadores oficiales en una caracterización paralela a la del mismo protagonista, o, a la inversa, la intriga presenta las acciones del protagonista en consonancia con la “normativa” de los investigadores. En principio, el procedimiento de investigación que gira en torno a Jessiersky, en el primer capítulo, retomado en los dos últimos se conecta con los indicios de la supervivencia y presencia de Luna, percibidos por Jessiersky, en el capítulo III: “Aber um das Jahr 1949 sah sich Jessiersky genötigt, aus gewissen Anzeichen zu schließen, daß Luna noch lebe” (ibíd.: 38). Esta búsqueda de indicios también recupera el sentido cartográfico del texto, la idea de localización en un “mapa” invisible, el textual, que tanto Jessiersky como el oficial Gambs realizan en su recorrido tras el objeto de persecución, incluso en el mismo espacio físico: la biblioteca del palacio Strattman. Así, las dos secuencias situadas en la biblioteca, acerca de la investigación genealógica de Luna por parte de Jessiersky, en el mismo capítulo III y en el V, se repiten en el final del capítulo XI en el mismo escenario, pero con Gambs como actor principal.

Sin embargo, tanto en su contenido como en su estructura, toda la novela reincide en esta configuración policial-criminal (con respecto a la que se plantea el modelo de persecución y huida), donde puede pensarse este procedimiento de averiguación de antecedentes, desde la presentación del enigma. Así también, el recurso de la investigación genealógica, basado en indicios y desvíos, es lógicamente utilizado por la policía, con respecto al intento fallido de asesinato de Luna en Zinkeneck y las averiguaciones sobre el “verdadero” objetivo del atentado, el cazador furtivo, que no es sino uno de los otros Luna, el conde-duque (ibíd.: 102ss.). Pero incluso el propio narrador hace uso de él, en su presentación de Jessiersky (ibíd.: 10ss.).

En segundo lugar, de la misma forma que se presenta la indolencia del protagonista como causa de todo el “malentendido” con Luna, esta indolencia refleja la desidia policial, tanto en Gambs, como en las investigaciones sobre las muertes de Spinette y Eisl. Con respecto al oficial, el narrador sostiene, de manera sarcástica, que lo caracteriza una mezcla de inteligencia que no es común en la mayoría de los empleados de gobierno, y de indolencia, que sí lo es (ibíd.: 126), por lo que la investigación es el resultado de una pelea entre razón e indolencia (íd.), en la que su inteligencia gana la batalla, incluso contra su voluntad (*wenngleich widerwillig*) (ibíd.: 127). Tal como Jessiersky, en su búsqueda, Gambs también es un lector de mapas (literalmente) y un “cazador” deductivo, que sigue el rastro de su “presa”, a pesar de las maniobras (*Manöver*) o artilugios de

Jessiersky para despistar a la justicia. Entre estas maniobras de desvío se cuentan la entrada a las catacumbas, la compra del boleto a Buenos Aires, y la de un segundo boleto, con destino a Nueva York, bajo el seudónimo de Herr Friedlichkeit. Con respecto a estas maniobras, por un lado, más allá de la huida y la persecución, la adopción nominal de esta otra identidad manifiesta esa duplicación que tiene su fundamento en la mencionada fractura identitaria del protagonista, ya desde el oxómoron o la duplicidad contradictoria del significado del nombre y quien lo ostenta: el estado pacífico o la tranquilidad aludidos en el nombre Friedlichkeit distan mucho del carácter de Jessiersky, aunque el personaje finalmente encuentre, paradójicamente, la paz anhelada en las catacumbas, los cementerios colectivos. Por otro lado, la novela presenta una perspectiva irónica con respecto a la idea de una *ratio* controladora, calculadora e intrigante, en la imposibilidad e inutilidad de los cálculos y manipulaciones de Jessiersky para perseguir y atrapar a su ausente adversario original y para huir de sus subsiguientes perseguidores o enemigos. La exacerbación de esta *ratio* que busca el control sobre los acontecimientos (por ejemplo, despistar a los policías entrando a las catacumbas) conduce al protagonista al mayor descontrol sobre las circunstancias (la pérdida en el laberinto) pero, ante todo, sobre sí mismo, una pérdida del control perceptible en sus maquinaciones criminales y asesinatos, tal como en la propia muerte final. Para el protagonista, esta sociedad competitiva, civilizadamente salvaje (otra jungla), sociedad del anonimato y de la masa, es una amenaza constante en términos de imposibilidad de ejercer cualquier control, terreno fértil para el ocultamiento identitario (el ajeno y el propio):

In der Stadt nämlich war er seinem unheimlichen Verfolger um so wehrloser ausgeliefert, je leichter sich dieser Mensch unter den andern zahllosen Menschen verlor; oder mit andern Worten: in diesem undurchdringlichen Dickicht von Leuten konnte sich jener bis zur vollkommenen Unauffindbarkeit verbergen, er konnte ihn, Jessiersky, aus der Menge angreifen und wieder in die Menge verschwinden, wie er nur wollte (ibíd.: 81).

La sensación de amenaza se personaliza en la figura de Luna, pero son las condiciones del entorno las que posibilitan el ataque sorpresivo, disimulado. Jessiersky constituye también en este aspecto representante y producto de esa sociedad opaca en su frondosa espesura de personas, él mismo simultáneamente partícipe activo y ciego, inconsciente con respecto a su propia responsabilidad criminal desviada constatemente, como en su ataque sorpresivo e infundado a Spinette. De acuerdo con esta lógica social e individual, la única relación posible con el otro es la de indiferencia (que ostenta el protagonista al comienzo de la novela), la desconfianza o la dialéctica de la defensa y agresión, según la cual todo se reduce a una persecución o una huida, a una forma de matar o morir.

Desde la perspectiva de Jessiersky, la amenaza constante de esa sociedad de masas, que fabrica, de manera uniforme, identidades en serie, encuentra en el ejército la plasmación máxima de un peligro tal, para el individuo: “denn dieser seltsame Sohn eines Obersten haßte alles Militär

von Grund auf, und im Felde zu fallen schien ihm überhaupt das Ärgste. Er hielt es für die Höhe der Übertölpelung des einzelnen durch die Allgemeinheit" (ibíd.: 25). A pesar de la organización jerárquica del ejército, la muerte en combate que tiene por consecuencia la militarización social, con sus ansias de control que llevan al mayor descontrol, no sólo manifiesta el aplanamiento de lo particular, sino que plantea la pérdida completa de la identidad, en la masa de los muertos (Canetti, 1973: 71ss.). El ejército constituye la institución patriarcal y chauvinista por excelencia, no casualmente representada por su padre, su enemigo original o primigenio, la primera amenaza hacia este individuo ajeno, exiliado sin saber por qué o desarraigado de su familia paterna, y ajeno a sí mismo (ibíd.: 14).

Por otro lado, en cuanto a las persecuciones de los culpables del crimen de Spinette y de Eisl, Jessiersky (y el narrador) remarcan la negligencia de la investigación policíaca y el mismo aspecto indolente denotado antes:

Er verfolgte auch weiterhin in den Zeitungen, was über Spinettes Tod geschrieben wurde; und schon nach kurzer Zeit war er sicher, daß man niemals entdecken würde, wer ihn wirklich getötet hatte. Die Polizei fing ja eigentlich stets nur die gleichen Leute, das heißt diejenigen, die sich von ihr schon einmal der gar mehrmals hatten fangen lassen, weil ihnen das Verbrechen bereits zu einer so schlechten Gewohnheit geworden war, daß sie's schludrerhaft ausführten wie etwas Altägliches. Sie standen dann auch schon längst in den Büchern, die den schönen Titel "Alben" führten, wie die Bände von Familienphotographien auf den Salontischen der Achtzigerjahre, und in denen die Polizei nur nachzusehen brauchte. Denn schließlich waren die Polizisten auch bloß Menschen, das heißt Beamte, die, wie alle Beamten, in erster Linie ihre Ruhe haben wollten. Wer hingegen zu vermeiden wußte, daß ihre Photographie überhaupt in diese Alben kam, vermochte zwar gleichfalls nicht alles zu tun, was ihm gerade einfiel, aber doch das meiste von dem, was man vernünftigerweise, zu tun für richtig halten konnte... (ibíd.: 80)

La perspectiva ambivalente de Jessiersky, junto con la del narrador, alude a la indolencia de la policía, que siempre sospecha de los mismos criminales, un hábito del que el propio protagonista es culpable, en su constante atribución causal de todo lo acontecido a Luna. La policía también de manera paralela a Jessiersky (y el narrador) en sus hábitos o costumbres, localizando a los criminales (siempre los mismos) en esos otros álbumes familiares, una representación orientada en el mismo sentido que los mapas genealógicos, fundamentación de la interpretación caracterológica y atribución identitaria para el personaje y el narrador. Se denota asimismo sarcásticamente la especulación de Jessiersky sobre su posibilidad de actuar de manera más o menos criminal, en tanto esta acción se defina dentro de los límites de lo "correcto y razonable", es decir, dentro de una lógica y 'calculabilidad', que Jessiersky manobra o manipula, tal como los límites de la ley (y sus representantes), a fin de no ser descubierto o atrapado.

Finalmente, esta posibilidad de cálculo en la atribución identitaria implica la impunidad del culpable, gracias a la costumbre transformada en norma: la fijación e interpretación del papel social o profesión como definición identitaria para los "sospechosos de siempre": los criminales

que sólo pueden ser criminales, la policía, o los empleados estatales que actúan como tales, en una definición circular y prejuiciosa, o la conducta del burgués terrateniente. Así, finalmente, la investigación judicial sobre el asesinato del cazador Eisl se cierra finalmente, si llegar a ningún resultado concreto, porque, aunque la policía posee pruebas de que las balas provienen de la propiedad de Jessiersky, no puede culparse al guardabosque de Zinkeneck, el único culpable plausible:

Auf den Gedanken, aber daß es denn doch vielleicht auch Jessiersky gewesen sein könne, kam man, wie schon gesagt, gar nicht oder kaum [...] so wenig traute man einem Menschen wie Jessiersky eine wie immer geartete Tat zu, gleichgültig, ob sie nun ein Verbrecher war oder kein Verbrecher, denn auf dem Lande, und insbesondere im Rahmen der ländlichen Bürokratie, war zwar, wie die Untersuchung erneut bewies, alles möglich, nur das eine nicht, daß man geglaubt hätte, ein reicher Mann wie Jessiersky könne sich bemüßigt gesehen haben, etwas zu tun, was doch bloß arme Leute wie seine Jäger tun mußten. Kurzum die theoretisch so hohe, praktisch aber so geringe Einschätzung seiner Person hätte ihn gewiß tief zu kränken vermocht, wenn man ihn dafür nicht, wie gleichfalls schon gesagt, statt mit dem Lorbeer des Kämpfers wenigstens mit den schlichten Waldrosen ländlicher Liebe bekränzt hätte; die Patronen mit den Bleigeschossen aber –so nahm man an– habe er nur herausgesucht, um sie seinem Oberjäger zu geben, und das hatte er ja schließlich dürfen, ohne daß er deswegen, zumindest nach ortsüblichen Begriffen, ja nach diesen schon gar nicht, ein Verbrecher gewesen wäre (ibíd.: 106s.).

Como se percibe en la cita, la atribución identitaria equivocada por parte de la policía es avalada socialmente, en la medida en que la posición social de Jessiersky se interpreta, de manera errónea, como un impedimento o incompatibilidad con la capacidad criminal. Así, desde una concepción contradictoria, si en términos abstractos, en la teoría, el señor, amo o propietario poseería la capacidad de ganarse los laureles del guerrero, como en otras épocas (y, de hecho, ejerce sus derechos “feudales” de usufructo sobre sus “vasallos”, en el amorío con la labradora) en términos concretos, prácticos, Jessiersky carece de las características caballerescas necesarias para la lucha, no sólo por su descripción individual, sino sobre todo debido a su capacidad monetaria, que hace superfluo tal ejercicio, e incluso el delito pierde su estatuto de tal, su “identidad”, si se lo paragona con su imposible o fantástico ejecutor.

En último lugar, con respecto a la caracterización paralela del protagonista y como en el caso de Jessiersky, la representación del dr. Julius Gambs y de todas las investigaciones y opiniones de estos oficiales de la justicia, perseguidores del criminal, plasma la parcialidad de las investigaciones y los puntos de vista de estos representantes del orden estatal, policial y jurídico, teniendo en cuenta que la búsqueda y la pesquisa se basan en la persecución de sus propios fines, a partir de motivaciones personales, y en los hábitos individuales, institucionales o locales-espaciales (*ortsüblicher*), descriptos de manera paralela a la forma de actuar del protagonista, en su propia persecución-investigación.

Finalmente, en cuanto a la motivación trascendental y la huida, la entrada a las catacumbas constituye la forma final de fuga y ocultamiento de Jessiersky, pero ésta es, a la vez, una búsqueda del sentido de la vida. Tal como los primeros cristianos, también en una huida en abismo, el narrador muestra esta motivación personal y cultural al comienzo del texto:

zwar war's die Hoffnung, daß das Dunkel ein Mittel zur Erhellung der Dunkelheiten des Daseins, das Geheimnis an sich schon ein Schlüssel zur Erschließung aller übrigen Geheimnisse sein möchte [...]. Dazu mag die Angst vor dem Leben im allgemeinen und die Vorstellung von der Rückkehr in den schützenden Mutterleib der Erde und des Grabes im besonderen getreten sein (Lernet-Holenia, 1967: 8)

Esta búsqueda de los primeros cristianos, del comienzo del texto se equipara a la del propio Jessiersky, con respecto a las angustias de su propia vida, donde se busca una clave para el alumbramiento de todos los secretos en el retorno al seno materno protector, en las religiones clandestinas y subterráneas. La confusión paranoide, que da lugar a la ambivalencia fantástica, se manifiestan centralmente en la sociedad actual y en el propio personaje. Sin embargo, la confusión entre la verdad o lo real (*wirklich*) acentuada por la novela, también se representa en esos comienzos, en el ámbito de lo trascendental, y desde la perspectiva del narrador: "schon seit jeher war jedem Glauben ein Zusatz von Aberglauben beigemischt –und wer vermöchte wirklich zu entscheiden, was jeweils Glaube, was Aberglaube ist!" (ibíd.: 8). Ya en el origen de la religión católica, la cita remarca la imposibilidad de diferenciar entre ambas formas de acercamiento e interpretación de lo trascendental, pero también de lo terrenal, de lo físico y lo metafísico, como un camino que se desdobra o divide en dos desviaciones unidas a partir de una encrucijada indecidible. Esta 'indecidibilidad' es la misma que afecta a la realidad, a los acontecimientos y a los personajes, en su imposible identificación, o su categorización ontológica ambivalente. Aunque tal categorización sea concebida por una mentalidad "desviada" o "descarriada" (la de Jessiersky), la novela plantea esta desviación ambivalente en todas las percepciones, perspectivas e interpretaciones de los personajes y el narrador, en paralelo con la del protagonista, como un estado social más general, anunciado por la éticamente dudosa parentela.

Desde este punto de vista, la última aserción es retomada de manera significativamente irónica, en la caracterización de Adam Jessiersky, algo más adelante, en consonancia con su pertenencia a otra época: "Zwar zeigte er sich gerne bei den sogenannten Nobelmessen und sah nach, wer war da; einen soliden Aberglauben aber hielt er für weit nützlicher als den Glauben selbst, und der Teufel kam in seinen Reden unvergleichlich öfter als Gott vor" (ibíd.: 16). El padre se caracteriza por ese cumplimiento formal o social del ritual institucionalizado, en este caso, religioso (en la religión oficializada, que se opone a la forma clandestina, pagana y ligada a la tierra, de las sectas cristiandas primitivas). Pero también en la otra pertenencia institucional paterna, el ámbito militar, se reproduce este formalismo vacuo, que se inclina por la superstición

demónica, fantástica y prerracional. Estos rituales convencionales, hábitos o formas sociales, todos relacionados con su apariencia y sus formas que usurpan lo aristocrático anacrónico, se diferencian así del verdadero ser interior del padre (“er bewegte sich gelassen und verriet niemals, daß er im Innersten alles eher als gelassen war; ja, wie alle Jessierskys unwitterte auch ihn die Spur eines Geheimnisses”, *ibíd.*: 13). La huella (*Spur*) de este enigma interior establece una coyuntura tanto con el sentido policial de la novela como con el fantástico: el hálito misterioso o secreto del padre habita también en el interior del hijo, en la identidad de Jessiersky, para los otros (sus perseguidores), pero también, para sí mismo, en su duplicidad autoconvocada, espectral e irracional.

El problema de la verdad o lo real en conexión con el sentido último o trascendental es planteado por el narrador en relación con el planteo anterior sobre el personaje de Jessiersky y su extravío en el mundo actual. Como ya planteamos, el protagonista intenta contrarrestar este extravío de dos maneras igualmente ineficaces e interconectadas. Por un lado, en otra forma de racionalización anacrónica en la sociedad de masas, intenta ubicarse en los mapas genealógicos, sociales y cartográficos, a la búsqueda de puntos de referencia y pertenencia ausentes, anclajes para su propia identidad amenazada y amenazante, junto con la del mundo que lo rodea. Estos puntos de referencia, por su parte, permitirían fijar el sentido de lo acontecido de manera inequívoca, una carencia que Luna y la luna vienen a cumplir, en su función de responsable o causalidad con respecto a todo lo que le acontece. Por otro lado, Jessiersky intenta racionalizar o calcular cuantitativamente las formas de influencia de Luna-la luna, con lo cual se establece una contraposición implícita en dos tipos de posibilidad de “influir”: la (supuesta) “conducta” de Luna y su influencia mítica (natural y eterna) se enfrenta a la de Jessiersky, demarcada por el cálculo racional, y asociada históricamente al ámbito contemporáneo. Pero la creación imaginaria del doble y la atribución ubicua con respecto a todos los fenómenos posee una fundamentación más profunda, que el narrador plantea del siguiente modo:

Denn es ist wohl die Hoffnung aller Menschen, nicht ganz machtlos im Leben, nicht völlig verloren in der Welt zu sein; auf die Welt jedoch in der Weise einwirken zu können, daß entweder man selbst oder daß jemand anders zwar nicht geradezu die achse des Erdballs wie mit ungeheuren Armen aus ihrer Lage zu rücken, aber jedoch dem Regen und dem Sonnenschein, dem frost und der Hitze um Umkreis von wenigen Quadratmeilen zu gebieten vermöchte, hat trotzdem schon seit Menschengedenken niemand mehr wirklich geglaubt... (*ibíd.*: 110s).

La influencia sobre el eje terrestre y sobre las condiciones climáticas, como la lluvia, es una de las características fundamentales atribuidas a Luna y a la luna. Pero estas cualidades “animistas” se plantean como una creencia, una expectativa o un objeto de la elaboración fantástica que, a pesar de existir y ser una necesidad del hombre, no resultan creíbles para ningún ser humano, podríamos agregar, en el mundo actual (excepto el propio Jessiersky, aunque de manera

ambivalente). Desde este punto de vista, la ausencia de Luna-luna (la desaparición real, humana, del personaje, y la desaparición del aspecto o contenido mítico y trascendental, de la luna, pero, de manera más amplia, de una fe y praxis que se hagan cargo de esa necesidad espiritual humana) plasma también la carencia o el vacío de una influencia o metaexplicación, la aludida carencia de referencias estables (ya no sólo sociales, sino también eternas, trascendentales) y de un sentido de pertenencia (familiar o social, pero, sobre todo, metafísico) en el mundo contemporáneo. El “sentirse completamente perdido e impotente” frente a lo inexplicable, el sinsentido o el caos que rodea al personaje, se compensa con el anhelo (creativo) y el simultáneo rechazo y huida de una tal influencia cósmica. El desamparo social se superpone así al desamparo trascendental.

Desde el punto de vista del personaje, Jessiersky reflexiona en el antepenúltimo capítulo, con respecto al sentido de su propia vida:

[...] wenn er gegen Abend auf einem der kleinen Wege von Zinkeneck dahinging, sehen blieb und die winzigen dirchscheinenden Schmetterlinge betrachtete, die im kraftlosen Lichte schwangen, so meinte er, daß auch sein eigenes Leben, wie das Leben dieser Schmetterlinge und Mücken, schon in eine Zeit hinüberreiche, zu der es sogar ihm selber ein ganz fremdes, von fremden Verbrechen beflecktes Leben schien, das längst zu Ende hätte sein solle. Er erinnerte sich, daß er einst, in knebenhafter Eitelkeit, gewünscht hatte, seinen Ahnen ähnlicher zu werden und selbst die häßlichsten an den Tag zu legen, wenn es nur die ihren waren. Jetzt war ihnen wirklich schon sehr ähnlich, ja wahrscheinlich hatte er sie sogar überboten, und der abscheuchlichen Züge, die er trug, hätte ihrer keiner sich zu schämen brauchen. Aber was er getan hatte, hatte er gar nicht tun *wollen*, und ihm war, nicht er selber, sondern einer von ihnen habe es getan. Doch war er denn nicht eben dadurch in Wahrheit einer von ihnen geworden, war er denn wirklich noch er selbst? (ibíd.: 105s.)

La localización y el momento del día resultan significativos, en tanto aluden al ocaso próximo de la vida del propio Jessiersky, cuya vida se ve reflejada por lo efímero y superfluo de la vida de las mariposas y polillas. También en otra forma de duplicación (exteriorización del sí), y metafórica “animalización”, el personaje se identifica con estos insectos en su propia oscilación alrededor de una luz agotada o débil, la luz del ausente Luna. Asimismo, como estos insectos, cuyo tiempo vital se agota, Jessiersky se siente fuera de época y fuera de lugar, un cuerpo extraño (*ein Fremdkörper*) (ibíd.: 14) entre los hombres de su época, representados por sus antepasados maternos, los Fries (íd.), burgueses plenamente identificados con su propia posición, sin aspiraciones ni inescrupulosas ambiciones nobles, como los Jessiersky.

Su propia vida es percibida como ajena, manchada por crímenes extraños para sí mismo. Su anhelo infantil de pertenencia a la familia paterna es paradójicamente cumplido gracias a su (de)formación criminal (identitaria), que lo convierte en un verdadero Jessiersky, o que incluso supera a sus antepasados en sus acciones, en la exposición de la mayor fealdad. Su paradójico proceso de llegar a ser lo que es verdaderamente posee aún, no obstante, un halo de extrañeza, de “otredad” o “ajenidad”, en la medida en que la proyección de la responsabilidad del crimen y la



consecuente proyección ambivalentemente alucinatoria del todopoderoso Luna y su influencia universal posee los visos míticos de la fatalidad, frente a los que Jessiersky se se ubicaría en el lugar de un mero actor involuntario, a diferencia del resto de su familia, que desempeñaron su rol criminal de manera consciente. La duplicidad entre el ser y el parecer, presente en el padre, sin embargo; se repite en la duplicación inconsciente (obsesivo-paranoide) del hijo. En último término, en términos ambiguos, el cuestionamiento final sobre la identidad, en nuestro pasaje, permanece abierto, sin una respuesta explícita.

El anteúltimo capítulo se cierra con lo que el narrador asevera como la *verdadera* muerte de Jessiersky, el final de una existencia fuera de su tiempo que el personaje considera como “una vida que ya debería haber llegado a su fin”, como vimos en la última cita. Sin embargo, el capítulo final cierra la persecución de manera circular y conjeturalmente fantástica, escenificando el pasaje hacia la muerte, la escena del reencuentro familiar en el más allá, hasta la total pérdida de consciencia, que constituye la última forma de pérdida identitaria, en la masa de los muertos. Si, frente a la amenaza constante y anónima, dentro de la gran ciudad, en un intento por controlar el juego, Jessiersky huye hacia su propio terreno (Zinckenek), la entrada a las catacumbas invierte la proposición. La última forma de huida es la búsqueda de derrotar a Luna en el suyo, “con sus propias armas”, en el terreno mítico de la luna, donde las catacumbas representan el espacio subterráneo asociado a lo lunar y a la muerte, según el propio personaje (ibíd.: 130 y 131). La asociación del antagonista con la muerte se explica en el plano de lo real representado, en la medida en que Luna se encuentra más que muy probablemente muerto. Pero tanto en la irracionalidad de la persecución como en la influencia divina o cosmológica de Luna-la luna también se asocian a una forma de trascendencia que pertenece al plano de lo irracional en términos de lo inexplicable e inabarcable (también en su sentido espacial) racionalmente, literalmente más allá, en tanto fantasmático:

Denn daß es ihm, der sozusagen aus den Bezirken des Todes zurückgeführt war, einem mehr oder minder gespenstischen, von nichts als dem Wunsche nach Vergeltung erfüllten Verrückten, einem gewissermaßen in die Gebiete des Gewissens überholten Verderber, der weder begriff noch begreifen wollte, daß Jessiersky an seinem, Lunas, Unglück schuldlos sei –daß es einem solchen Menschen gelang, Verbindungen zu schaffen, die mit Vernunft nichts mehr zu tun hatten und daher auch forgerichtigere und furchtbare Wirkungen hervorriefen als alle Entwürfe der Vernunft, bezweifelte Jessiersky keinen Augenblick (ibíd.: 78)

La proyección corporeiza en el otro las “cualidades” del protagonista (su locura, su criminalidad, su inescrupulosidad, falta de consciencia y autorreflexión, su obsesión persecutoria), cualidades adquiridas durante su trayecto vital. La forma de “posesión” del protagonista no es demoníaca o fantástica, sino que su fijación, como denota la cita y marcábamos más arriba, es netamente mental y no sólo no abandona el dominio de lo racional, sino que se aferra a él llevándolo hasta el

extremo. Ese otro confrontado se contrapone al protagonista en una forma de antítesis entre lo racional y lo irracional, paralela a lo analizado más arriba con respecto a la influencia omnipotente y omnipresente; mítica e irracional, atribuida al vengativo e incomprensivo Luna, versus la “racionalidad” o, más específicamente, la racionalización desorbitada, obsesivamente calculadora y manipuladora de Jessiersky, que intenta justificar el crimen original a toda costa, a fin de elidir la culpa ubicua. La atribución ambivalente de la cualidad de “demente” o la locura refuerza el aspecto irónico de la cita

Este espacio lunar, las catacumbas, como ya mencionamos, ligado al mito, la muerte y el retorno al seno materno, desvía o amplía el aspecto sobrenatural de la novela y su sentido de lo fantástico. Ya no se trata del personaje-satélite, espectral imaginario, sino que, en su forma tridimensional (concreta, experimentada por el personaje) este ámbito es descrito como un espacio monstruoso, imponente y avasallador:

Denn es erwies sich, daß er die Schwierigkeit, ja, Gefährlichkeit des Unternehmers bei weitem unterschätzt hatte. Dergleichen Gänge, die nicht von Natur, sondern von Menschen angelegt waren, würden wohl –so hatte er vermutet– nichts sonderlich Überwältigendes sein. Doch hatte er vergessen, daß nicht etwa, wie an einem Hause, bloß ein paar Leute, sondern daß Tausende, ja Zehntausende, und zwar jahrhundertlang, an den Katakomben gebaut hatten; und dies hatte Ungeheures gezeitigt. Was der einzelne Mensch leisten, ist nur dazu oft ein nichts. Was sie aber allersamt leisten, insonderheit wenn sie von einem Wahne angetrieben werden –und nur ein Wahn treibt sie wirklich an–, geht über alle Maße (ibíd.: 130).

El intento de despistar a la luna (“der Mond irreführen”, ibíd.: 130) rige la entrada al espacio del antagonista, la denominada “empresa”, en otra alusión al aspecto comercial conectado con la ratio burguesa del protagonista. Como acción voluntaria, connotadamente suicida, es producto de una subestimación irracional o insensata del cálculo sobre ese otro espacio, un elemento más de la ilusión de control sobre la situación que, como remarcábamos, lleva al personaje al mayor descontrol, en el desvarío racional. Sin embargo, si en la cita la ilusión personal, individual equivale a nada, la ilusión colectiva construye la infinitud (de las catacumbas), un prodigio fantástico y monstruoso entramado tanto en el tiempo como en el espacio, como una mitología, un relato mítico, cíclico y abarcador de los orígenes y el fin.

Se trata de una construcción tan incalculable como sus muertos constructores y eternos habitantes, de una configuración aparentarentemente caótica e inabarcable, incomprensible para el experto lector de mapas que es Jessiersky: “Er hatte sehr bald bemerkt, daß Casamontes Karten wenn nicht geradezu ungenau, so doch unvollständig waren; und angesichts der Vielfalt und Verworrenheit der unterirdischen Gänge kam diese Unvollständigkeit einer Irreführung gleich” (ibíd.: 129). Aquí puede interpretarse nuevamente, entonces el paralelo entre estas representaciones “espaciales” y la novela, en términos de desvíos y equívocos, desvaríos permanentes que configuran el sentido polivalente. Los mapas y las genealogías, como la novela,

son esbozos, ensayos sobre una realidad tridimensional que no se deja esquematizar o racionalizar, son generalizaciones, simplificaciones o abstracciones producidas por la mente, imaginadas poéticamente, como el mapa de Casamonte que lleva Jessiersky, completamente inútil para el personaje inmerso en esa realidad abstrusa. Como una puesta en abismo del relato, la intención poética de estas representaciones, intención que a su pesar, guía a Casamonte en una (re)producción de la realidad, el mapa, que intenta ser fidedigna (ibíd.: 129), deja de lado todo lo que no es esencial, evita los detalles particulares para rescatar “die Monumentalität der Darstellung” (ibíd.: 129). Pero esa monumentalidad simplificada elide puntos esenciales de lo real, para iluminar un sentido, un camino entre varios. Aunque sin llegar al extremo de deformar la realidad, estas representaciones la modifican (id.).

También el plano de las catacumbas, que lleva Jessiersky, como el texto, tiene un lector o enunciatario dilecto, a quien está dedicado, el cardenal Chigi, cuya imaginaria genealogía latina encubre una familia de vulgares banqueros (ibíd.:130), de la misma manera que la ascendencia, el renombre y los modales aristocráticos puramente formales, externos, de la familia de Jessiersky oculta sus oscuros orígenes y su verdadero ser. El lector “desviado” del ejemplar que contiene los mapas, Jessiersky, persigue una finalidad más práctica, concreta e inmediata, con lo cual las creaciones poéticas del cartógrafo pasan a un segundo plano. Pero precisamente en esta puesta en abismo desviada, elusiva, la novela subraya el sentido en el que tales elucubraciones mentales, imaginarias, y que no son completamente compatibles con la realidad, y que incluso la modifican, resultan no sólo inofensivas, sino explícitamente valiosas (*vor allem Wert*) (ibíd.: 129)

El octavo o el noveno día se produce el encuentro con los dos sacerdotes franceses que lo preceden en su extravío en las catacumbas, encuentro que conduce al último viaje, el definitivo, en trineo hacia Polonia: “Der Schnee, über den wir fahren, ist eigentlich gar kein wirklicher Schnee, sondern der Korytos, der Kutscher, wenn man’s nur recht besieht, ist Charon, und der Schlitten ist sein Nachen” (ibíd.: 142). Esta última alucinación persecutoria, que conduce a Jessiersky a su morada final es un camino: “der Weg jedenfalls führte ihn an sein Ziel – an das Ziel von uns allen. [...] denn bald auf diese, bald auf jene Art gestaltet, bald so, bald anders abgewandelt, steht es am Ende des Weges eines jeden von uns” (ibíd.: 131), camino hacia la muerte, de retorno y, a la vez, sin retorno. En ese destino final, el paisaje polaco (atribuido al recuerdo y al pasado, pero verdaderamente imaginario) se acopla al mítico del inframundo, al Hades mitológico. También como en *Der Baron Bagge*, este pasaje en y hacia la muerte definitiva dura nueve días, los que transcurren en la inútil búsqueda de una salida por parte del protagonista. Sin embargo, la incertidumbre acerca de lo percibido y vivido también se plantea en este plano sobrenatural: según su medición interior, han transcurrido nueve días (ibíd.: 132 y 139), mientras que, según los sacerdotes muertos, serían catorce (ibíd.: 139). Desde el mismo

punto de vista, la desconfianza paranoica frente a los otros, que se ejerce en el más acá, reaparece en el reino de los muertos, en tanto los extraños sacerdotes despiertan la desconfianza de Jessiersky: “Wie unhöflich die Kerle doch plötzlich geworden sind! dachte Jessiersky. Und auch die Verwaltung meiner Seele möchte ich diesen Hörnern des Heils ebensowenig anvertrauen wie den Hörnern des Mondes!” (ibíd.: 140). En la descripción antitética de ambos “cuernos de lo sagrado”, no exenta de un matiz picaresco o grotesco, reverberan imágenes literarias y artísticas, cultas y triviales<sup>209</sup>, pero, en último término, la caracterización no sólo recuerda a la luna omnipresente, sino que refleja el contraste entre protagonista y antagonista, con lo que se alude también de la duplicidad inherente al personaje y perceptible en su padre: la fractura identitaria entre exterior (esbelto, elegante, distinguido) e interior (bajo, fornido, astuto e hipócrita).

También en la sugestiva conversación entre los personajes, que gira en torno a la muerte, la inmortalidad, el sentido de la vida y la ilusión de lo real, la antítesis de la descripción, y las interpretadas más arriba tienen su correlación en el funcionamiento de este mecanismo de delimitación y parámetro de los diversos puntos planteados. Además de la imagen ridícula o caricaturesca de ambos personajes, la novela representa una imagen satírica, que cuestiona y torna grotesca la seriedad y profundidad su presentación de una teleología y una ontología abstracta, *ad hoc*. Así, en contraposición con esta temática, aparece la imagen grotesca del sacerdote, que responde mientras aparta muy naturalmente con la punta del pie los restos de las momias. El problema de la inmortalidad y la muerte, el cuerpo y el alma, Dios y la naturaleza humana, la abstracción y la concreción de la inmortalidad, el aquí y el allá son algunos de los puntos centrales de esta conversación, que mantiene la forma de la duplicidad, la ambivalencia y la incertidumbre, en una serie de silogismos contradictorios e imposibles acerca del “ser y la nada”. Así, con respecto a la inmortalidad del ser, otra ilusión poética del ser humano (desde el punto de vista del cuerpo, el hombre es mortal, pero desde la perspectiva del alma, es inmortal. Por lo tanto, “ein und dasselbe Wesen, der Mensch, ist also sterblich und undsterblich zugleich” (ibíd.: 135). Pero el alma no es inmortal en sí, sino solamente la persona, tal como la ve Dios (ibíd.: 138), una inmortalidad “demasiado abstracta”, equívoca, para Jessiersky (ibíd.: 135), opuesta a una forma concreta, fijable y unívoca, que es la única que pueden ofrecer los sacerdotes al protagonista.

También en otra paradójica racionalización netamente filosófica con respecto a la muerte, la inmortalidad, Dios y al hombre, la cuestión resulta igualmente relativa y ambigua, de acuerdo con la respuesta contradictoria del sacerdote:

“Denn wenn etwas, das lebt, stirbt, so gerät es aus einem Zustand, in dem es noch –ist, in einen andern, in welchem es nicht mehr ist; und wie sollte man denn, wenn man schon nicht einaml mehr ist, auch noch etwas haben können! Man ist dann weder etwas, noch hat man irgend etwas, man ist ganz einfach zu nichts geworden und hat aufgehört zu sein

---

<sup>209</sup> Don Quijote y Sancho Panza, Abbot y Costello, Laurel y Hardy, etc.

[...] Es gibt [Unersteblichkeit], wemgleich bloß insofern, als es auch das Nichts, zu dem man dann geworden ist, noch gibt. Das heißt aber daß selbst das, was nicht mehr ist, noch ist. Wenn es nie gewesen wäre, so würde es freilich überhaupt nicht mehr sein. Welt es aber war, ist es auch noch immer. Nur begreift sich dieses nicht mehr Seinde aus dem noch Seinden nicht mehr. Wir können bloß darauf schließen, haben jedoch keine Möglichkeit, uns über den Abgrund des Todes hinweg, ein Bild davon zu machen [...]. “Und außerdem”, setzte der Schlanke hinzu, “werden wir dabei auch noch durch das eigentliche, das blanke Nichts irreführt, durch das nie Gewesene, nie Werdende, die Verneinung an sich. Ich kann Sie jedoch dahingehend beruhigen, daß wir ihr bestimmt nicht anheimfallen werden. Denn da wir nun einmal sind, sind wir schlechthin. Das heißt, daß wir nicht aufhören werden, zu sein. Wir sind auf immer. Durch unser eigenes Sein haben wir nämlich auch teil an göttlichen Sein, und Gott, wemgleich er nicht die Welt ist, die ist, ja, eben weil er nicht die Welt ist, die er geschaffen hat und die vergeht, weil er das Gegenteil davon, nämlich das Unerschaffene ist, das daher auch nicht vergehen kann, ist immerwährend und unvergänglich –wie wir selbst” (ibíd.: 137)

En una teleología y ontología del ser autocontradictoria, el discurso del sacerdote adopta la forma de un silogismo lógico incierto. Este silogismo se transforma en un sinsentido que justifica otra conjetura más, acerca del mundo de los muertos, convertidos en la nada, y, no obstante, siendo. Se trata de un mundo que no puede conocerse, pero que, de manera ambivalente, los personajes “habitan” en ese instante (muertos, ellos mismos, en la necrópolis), y con respecto al que pueden aseverar la inmortalidad del ser, de la misma forma que pueden aseverar la existencia de un Dios que, aunque ajeno al mundo creado es lo contrario de ese mundo, lo no creado, pero se encuentra completamente ausente. Más adelante, sostienen que Dios existe, pero solamente como él se ve a sí mismo, es decir, como un hombre, y no interviene en ningún evento, sobre todo en el momento de la muerte (ibíd.:138). Tal Dios, ausente, empequeñecido, empobrecido, el que abandona al hombre desamparado en el mundo de la novela, él mismo abandonado en su soledad, a imagen y semejanza de la humana, es lo contrario de ese otro personaje, el antagonista Luna, que, desde la perspectiva de Jessiersky representa la influencia omnipotente y omnipresente de un Dios mítico, y ausente, en el más allá descrito por los sacerdotes.

La última antitesis relacionada con la muerte y lo sobrenatural se encadena con el problema del tiempo y el espacio en la novela: la contraposición entre el aquí y el allá. Más allá de la naturaleza sobrenatural del encuentro en sí, imposible, los sacerdotes se convierten en mediadores o guías en las catacumbas como espacio sobrenatural, y conducen hasta el punto de partida de ese otro viaje dentro del viaje, el retorno a una Polonia relacionada con el pasado ancestral, pero, sobre todo, mitificada, ilusoria, en tanto desconocida, para el protagonista, netamente imaginaria, como puede ser evaluado el mismo diálogo con los sacerdotes (Mayer, 2005: 172s.). En ese aquí (ibíd.: 141), la Polonia de las propiedades perdidas de los Jessiersky, Marianowka y Wiazownika, se escucha Chopin como música de fondo y el alusivo “La Valse Brune”, sobre el caballero de la luna, se festeja en elegantes tertulias familiares. Pero este mundo de los muertos no es un mundo indiferenciado, caótico, como la sociedad de masas percibida por

Jessiersky, en el del más acá, sino que las jerarquías se mantienen por toda la eternidad. Allí, los privilegiados hablan francés (ibíd.: 140, 143), frente a la lengua de los sirvientes, el incomprendible polaco o ruteno (ibíd.: 142, 146).

Desde este punto de vista, el más allá sobrenatural coincide extrañamente con las anticuadas ideas de Jessiersky sobre la muerte (ibíd.: 136), pero, sobre todo, con su postura social reaccionaria (*Rückständigkeit/rückständig*) (id.). En ese “cielo o paraíso jessierskiano” que es la Polonia del origen, no pueden introducirse las conquistas sociales, entre los muertos ya no se confisca nada y los nobles se hacen servir por los que no son nobles, con lo que el texto establece dos contrastes diversos. Primero, la diferencia del mundo de los vivos con el mundo de los muertos; en segundo lugar, la fijación de un supuesto pasado remoto que también es una construcción, una ficción, si se tiene en cuenta los antecedentes no sólo no aristocráticos, sino abyectos de los Jessiersky. De hecho, la entrada y pertenencia a este paraíso familiar está supeditada a la ejecución de los crímenes de Spinette, Eisl y Achtner, perpetrados por Jessiersky, como mencionan los sacerdotes (ibíd.: 136) y su padre, Adam Jessiersky (ibíd.: 143).

Esta invención del pasado y retorno en el más allá se superpone a la evidenciada ilusión de la inmortalidad. En el diálogo final entre el protagonista y su padre, se explicita la ilusión ultraterrena, en un eco de la ilusión novelística:

“Ob das nun aber wirklich das Jenseits ist?” stammelte er schließlich verwirrt, erschöpft und betrunken. “Denn wahrscheinlich gibt eine solche Art von Verstorbenesein ja doch nicht, man bildet sich’s bloß ein, es ist nur –wie der magere Priester gesagt hätte–poetischer ausgestattet als das wirkliche, ordinäre Verstorbenesein...”  
“Still” tadelte ihn Adam Jessiersky, “das nennt man doch nicht gradeheraus so, und man bringt sich selber auch nicht dermaßen um seine Illusionen. Nehmen wir also, obwohl es ganz bestimmt nicht wahr ist, ganz einfach an, daß auch der Tod bloß wie das Leben ist, der Schlaf wie das Wachsein, die Jugend wie das Alter, das Hüben wie das Drüben, und daß man nie genau weiß, wo man sich gerade befindet... Doch wird’s nun Tag, er stiehlt sich schon, wie esin den Romanen so schön heißt, durch die Vorhänge, komm wir wollen jetzt wirklich zu Bette gehen. Die Tage bedeuten ja hier nicht viel, die Nächte sind alles”(id.)

La reflexión se transforma en una caracterización metaliteraria de la poética de Lernet-Holenia, de acuerdo con la cual pueden relacionarse la novela corta analizada en el apartado anterior y la presente: el espacio del sueño, en *Der Baron Bagge*, retomado también aquí, al final del párrafo, es el ámbito de la ilusión del capítulo final, pero también el del desvarío de toda la novela, con sus desvíos interpretativos de la realidad que constituyen la paradójica realidad misma, en *Der Graf Luna*. La búsqueda de una localización o ubicación fehaciente, fidedigna, que se plantea a lo largo de toda la novela tiene su correlato aquí, en la aceptación de la paradoja de acuerdo con la que estar aquí es como estar allá, y, como Jessiersky, uno no sabe exactamente donde se encuentra la realidad. El relato fantástico es el espacio legítimo de esta invención ilusoria en la que conviven

paradójicamente las antítesis, donde, aunque no sea cierto, lo posible es tan real (y tan ilusorio) como lo irreal, o lo imposible.

Los interrogantes acerca de qué es la muerte y la existencia de la inmortalidad se plantean como otras tantas ilusiones, que tienen su punto de partida y llegada, en la primera ilusión elusiva, desviadora, de Jessiersky: Luna. Según los sacerdotes, el deseo de Jessiersky de eludir a la luna, un deseo imposible de cumplir, pero, a la vez, imperativo e inevitable, se relaciona con la incertidumbre, la inseguridad y el problema de la ilusión y la realidad. La esencia misma de la luna, ineludible, es esa incertidumbre (*Ungewissheit*) o inseguridad de la que nadie escapa ni puede dejar de escapar, y de la que parece surgir la desconfianza general observada más arriba con respecto a la sociedad. Lejos de una delimitación de esta inseguridad y desconfianza condicionadas socialmente, o establecidas con respecto a un contexto histórico puntual, la incertidumbre o inseguridad adquiere en esta representación un estatuto ontológico, mítico, definida como la esencia de todo lo que se encuentra bajo la luna, de la que nadie puede huir. La luna es el símbolo de la ilusión, del engaño, error o mistificación (*Täuschung*), el signo de la inseguridad (*Unsicherheit*) (ibíd.: 134). En términos metaliterarios, la luna es también símbolo central de lo fantástico, definido en términos de esta paradójica incertidumbre acerca del estatuto ontológico de lo real, el problema de la ficcionalidad y el sentido. En un texto donde la ausencia es contradictoria, ubicua e ineludible presencia, Luna/la luna es la representación de la aparición, espectral o delirante, poética y admitidamente ilusoria. En las palabras del sacerdote flaco dirigidas a Jessiersky, que bien podrían ser las del narrador: “ich dichte mir nur Ihr Leben und Ihren Tod zusammen, ich drücke mich bloß poetisch aus. Denn dies alles hier unten ist doch nichts Wirkliches” (ibíd.: 136). La novela constituye esa poetización del todo contradictorio de lo real, ella misma su desviación en ficción irreal. Y en este último espacio, el novelístico, el extraviado protagonista, atrapado por su propia y delirante persecución, afirma: “Es wäre mir aber weit lieber, wenn das Ganze nicht eine so komplizierte Geschichte wäre, bei der immerzu etwas, das ist, nicht ist, und etwas, das nicht ist, ist” (ibíd.: 137).

## 6. Conclusiones

Hablan mucho de la belleza de la certidumbre como si ignorasen la belleza sutil de la duda.  
Creer es muy monótono; la duda es apasionante.  
Oscar Wilde

Muchos de los que duermen en el país del polvo se despertarán;  
unos para la vida eterna; otros, para el oprobio, para el horror eterno.  
Libro de Daniel, 12, 2-3

Centrada en el interrogante sobre el resurgimiento de lo fantástico en la literatura alemana y austríaca, en la primera mitad del siglo XX, como se estableció en las “Consideraciones preliminares y planteo del problema”, la presente tesis se ocupó de la reflexión sobre la categoría de lo fantástico a partir de la década de 1960, particularmente en el ámbito crítico alemán, en respuesta a la postura de Tzvetan Todorov (2003); reflexiones poetológicas que fueron aplicadas a un *corpus* representativo de obras narrativas de la literatura fantástica del período, de Hanns Heinz Ewers, Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia, con el objeto de 1) establecer las razones de dicha resurrección de lo fantástico en el ámbito específico de la literatura en lengua alemana y en el contexto histórico y sociocultural de esta época; 2) revisar las correlaciones entre dicho contexto histórico y social, intelectual y artístico, y el renacimiento de la literatura fantástica y 3) delimitar el significado y formas específicas que adquiere la categoría en esta época y en la poética de los autores revisados.

Como detallaremos, a partir de la revisión del trabajo realizado en cada capítulo, el análisis demuestra que, en cuanto al primer objetivo, el resurgimiento de la literatura fantástica en el ámbito alemán mantiene una correlación con lo que caracterizamos como la coyuntura epocal de crisis histórica (sobre todo, política y social) y crisis epistemológicas, descrita en el segundo capítulo de la tesis. A pesar de que las tradicionalmente denominadas “funciones de lo fantástico”, en las perspectivas de Tzvetan Todorov (2003) y de Dieter Penning (1980), entre otros, intentan reponer los aspectos sociocontextuales vinculados a la literatura fantástica, el abordaje de ambos autores expone de manera insuficiente la interrelación e interdependencia manifiesta en los “textos” como artefactos culturales, en tanto, sobre todo en el caso de Todorov, la perspectiva sobre el género y su definición, en términos abstractos y ahistóricos, no sólo limita el ámbito de lo fantástico de manera artificial, reduciéndolo a unos pocos exponentes, sino que redundante en un movimiento contradictorio, en el capítulo final del volumen, en donde se reintroduce la variable histórica. Este cambio de perspectiva lleva al crítico a aseveraciones erróneas y vaticinios incumplidos, tales como el anunciado deceso de la literatura fantástica, en la poética de Kafka y el desarrollo del psicoanálisis (Todorov, 2003: 132). Para Todorov, como género abstracto, lo fantástico cuestiona los fundamentos de lo real-conocido (sus leyes y límites), visto como “natural” y “racional”. Pero el último capítulo de la *Introduction* presenta un cambio



de perspectiva al referirse a las funciones (social y literaria) de la literatura fantástica. El crítico concluye allí que lo fantástico consiste en la transgresión de una ley (dentro de la vida social o en el relato) por parte del elemento sobrenatural, como ruptura del sistema de reglas preestablecidas, textual o socialmente. Sin embargo, como fuera apuntado en las “Consideraciones preliminares”, ya en la idea de “un mundo como el nuestro” se asume un consenso inexplicito acerca de la idea de lo conocido, lo familiar y lo natural; consenso que es expresamente histórico, contextual y coyuntural. Tal como observa Dieter Penning sobre el miedo como categoría histórica, los límites entre lo natural y lo sobrenatural se establecen en contextos históricos y sociales determinados. Se da por sentado así el presupuesto tácito acerca de estas convenciones, que comparten el personaje, el lector y el crítico.

Como vimos en el segundo apartado del primer capítulo, a pesar de haber sido objetado ampliamente por la crítica posterior, el cuestionamiento precursor de Lem a la postura de Todorov pone el énfasis en dos problemas centrales de lo fantástico: a) el hecho de que la categoría se sitúa ubicuamente entre lo textual y lo extratextual; y b) la idea de que la encrucijada interpretativa, que se plantea desde lo textual, pero lo desborda, se conecta con un cuestionamiento de la idea de “identidad” como identificación subjetiva (el ser fantástico y el “perceptor” e intérprete) y objetiva (el evento fantástico, la realidad). La encrucijada interpretativa despierta inquietud y solicita implícitamente esa identificación y aclaración. A diferencia del discurso realista, que, según Hamon (1977), busca la legibilidad, la transparencia y la coherencia narrativa, y que representa un mundo cognoscible, evitando las formas de ambigüedad y polisemia, lo fantástico cuestiona la categoría de identidad en tanto identificación unívoca e inmediatamente inteligible de los objetos, sujetos y eventos, en su determinación referencial “natural” o convencional o en su explicación “lógica” y unívoca.

Por otra parte, la determinación de las funciones psicológica y sociológica de lo fantástico, según Penning (1980: 35ss.), a las que se agrega la literaria, según Todorov, coloca dichas funciones de manera abstracta (artificialmente), en series diversas, de acuerdo con las cuales cada una influye de manera aislada y unidireccional sobre las otras, cuando lo fantástico se manifiesta como un fenómeno que debe ser interpretado de manera conjunta, porque su ocurrencia es sincrética y su análisis exige un abordaje cultural más amplio en términos transdisciplinarios. Aunque sin aplicar todo el aparato teórico puesto en juego por Fredric Jameson, la perspectiva histórico-literaria adoptada aquí sigue el enfoque general del crítico, que propone una interpretación de los “textos” o, en términos más amplios, los “artefactos culturales, como actos socialmente simbólicos”, en los que se manifiesta o se torna visible una forma de “inconsciente político” (Jameson, 1989: 12ss). Esta perspectiva hermenéutica no solo trasciende la inmanencia literaria, sino que permite responder a la primera problemática planteada más arriba, con respecto

al resurgimiento de lo fantástico en el contexto especificado, bajo las formas adoptadas en la poética de los autores analizados. Si, para Todorov el psicoanálisis se transforma en “Universalinterpretament” (Brittnacher, 1994: 16), que determina arbitraria y, paradójicamente, tanto la muerte de lo fantástico, como la determinación de sus temas (en términos opuestos a la inmanencia estructuralista predicada anteriormente), para Jameson, tal como, de manera implícita, para Brittnacher y para Winfried Freund (1999): el material fantástico arcaico que la crítica psicoanalítica se siente capaz de detectar en tales formas [la literatura fantástica] no puede nunca imaginarse emergiendo de algún estado puro, sino que debe pasar siempre por una situación social e histórica determinada, en la que es a la vez universalizado y reapropiado por la ideología ‘adulta’ (Jameson, 1989: 114). Tal como indica el concepto de inconsciente político, no se trata de leer en términos de reflejo, determinación o “explicitación” los múltiples sentidos sociohistóricos y culturales de los textos en cuestión, sino que, en la lectura, en el análisis del corpus delimitado, el enfoque histórico- literario se establece como el más adecuado para subrayar esa multiplicidad confluyente no sólo en un texto, sino en diversos “artefactos culturales”, hacia la misma época, como remarcamos en el segundo capítulo de este trabajo. De ahí, la necesidad de realizar una introducción a los acontecimientos históricos y a ideas de la *intelligentsia* alemana y austríaca de la época.

En cuanto al segundo y tercer objetivos de la investigación, de acuerdo con las hipótesis comprobadas en el examen del *corpus* de los tres autores, el significado de lo fantástico en esta coyuntura crítica se vincula al cuestionamiento de un concepto de “identidad” definido en términos unívocos y esencialistas, problematizados en diversos sentidos y niveles. Así, partiendo de la revisión del *corpus*, hemos podido delimitar cuatro grandes campos o aspectos centrales del análisis de lo fantástico a partir de la noción central de identidad, que se detallan a continuación:

a) La problemática de la identidad subjetiva o individual, que se manifiesta en tres sentidos:

I) en los aspectos que atañen a las formas de la sexualidad y la perversión, las relaciones entre femineidad/masculinidad, androginia, lesbianismo, pedofilia, sadomasoquismo, bestialización, zoofilia y otras representaciones parafilicas, presentes en la obra de Ewers. Las formas de identidad de género (las delimitaciones identitarias femenina y masculina, la relación entre los géneros, en la representación de lo fantástico, en Hanns Heinz Ewers, en conexión con los nuevos paradigmas identitarios en el ámbito social y político) adquieren especial relevancia en la representación de las imágenes femeninas bajo las formas de la otredad absoluta (sobrenatural) y la mitificación, en conexión con las postulaciones de Otto Weininger (2012) y Sigmund Freud (1969, 2007); posturas revisadas en el presente trabajo, en el capítulo dos y en el tres, desde las perspectivas de Bram Dijkstra (1988 y 1996), entre otros;

II) en las representaciones del “otro” natural o sobrenatural: el doble, el vampiro, el demonio, el mago, cabalista, o alquimista, la bruja y el fantasma, el monstruo y los seres mitológicos, que resumen el inventario de seres fantásticos del corpus de los tres autores (cf. capítulos 3 a 5) y

III) el aspecto más complejo de esta problemática se encuentra en la confluencia entre el sujeto, su percepción y la “realidad”, como relación conflictiva o problematizada en términos de la perspectiva del yo y la crisis de la conciencia y el lenguaje; temática que se encuentra, sobre todo en Perutz y Lernet-Holenia. De la misma forma, los dos autores plantean el problema de la percepción, el tiempo, el espacio, la memoria en confluencia con la representación de la historia pasada y contemporánea.

b) La problemática de la identidad colectiva, por otra parte, aparece en las representaciones asociadas al caos y al apocalipsis, en la representación de la caída de los imperios, la guerra y la decadencia social, en los tres autores, con diferentes matices. La problemática definición de la masa y su relación con el líder carismático se manifiesta centralmente en la trilogía de Ewers, mientras que los aspectos de la identidad (supra)nacional (imperial) son problematizados por Perutz y Lernet-Holenia, en sus respectivas representaciones de la historia, y el tema de la memoria colectiva y la memoria individual. Estas formas cuestionadas de la identidad colectiva en crisis fueron presentadas en el capítulo 2, donde revisamos la cuestión de las identidades supranacionales –imperiales- en crisis y las (nuevas y viejas) identidades nacionales en conflicto (sionismo, nacionalismo, liberalismo); y los (nuevos) colectivos sociales.

c) La problemática de la identidad categorial de lo fantástico y la mezcla de géneros, con respecto a la categorización y adscripción de la obra de los tres autores en la literatura trivial o de entretenimiento y la literatura alta. Por otro lado, la diferenciación entre géneros cercanos o liminares se conecta con la localización de la trilogía de Ewers, en tanto literatura fantástica y novela de aventuras. En el mismo sentido, la obra de Perutz y de Lernet-Holenia mezcla de manera ambivalente las formas del policial y de la literatura fantástica (como es el caso de *Die beide Sizilien*, de Lernet-Holenia y de *Der Meister des Jüngsten Tages*, de Perutz); o de la novela histórica frente a la novela fantástica. En un último sentido, con respecto a la representación de las novelas de Ewers, me ocupé de lo fantástico y la mezcla de formas artísticas, en conexión con la lábil frontera con otras formas artísticas o la intertextualidad con el cine y la pintura.

d) La problemática de la identidad referencial u objetiva y el lenguaje: sobre todo los autores austrohúngaros (Perutz y Lernet-Holenia) trabajan con la desconexión o equívoco entre la experiencia, los objetos y el yo, es decir, la falta de conexión entre estos y un lenguaje que ya no expresa el mundo, temáticas que se manifiestan de manera paradigmática en “Ein Brief” [1902], de Hofmannsthal. Esta fractura de los lazos que unen lenguaje y los referentes es el núcleo de la crisis de la conciencia y el lenguaje, de acuerdo con la cual se expresan las dudas (no solo a nivel

filosófico, epistémico o artístico, sino incluso en su utilización cotidiana) sobre la correspondencia (identidad) entre el lenguaje, la referencia y la experiencia, o la (in)adecuación del lenguaje para dar cuenta de la experiencia. La obra de Perutz manifiesta el límite entre las posibilidades de expresión del ser y las posibilidades de representación de una realidad sin anclaje objetivo (y con un anclaje subjetivo desintegrado en su constitución). En este cuestionamiento también subsumimos la problemática identificación o delimitación de “la realidad” en términos ontológicos (es decir, su estatuto de existencia o las posibilidades de acotar lo real en términos unívocos) e ininteligibilidad (las posibilidades de percibirlo, racionalizarlo, conocerlo y representarlo, así como la desconfianza en sus medios de representación).

Entre los planos de realidad “en cuestión” asociados tradicionalmente a lo fantástico, se encuentran el sueño y la hipnosis, los estados alterados y alucinógenos, las patologías, como explicaciones racionales de la irrupción de lo sobrenatural, índice de un “más allá” reprimido e irredento racionalmente. Pero estas formas de “mas allá” mantienen una correlación con las formas de “otredad”, establecidas, ambas, en términos ambivalentes: objetivamente existente (externo) o erigido desde una subjetividad escindida e incierta. Así, se manifiestan objetivadas en el otro femenino sobrenatural (como en *Alraune*) o son ambivalentemente interiorizadas como patología (como en el caso de *Der Marquis de Bolibar*, de Perutz; o *Der Graf Luna*, de Lernet-Holenia). Con respecto a los planos asociados a lo fantástico, se encuentran el sueño y la hipnosis, los estados alterados y alucinógenos, las patologías, como explicaciones racionales de la irrupción de lo sobrenatural, índice de un “más allá” reprimido e irredento racionalmente. Las formas de “otredad” se correlacionan con un “más allá”, establecido como ambivalente: objetivamente existente (externo) o erigido desde una subjetividad escindida e incierta. Así, se manifiesta objetivadas en el otro femenino sobrenatural (como en *Alraune*, de Ewers) o son ambivalentemente interiorizadas como patología (como en el caso de *Der Marquis de Bolibar*, de Perutz; o *Der Graf Luna*, de Lernet-Holenia).

Tradicionalmente, la literatura fantástica había elaborado estas problemáticas a partir de los planos o niveles de representación en pugna, así como en las formas de explicación-lectura en conflicto, frente al suceso o ente ambivalentemente sobrenaturales. Pero, en la época delimitada, estos cuestionamientos identitarios subjetivos, genéricos, colectivos y referidos al estatuto incierto de la realidad, su percepción y delimitación, sus posibilidades de conocimiento y de representación, que se expresan en la literatura fantástica, tienen su origen en lo que Wucherpfenning establece como el fin de la metafísica (2000: 155ss.). Como mostramos en el capítulo 2, el mismo aspecto de índole filosófica y epistemológica se manifiesta de manera generalizada en el clima intelectual y artístico de la época.

Es necesario apuntar aquí, de manera más amplia que, si, como ha fijado Clemens Ruthner (2006), el Romanticismo plantea una primera época de apogeo de lo fantástico, el mismo se establece como tal en una coyuntura de crisis paralela a la delimitada en la primera mitad del siglo XX; momento que Ruthner establece como segundo apogeo de lo fantástico. En el caso del Romanticismo, estas crisis se manifiestan en la coyuntura histórica (la invasión napoleónica y la consecuente reconfiguración territorial y política; los estamentos sociales en conflicto; así como el surgimiento de nuevas identidades políticas), y, asimismo, en términos epistemológicos, como clímax del proceso iniciado por la Ilustración. Como revisamos en las definiciones de lo fantástico vistas en las “Consideraciones preliminares” y en el primer capítulo, el inicio de la literatura fantástica, en sentido estricto, según Caillois (1966); Todorov (2003) o Marco Frenchowski (2006), es el momento de separación entre lo racional y lo espiritual-religioso. En su interpretación sobre el papel de lo religioso-numinoso en la configuración de la literatura fantástica, el último autor analiza el proceso de racionalización creciente a partir del Iluminismo, la secularización y destitución del orden religioso-trascendente como “interpretante universal”<sup>210</sup> (Frenchowski, 1999 y 2006). De acuerdo con la postura Brittnacher sobre la perspectiva todoroviana, la psicología parece suplir el lugar de ese otro “interpretante universal” preiluminista, pero lo hace de manera inadecuada, en tanto se trata de otra racionalización que no sustituye el vacío espiritual del fantasma religioso-trascendente. El proceso de separación entre lo racional y lo espiritual-religioso es escenificado de manera preponderante en lo fantástico, según Dieter Penning (1980: 35ss.), sobre todo en la literatura decimonónica, pero en el período que nos ocupa, el fin de la metafísica planteado por Wucherpfenning lleva a un extremo la separación iniciada a finales del siglo XVIII, bajo un aspecto coyuntural específico: el del cuestionamiento del concepto de identidad, llevado su clímax, en los aspectos especificados se manifiesta en el ámbito alemán, pero, sobre todo en el *fin-de-siècle* vienés. En conexión con el fin de la metafísica y el mencionado vacío espiritual religioso-trascendente, Jameson se refiere a la circunscripción del “lugar de lo fantástico como una ausencia” en el modernismo (de Kafka a Cortázar) (Jameson, 1989: 108), ausencia que se vincula asimismo con ese vacío. Para Jameson, en una primera etapa del proceso temporal de reinención de la leyenda (“el primer gran período de hegemonía burguesa”), el viejo contenido mágico es sustituido a través de nuevas positividades, tales como la psicología; pero, a finales del siglo XIX, “la búsqueda de equivalentes seculares parece agotada” (íd.), razón por la que ese espacio de lo fantástico se plantea como una ausencia “en el corazón del mundo secular” (íd.).

A diferencia de los géneros más desarrollados durante su apogeo romántico (la *Novelle*, el cuento), en esta coyuntura histórica, lo fantástico encuentra su lugar predominante en la novela

<sup>210</sup> La expresión, citada anteriormente, se encuentra en Brittnacher (1994: 16).

(como demuestra el *corpus*) y en otras formas estéticas, como el cine; forma estética especialmente desarrollada en la época y que se adapta a las condiciones establecidas por Wunsch (1991), Wörtche (1994) y Durst (2007), en su acotación de lo fantástico al ámbito de lo “narrativo” (cf. capítulo primero de la presente tesis). El desarrollo de estas formas estéticas específicas (novelísticas, filmicas) es predominante, teniendo en cuenta, asimismo, las nuevas condiciones de producción y de recepción masiva, que, en el ámbito de la literatura trivial y de entretenimiento también manifiestan la correlación entre lo histórico, lo social y lo literario, en el artefacto cultural que constituye el texto. Estas relaciones se ejemplifican paradigmáticamente en la obra y en la construcción del personaje “Ewers” (cf. capítulo 3), aunque también caracterizan la de Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia. En el caso de Ewers, la construcción del *ethos* en el contexto histórico especificado no manifiesta únicamente una intención individual, sino que resulta representativa con respecto a la situación del escritor en dicha coyuntura de mercado. Por otra parte, en vinculación con el análisis de Ewers (capítulo tercero) y su adscripción dentro de las formas de lo trivial (literario y filmico), puede explicarse la delimitación tardía de la categoría (capítulo primero), a partir de una característica propia del campo literario alemán y la división entre la literatura alta y la literatura baja, trivial y de entretenimiento. En este contexto, el análisis de la literatura fantástica fue relegado como objeto crítico en los ámbitos académicos, en vista de su localización tácita, dentro de la literatura trivial o de entretenimiento, hasta la polémica iniciada en la década de 1970.

Luego de presentar las consideraciones preliminares que introducen la problematicidad general de lo fantástico en tanto categoría de análisis artístico y literario, así como la historia crítica de su análisis en la tradición europea, en el primer capítulo de la tesis revisamos los enfoques de la crítica alemana sobre lo fantástico, a partir del debate generado por el planteo de Tzvetan Todorov (1970). De este análisis, se concluye que pueden establecerse tres momentos diferenciados en esta recepción, de acuerdo con nuestra exposición: en primer término, la serie de anuarios sobre literatura fantástica *Phaicon*, durante las décadas de 1970 y 1980, en los que se expone un primer acercamiento a la categoría, en perspectivas desparejas en su alcance, como las demarcadas por Lem, Zondergeld, Rottensteiner y Zgorzelski, autores que no carecen de mérito en la difusión de su estudio, pero cuyas perspectivas, por un lado, en algunos casos, se plantean como juicios valorativos y no fundamentados sobre la producción de literatura fantástica trivial, como se percibe en la crítica de Jens Malte Fischer (1978: 93ss.), con respecto al mismo autor, revisada en el capítulo tercero. En otros casos, las perspectivas resultan demasiado parciales o se han tornado anacrónicas, con respecto a las direcciones actuales de la crítica, y, por otro lado, de acuerdo con los criterios especificados más arriba, no logran mostrar la complejidad del fenómeno.

Se comprueba un segundo momento de esta recepción, en la siguiente década, en las posturas de Wünsch (1991), Brittnacher (1994) y de Freund (1999), también revisadas en el primer capítulo. La producción crítica de estos autores profundiza la mirada sobre lo fantástico, al tiempo que se intenta abordarlo como un fenómeno más amplio, en el cruce de lo literario, lo histórico y lo filosófico (Wünsch), a los que se agrega lo antropológico y lo psicológico (Brittnacher y Freund). Más adelante nos ocuparemos de evaluar la propuesta histórico-literaria de Wünsch (1991), pero en cuanto a los otros dos autores, tal como Brittnacher, Freund contrapone la representación de la tradición clásico-idealista de la estética ilustrada y lo fantástico, pero la polarización entre ambos resulta cuestionable, teniendo en cuenta que lo fantástico es un desarrollo secular del movimiento ilustrado y lo presupone como condición existencial (véase Caillois, 1966 y 1969). Para ambos, en conexión con la saga, lo fantástico representa una estética oscura, que representa la fatalidad de la vida, la imposibilidad de dominar o prever el infortunio y la naturaleza creatural del sufrimiento. Muestra la hostilidad del mundo y la amenaza de la locura en el corazón de la sociedad, es decir, en el alma del sujeto, mediante imágenes de la religión y de la superstición, y que constituyen la marginada estética de lo feo.

La teoría de Freund resulta significativa aquí, porque apunta a la relación entre los momentos de apogeo de lo fantástico literario en Alemania y su simultaneidad con los momentos de crisis socio-históricos y culturales. Para el autor:

[Die phantastische Literatur] entstand und entsteht in Geschichtsphasen des Traditionsverfalls und der revolutionären Umbrüche, wenn die überkommenden Wertbindungen sich zu lockern beginnen, die Unsicherheiten zunehmen und die Fragen nach Sinn und Zukunft ohne Antworten bleiben. Phantastik zwischen Nostalgie und Zukunftangst trauert um den Verlust der Tradition und mißtraut zutiefst den Perspektiven und Visionen selbsternannter revolutionärer Glucksstifter (Freund, 1999: 10s.).

Estos momentos de ruptura son instancias históricas de derrumbamiento de la tradición, y, efectivamente, puede observarse la correlación entre ambos en las mismas fases centrales que percibe Clemens Ruthner (2006), desde la Revolución francesa hasta la caída de Napoleón y durante la primera mitad del siglo XX.

En cuanto a los abordajes más recientes sobre el tema, la tesis presenta dos textos fundamentales: la compilación de Ruthner, Reber y May (2006) y la tesis de Uwe Durst (2007). Mientras la última, desde un enfoque minimalista, continúa la línea de interpretación inmanente planteada por Todorov, en su definición de corte estructuralista; la compilación releva las direcciones seguidas en la actualidad, desde puntos de vista interdisciplinarios, como en el caso de Markus May (2006: 173ss.) o el de Marco Frenchowski (2006 y 1999a y b). En otros casos, los abordajes se manifiestan eclécticos y contradictorios, como el del propio Clemens Ruthner (2006, *passim*) o el de María Cecilia Babetta (2006: 209ss.). El ejemplo más claro de estas contradicciones

en el seno de la discusión sobre lo fantástico ya no se plantea únicamente en la categoría que nos ocupa, sino que se ha trasladado a la discusión sobre lo neofantástico, como desarrollo de la literatura fantástica durante el siglo XX. De la misma forma que comprobamos con respecto a las delimitaciones de lo fantástico, la definición del neologismo utilizado por Finné (1980) y resignificado por Alazraki (1983) se plantea de manera discordante en el volumen, en los abordajes de Barbeta, Grob y Lachmann, tal como planteamos en el primer capítulo.

Con respecto a la sección introductoria y al primer capítulo, pudimos comprobar que los enfoques acerca de lo fantástico muestran dos limitaciones, en lo que respecta a dos puntos esenciales para la investigación e interrelacionados entre sí, pero que no han recibido suficiente atención por parte de la crítica: por una parte, la definición de lo fantástico en conexión con el concepto de identidad, en diversos niveles; conexión que nuestros autores y el *corpus* de textos delimitado, en vinculación con la época y el contexto intelectual fundamental en la misma, proponen como elementos primordiales del análisis. Por otra parte, en su mayoría, los enfoques vistos siguen la línea demarcada por Todorov, quien no sólo oblitera los aspectos históricos y contextuales en su delimitación “estructural” del género fantástico; sino que también, de manera contradictoria, como ya dijimos, decreta (arbitrariamente) el fin histórico de lo fantástico, a partir del nacimiento del psicoanálisis y la obra de Kafka.

En continuidad con esta orientación demarcada por Todorov, la crítica ha tomado tres direcciones en su análisis de la categoría, en el período que abarca aproximadamente la primera mitad del siglo XX: en primer lugar se ha tendido a pasar por alto el análisis puntual del período y sus exponentes, priorizando el momento de apogeo del género, durante los Romanticismos europeos (Praz [1930], 1999; Caillouis, 1964; Lederer, 1986; Freund, 1999a y 1999b; Grob, 2006; Whitehead, 2006; *et.al.*); en segundo lugar, entre aquellos autores que sí se han dedicado al período denotado, el análisis se ha concentrado en la clasificación de lo fantástico como una forma de literatura trivial, que se desarrolla en diversos tipos de producción artística masiva (véanse las definiciones de literatura trivial de Baur, 1993; Ermert, 1985; Werber, 1997; Ivanovic, Lehmann y May: 2003; Rank, 2002). En tercer lugar, a fin de salvar las objeciones realizadas al planteo de Todorov, se ha procurado realizar una redefinición de lo fantástico, en dos sentidos. Por un lado, autores como los mencionados Jaime Alazraki (1983), Renate Lachmann (2002 y 2006), Matías Martínez (1996), Alfonso de Toro (2002 y 2007), entre otros, se remiten de manera implícita al planteo todoroviano sobre el fin de lo fantástico, estableciendo su continuidad y simultánea transformación histórica, en el siglo XX, bajo la forma de “lo neofantástico”, sobre todo, en la literatura latinoamericana. En este sentido, Cortazar, Borges, y, en menor medida, Bioy Casares, dentro de la literatura argentina representarían los máximos exponentes de dicha supervivencia y transformación.



Como mencionamos, las transformaciones de lo fantástico atañen a la transformación del enfoque sobre la categoría misma y sus sentidos, en tanto género (*Genre* o *Gattung*, Rank, 2002), sistema semiótico o genotexto (Zgolrzelski, 1975 y 1987); tipo textual o tipo de discurso (Risco, 1998; Lord, 1995), un modo de escritura, (Lachmann, 2002 y 2006); una estructura textual (Wünsch, 1991; Schmitz-Emans, 1994; Schröder, 1994 y Durst, 2007); un modo, modalidad o fórmula (Attebery, 2004), entre otros. La única categorización que pretende dar cuenta de las variables históricas en la época delimitada para el presente trabajo es la de Marianne Wünsch (1991), pero, como bien observan Evelyne Jacquelin (2006) y Renate Lachmann (2006), su intento de dar cuenta del contexto epocal, extratextual, a través del concepto de realidad (*Realitätsbegriff*) como variable de determinación cualitativa, resulta en una delimitación inadecuada para el análisis de la relación entre los textos y el contexto, delimitación mucho más restrictiva que la propia definición todoroviana. En la perspectiva de Wünsch, la variable histórico-contextual, que en este enfoque se percibe como determinante con respecto a los textos, sólo es analizada en conexión con el ocultismo predominante en la época, con lo que se obturan todos esos otros aspectos de la historia de las ideas que entran en correlación y se representan, de maneras específicas, en la configuración de cada texto y la poética del autor, a partir de los códigos socioculturales que la sustentan. Tanto la idea de que el contexto funciona como determinación histórica unilateral, como la noción de que el ocultismo de la época es el elemento contextual decisivo en el desarrollo de lo fantástico, resultan criticables.

La presente tesis tomó como punto de partida el hecho de que estas direcciones de la crítica, apuntadas a partir de la determinación de Todorov, evidencian que tales teorías han pasado por alto el hecho de que el renacimiento y transformación de lo fantástico, en lengua alemana, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, exige un enfoque histórico, una definición abarcativa que coloque y analice *corpus* de obras en una correlación con lo social, político, intelectual y artístico, no externo a los textos, ni determinación unilateral de éstos, sino en términos de la presencia de su presencia en los textos como artefactos culturales, donde esta transversalidad social e histórica es elaborada y transformados, desarticulada y reconfigurada en diversos niveles y desde perspectivas específicas en cada representación textual.

Desde este punto de vista, como marcamos más arriba, la crisis o el cuestionamiento de un concepto unívoco de identidad se establece como el punto de confluencia entre el pensamiento de la época y lo fantástico, que, a su vez, se manifiesta como la forma más adecuada para reunir esas perspectivas provenientes de diversos ámbitos. Tales perspectivas expresan una inquietud histórica y cultural generalizada, en el ámbito alemán y austrohúngaro, representada en lo que consideramos el cuestionamiento del concepto de identidad individual y sexual, colectiva, social o nacional, o la identificación “objetiva” de lo real, su constitución y delimitación, su

percepción y expresión, más allá de un sujeto, amenazado en su propia existencia en tanto individuo indiviso.

Por lo tanto, teniendo en cuenta estos lineamientos fundamentales y ese vacío en la investigación, en el segundo capítulo de la tesis nos hemos ocupado de definir, caracterizar y situar estos dos aspectos menos explorados por la crítica, en su correlación con lo fantástico: el clima intelectual y artístico de la época que nos ocupa y la noción de identidad.

Por un lado, con respecto al contexto sociocultural e intelectual, abordados en el capítulo dos, los aspectos contextuales elegidos fueron determinados a partir de su pertinencia con respecto a dicha redefinición de lo fantástico, pero, específicamente, en conexión con el *corpus*. En un sentido más general, el análisis de las concepciones de Kermode (1983), Bull (2000), Cohn (1983), Hinterhäuser (1997), entre otros, relevado para la interpretación de las imágenes apocalípticas en el *fin-de-siècle*. Tal como algunas de las interpretaciones anteriores, el clima de época revela lo que denominamos como paradigma mitificador sobre el sentido histórico del final del siglo XIX, que Frank Kermode interpreta en todos los *saecula* (Kermode, 1967: 22), las ficciones de final asociadas a esos otros apocalipsis en los textos de nuestros autores, donde se representan las caídas de los imperios pasados y del Imperio Austrohúngaro, así como los avatares del Imperio Prusiano y del Tercer Reich. Pero en tales perspectivas, además, la noción central de imperio y su mitificación, según Claudio Magris (1998) constituye uno de los aspectos de la identidad colectiva en crisis en la misma época. Por otro lado, dentro del mismo análisis del paradigma mitificador, el abordaje de Jaus que vincula el resurgimiento del mito durante la Ilustración, permitió pensar estas otras formas de mitificación profanas y finiseculares, que reaparecen, asimismo, legitimadas en el arte, sobre todo, fantástico, y, paradójicamente, desmitificadas en tanto artificio, contrarias a toda “naturalización”. Un último aspecto del mismo paradigma mitificador fue esbozado a partir de la influencia de las ideas de Jakob Johann Bachofen, según Benjamin y Jaus; influencia que comprobamos específicamente en la obra de Alexander Lernet-Holenia, pero que también se encuentra llevada al plano concreto en las mitificaciones (ahistóricas y artísticas) de las figuras femeninas en *Alraune*.

Para revisar de manera más general el sentido histórico de tales crisis, en sus aspectos sociales, políticos, económicos, etc., tanto en el ámbito austrohúngaro, como en el alemán, esbozamos los planteos clásicos de autores como Riedl (1995), Weitz (2009), Hobsbawm (2010 y 2011), Schorske (2011), Möller (2012) y Gay (2013), así como la extensa compilación de Nautz y Vahrenkamp (1993), sobre el fin de siglo vienes. La primera mitad del siglo XX, tanto en Alemania como en Austria, es una época de convulsiones, atravesada por varios acontecimientos significativos: en sus comienzos, la decadencia del Imperio Austrohúngaro, la formación del nacionalsocialismo, las dos guerras y el intervalo entre ambas, y la derrota del nazismo. En los

tres autores, se manifiesta el problema de la presentación de lo político, lo histórico y lo social, tanto del pasado como del presente, a partir de la elección misma de lo fantástico, que plantea una relación representacional problemática en sus interpretaciones, en lo que hace a la representación identitaria del concepto de “nación” como cultura, frente a una forma de Estado político problemática en su unidad, tanto en Alemania como en Austria-Hungría y en los estados fundados luego de su caída. En tal sentido, revisamos la postura de Martin Jay (1990), con respecto a la crisis del concepto de representación, tanto en sus aspectos políticos, como en sus sentidos artístico y lingüístico, en el *fin-de-siècle*. Norbert Elias (1989a z b), a su vez, revisa los trazos políticos de esta crisis, en la configuración de las ideas nacionalistas (en conexión con el concepto de *Kultur*) y su creciente relevancia.

La asociación explícita entre la historia universal, las condiciones históricas contemporáneas y la historia personal, representa la desintegración de la subjetividad, que se manifiesta en las delimitaciones identitarias del hombre moderno (y de la mujer), en el *corpus* analizado. Es en la confluencia entre la historia personal y la social donde se expresa con mayor claridad la idea de una crisis identitaria en ambos planos, de acuerdo con la cual la decadencia del imperio es la decadencia de sus sujetos y, ante todo, de una definición general de subjetividad, como se percibe en la crisis de la conciencia y el lenguaje.

En conexión con el contexto alemán, nos referimos a ese movimiento de la *intelligentsia* alemana denominada anticapitalismo romántico (Löwy, 1979: 22ss.) o neorromanticismo del *fin-de-siècle*, como perspectiva que nuclea las visiones de intelectuales y escritores diversos como Max Weber [1903 y 1921-22], Georg Lukács [1911 y 1920], Oswald Spengler [1918] y Carl Schmitt [1919]. Desde este punto de vista, esta primera parte del segundo capítulo da cuenta, asimismo, de los aspectos políticos y culturales relacionados con diversos ámbitos diversos de la praxis intelectual y artística de la época, en las perspectivas de Casullo (1991 y 2001), Schorske (2011), Magris (1998), Casals (2003), Rössner (1995), Volker-Schmahl (1995), Belobratow (2003) o Strelka (1994), Ajourri (2009), Janik y Toulmin (1998) y Lorenz (2007). El surgimiento de nuevas identidades políticas (pangermanismo, socialismo cristiano y sionismo), partir de la crisis del liberalismo, denota tres cuestiones importantes para nuestro estudio, con respecto al problema identitario, en el mismo contexto. En primer lugar, en esas nuevas identidades colectivas, se indica la crisis coyuntural en las formas de representación política, esbozadas por Jay, respecto a la burguesía austríaca, cuya representación se manifiesta débil y anacrónica. A consecuencia de tal crisis, en segundo lugar, la necesidad de nuevas identidades colectivas da cuenta de que las inquietudes políticas y sociales buscan manifestaciones más radicales; hecho al que debe agregarse, en tercer lugar, la relación entre individuo y comunidad, sociedad o masa, como otra problemática recurrentemente tratada por los intelectuales alemanes y austríacos, hacia la misma

época, desde las perspectivas de Tönnies [1887]; Weber [1903]; Freud [1921] y Canetti [1960]. Sobre todo, este último punto reaparece en la obra de Ewers, como revisamos en el siguiente capítulo.

El segundo apartado del capítulo dos está dedicado a profundizar los aspectos del concepto de identidad en crisis, como nucleador del pensamiento de la época y de la redefinición de lo fantástico. Las condiciones sociohistóricas agudizan el cuestionamiento fundamental que ya constituía, anteriormente, uno de los planteos básicos de lo fantástico, más allá de su categorización. Este cuestionamiento atañe, por un lado, a la compleja construcción de una identidad personal y social y la imposibilidad de una forma de subjetividad íntegra y funcional, en una sociedad racionalizada, es decir, crecientemente automatizada, y que se manifiesta igualmente en crisis<sup>211</sup>; y, por otro lado, en consonancia con la caracterización de tal período crítico, en términos históricos, sociales, culturales y subjetivos, lo fantástico expone una crisis generalizada de las certezas epistemológicas, en los términos expresados por José Amícola, sobre la ficción gótica, la cual está “sustentada por un resquebrajamiento en certidumbres epistemológicas conectadas con el comienzo de la ruptura de la unidad de la conciencia. Y esto es acentuado en la literatura fantástica del siglo XIX y, naturalmente, también del siglo XX” (Amícola, 2003: 49). La focalización de la problemática identitaria en la literatura fantástica resulta explícita, entonces, en los aspectos ontológico-gnoseológicos que manifiestan dicha crisis epistemológica, por una parte, en conexión con la crisis de una forma de subjetividad, de percepción y expresión de la misma, en la denominada “crisis de la conciencia y el lenguaje”, que expresa esa “ruptura de la unidad de la conciencia”, aludida por Amícola; pero también alude al cuestionamiento de la definición identitaria de un colectivo en crisis (en un sentido sociohistórico y cultural).

Desde este punto de vista, las crisis epistemológicas apuntadas por Wucherpfenning como un rasgo central de la época se exponen en dos aspectos significativos para el análisis: por un lado, la filosofía de la vida y, por otro, la crisis de la conciencia y el lenguaje. Si la influencia de

---

<sup>211</sup> En términos económicos, políticos, sociales, etc. Desde este punto de vista, puede pensarse en lo que René Girard ha analizado en *El chivo expiatorio* (1986: 21ss.), en tanto la no asimilación de lo monstruoso, o, más generalmente, las representaciones del Otro que se manifiestan o explicitan en el individuo aislado o segregado de la sociedad, como lo desemejante, que representa un peligro para la colectividad. En los textos del período, se demarcan dos posibilidades extremas de aparición de esta ‘otredad’. La primera se articula como la presentación del otro encarnado en una fisonomía identificable, es decir, la individualización del Otro, totalmente ajeno a un “yo” o a un “nosotros” (en Ewers o en Karl Hans Strobl). Hans Mayer interpreta esta forma de representación a partir de una concepción que conecta la ilustración y la marginación del individuo diferente (o considerado peligroso para la comunidad), el cual toma las características del monstruo. En la segunda forma de representación, el Otro se manifiesta como un desdoblamiento de la personalidad (Lernet-Holenia), o como la encarnación ambigua de un poder absoluto, representado objetivamente (Perutz), que domina al sujeto más allá de sus fuerzas. Resulta significativo el hecho de que Girard relacione la aparición de la necesidad social de un chivo expiatorio (la víctima sacrificial, representada, paradójicamente, como victimario, como monstruo, en relación con el miedo que produce este Otro ajeno o diferente a la comunidad), con el debilitamiento de las instituciones, que favorece la formación de multitudes. En tal aspecto, la interpretación socio-histórica del período y su proyección en los textos, en conjunción con el surgimiento y crecimiento de la literatura trivial constituyen aspectos centrales del presente proyecto.

la primera (sobre todo, de la obra de Nietzsche) se percibe en Ewers, la exposición de los rasgos fundamentales de la aludida crisis de la conciencia y el lenguaje, en autores como Freud, Mach, Mauthner, entre otros, expone una correlación fundamental con respecto al renacimiento de lo fantástico en la época, en la obra de Perutz y Lernet-Holenia. En ambos, el cuestionamiento de los recursos formales y estructurales del género, interviene no sólo en la caracterización de los personajes y los motivos fantásticos de los textos, sino también en los recursos narrativos utilizados en los mismos (Lüth, 1987: 60ss.), donde la identidad y el lenguaje problematizados son una constante poética. Los recursos narrativos que desmontan la idea de un “yo” indiviso o “uniforme”<sup>212</sup> se manifiestan en algunos predecesores austríacos del período (Hofmannsthal, Schnitzler, Musil y otros). En conexión con el problema del lenguaje, los tres autores exploran dicha cuestión de maneras diversas, a partir de sus recursos narrativos, pero también a partir de la configuración del lugar de la literatura, y su poder representacional o creador de la “realidad”; una configuración inherente a la poética de cada autor y su relación con el contexto.

En la historia de lo fantástico, la identidad había sido problematizada sobre la base de la representación desviada de la ‘realidad’ y del hombre, y en correlación con los interrogantes científicos y filosóficos que también dieron lugar a su nacimiento. Sin embargo, en relación con estos nuevos saberes de la época contemporánea a los autores elegidos, resulta característica la redefinición de la problemática identitaria en el género. Partiendo de esta perspectiva, el núcleo de análisis de la tesis, constituido por los tres capítulos siguientes, se abocó a un *corpus*, limitado por una cuestión espacial, de aquellas obras narrativas centrales de los autores elegidos, situadas específicamente dentro de la literatura fantástica. En estos análisis además, se recortaron aquellos interrogantes que permiten leer la especificidad de lo fantástico, teniendo en cuenta tanto la reconfiguración de la categoría en la propia construcción textual a partir del cuestionamiento de la noción de “identidad”, como también las consideraciones y conceptos en conexión con el contexto, que permitían revisar el sentido específico de lo fantástico en cada obra.

La trilogía novelística de Ewers (cf. capítulo 3) muestra una evolución que va desde lo fantástico hacia la novela política, en conexión con la problemática histórica y biográfica del autor. La trilogía representa centralmente el problema de la transgresión, a partir de su figura principal y en la transgresión de límites, social y estética, en conjunción elementos como el exotismo y el erotismo, la novela de aventuras, la mezcla de lo alto y lo bajo, y las representaciones de lo fantástico liminar, con respecto a las formas de la perversión y la locura. En la trilogía, argumentaciones tan disímiles y de ámbitos, en apariencia, tan alejados, como las

---

<sup>212</sup> Ideas que se repiten en otros tantos motivos clásicos del género y la modalidad fantásticos, por ejemplo, en los mencionados motivos del doble, en el del autómatas y en todas las manifestaciones de(l o lo) Otro, como el vampiro, el monstruo, o el fantasma. Para un análisis antropológico de esta variante de la temática identitaria, véase Brittnacher, 1994.

teorías raciales y el ocultismo (Wünsch, 1992) encuentran su espacio y su representación histórica en el cuestionamiento de los límites positivos (cotidianos, científicos, morales, religiosos o filosóficos) y las definiciones identitarias de lo "real" convencionales y unívocas, y en su replanteo de los aspectos metafísicos, trascendentales y religiosos considerados regresivos. A su vez, estos saberes se organizan alrededor de las temáticas centrales de la creación, artística, científica y natural, divina o profana; creación asociada a la transgresión, por un lado, con respecto al campo semántico de las ideas de "experimento" (experimentar y experiencia), y, por otro lado, en conexión con los límites entre lo natural, lo sobrenatural y lo antinatural, lo artístico y lo artificial.

La representación central de las diversas figuras del creador se vincula con la transgresión en un doble sentido: trascendental o religioso y secular o prosaico, donde, a su vez, se representan las figuras del creador artista, vinculado a lo sublime y al mal; el científico; el padre biológico e, incluso, el sobrenatural. Por otro lado, en la primera novela de la trilogía se discuten una serie despareja, heterodoxa y pseudocientífica de teorías raciales (el darwinismo biologicista y social versus las teorías antievolucionistas, de Lamarck o la ortogénesis) y reflexiones filosóficas, en términos de la voluntad de poder nietzscheana y el problema de la nada. En cuanto al primer aspecto anterior, los elementos regresivos de lo fantástico se exponen en las formas de la bestialización individual y de las masas, como signos de decadencia; bestialización que recurre en toda la trilogía. Desde este punto de vista, como comprobamos en *Alraune*, el cuerpo se asocia, por un lado, a un eros morboso, en relación con las teorías vitalistas y la sangre; y, por otro, con las formas de la enfermedad individual y en el cuerpo social. El *ethos* cristiano invertido se vincula con una literatura, que apela al *shock*, como efecto preestablecido por modelos literarios anteriores (esteticismo y decadentismo). En *Alraune* (1911), la relación entre el creador Frank Braun (en tensión con las otras figuras del creador en la misma) y Alraune, la creación artificial, femenina, mítica y monstruosa, se establece a partir de una representación que trivializa el modelo de Pígalión y Galatea y culmina invirtiéndolo, en el dominio y sometimiento del creador antes todopoderoso. En tal sentido, la literatura alta se manifiesta como paradigma temático y modelo de subversión grotesca para la literatura trivial y de entretenimiento. La novela también plantea los conflictos históricos o coyunturales entre jóvenes y adultos, la mujer y el hombre, que giran alrededor de la estructura familiar fracturada, en decadencia (reflexión presente en el contexto histórico, central en la obra de Freud y de Kafka), a través del planteo de su temporalidad y en relación con diversos sentidos de la perversión o corrupción (la androginia, la *femme fatale*, la pedofilia, el lesbianismo, el sadomasoquismo, etc.). Por otro lado, en tanto formas de transgresión divina y natural, asociadas al mal, la creación y el arte son percibidos como antinaturalidad, que liga lo artístico y lo artificial. En cuanto a un último significado secular de la transgresión, la novela señala la corrupción de la sociedad, sus instituciones y representantes.

*Vampir* (1920), la última novela de la trilogía, mezcla los aspectos biográficos del autor con una interpretación de las teorías vitalistas y el exotismo, en el supuesto vampirismo femenino. Sin embargo, el texto revela las transformaciones de lo fantástico “al ritmo de los tiempos”, en la metamorfosis del concepto temprano de *Kulturnation*, interpretado anteriormente por Ewers en términos de cosmopolitismo, y legible ahora, por parte del exiliado Ewers, en clave política y nacionalista, durante la segunda guerra. Con respecto a la representación central de lo femenino, Josep Casals se refiere a la manifestación de la redefinición de roles sexuales en el clima intelectual y artístico de la época. Para Casals, el problema de la mujer se presenta como el problema del yo y lo otro (Casals, 2003: 149), ese otro que Alraune encarna, en conjunción con otras representaciones epocales, como las del art nouveau, en el plano artístico, o las ideas ampliamente difundidas de Weininger y Freud, analizadas en el capítulo, desde la perspectiva de Bram Dijkstra (1988 y 1996). La novela plantea una serie de esquemas binarios, uno de los cuales se establece entre las figuras de la mujer victimaria y monstruosa (Alraune) frente a la victimización de la mujer. La mujer esfinge, mujer monstruosa, mujer vampiro/*vamp* frente a la mujer “víctima” (pero mercedamente victimizada, en tanto “deseosa”, puta mítica, pura carne y materialidad, puro medio o instrumento para fines ajenos. Esta mujer pura hembra, pura naturaleza y animalidad, ligada al instinto y a lo terrenal, amoral, se manifiesta de oposición a la espiritualidad e intelecto (*Geist*) de sus manipuladores (en el caso de Alma Raune) y creadores, en el de Alraune, encarnación de una andrógina *femme fatale*, que evidencia la peligrosidad de la fémina (emancipada), que genera deseo y enfermedad. También el erotismo asociado a estas imágenes se conecta con la anulación del yo, según Susan, en la anulación de la personalidad desde el punto de vista del poder y la libertad (Sontag, 2002). Sontag justifica la búsqueda de la imaginación pornográfica de un vaciamiento o pérdida de la individualidad en “La incapacidad traumática de la sociedad capitalista moderna para suministrar auténticas vías de desahogo a la perenne vocación por las calenturientas obsesiones visionarias, para satisfacer el apetito de formas sublimes de concentración y seriedad que trasciendan el yo” (ibíd.: 114). Si, por un lado, la novela de Ewers expresa la anulación de la personalidad desde el punto de vista del poder y la libertad (ibíd.: 93), en conjunción con el clima intelectual del período guillermino, lo hace de manera más exacerbada, porque en ella se plantean las aspiraciones a formas sublimes de una trascendencia, localizada en la anacrónica experiencia religiosa, pero que, vaciada de su contenido espiritual, pasa a repetirse como un ritual vacío, condenado a subsistir como búsqueda fútil, pero que trasunta en otro gesto económico, el del intercambio perpetuo, en el plano erótico. Por otro lado, la literatura fantástica también es el espacio en donde se representan esos contenidos metafísicos asociados al plano religioso y trascendental, antes de la Ilustración, degradados a

formas de entretenimiento y relegados a aspectos puramente psicológicos de la individualidad patológica (la mentalidad morbosa).

En cuanto a Leo Perutz (cf. capítulo 4), el análisis de *Die dritte Kugel* (1915) y *Der Marquis de Bolibar* (1920), que presenta asimismo referencias al resto de su obra narrativa sigue una línea transversal que reúne lo fantástico, lo histórico y el problema de la identidad, en una evolución observable hasta llegar a *Nachts unter der steinernen Brücke* [1953], la última obra fantástica de Perutz. A pesar de haber sido excluida del análisis pormenorizado llevado a cabo en el cuarto capítulo, por un problema de espacio, retomamos aquí esta última “novela”, a fin de mostrar el desarrollo apuntado de la poética autorial. En esta obra, el cuestionamiento identitario fundamental en lo fantástico, de acuerdo con nuestra delimitación, se vincula con lo que denominamos “las ironías de la historia”. En el recorrido de su obra, pautado más arriba, el problema de la representación de la materia histórica va desde una concepción dualista (en donde la historia es vista como un campo de lucha dicotómico), en sus novelas tempranas, hacia una forma de multiperspectivismo fantástico exacerbado en las tardías, en la significación de las tríadas identitarias y la estructura novelística. Aunque este multiperspectivismo es otra de las características que atraviesan su poética, el mismo se acentúa en contraposición a la dualidad del conflicto escenificado en las primeras novelas, y es ejemplificado de manera paradigmática en su anteúltima obra, *Nachts unter der steinernen Brücke* [1953]. La novela de *Novellen*, constituida por un ciclo de novelas cortas situadas en Praga, se desarrolla en diferentes tiempos y focaliza episodios aparentemente desligados, sin una linealidad explícita, dispersos o discontinuos, excepto por el hilo invisible que, como debe descubrir el lector, los une a las figuras principales. En la misma, Perutz concretiza el concepto de construcción de la Historia a través de las historias entramadas del rico comerciante judío Meisl, su esposa Esther y el emperador Rodolfo II, entre otros personajes históricos, míticos y fantásticos. Se enlaza así la historia sobrenatural de Praga y la Historia del imperio habsbúrgico, a partir de diversos ejes temáticos entremezclados, como son el de la religión, la cábala, la ciencia y el arte. Los deslizamientos identitarios son mediatizados por el prisma de la subjetividad y de la identidad colectiva, que refleja, de manera paralela, el presente del Imperio Austrohúngaro.

En segundo lugar, en el *corpus* analizado y en conexión con la crisis de la consciencia y el lenguaje, la temática de la “Diskontinuität des Lebens” resulta central en el tratamiento de la constelación “tiempo, historia, memoria e identidad”, en *Die dritte Kugel*. En la primera novela del autor, esta constelación se configura a partir del escepticismo y la ironía narrativos, en términos de la incertidumbre entre una causalidad histórica demostrada por los hechos y la aparente irracionalidad o fatídica casualidad de las historias, no privadas de elementos grotescos. En primer lugar, más allá del análisis de Hugo Aust de los modelos de la novela histórica tradicional



frente a la novela histórica no tradicional, en la que se sitúa la obra de Perutz, la cercanía entre el escritor y una serie de pensadores dedicados a la disciplina histórica y a la filosofía de la historia se manifestó en la óptica crítica común con respecto al concepto de “Historia” y ciertos aspectos de la configuración literaria de la misma. Así, el análisis de la obra de Perutz se mostró especialmente fructífero con respecto a varios conceptos provenientes de las perspectivas históricas de Carlo Ginzburg, Hayden White y Enzo Traverso. En primer lugar, la focalización de la poética perutziana en personajes menores se asocia al concepto de “microhistoria”, en Ginzburg y a una perspectiva de una “historia desde abajo”, que Ginzburg rescata de Kracauer. Como demostramos, el abordaje histórico perutziano de una historia construida a través de sus personajes menores, los *Narren* de la historia, los caídos o derrotados coincide con la benjaminiana (Benjamin, 1991) y con la preferencia de la literatura austríaca en la focalización de personajes no titánicos (Magris, 1986: 198). Asimismo, el paradigma indicial esbozado por Ginzburg coincide con el “Spiel mit Indizien” de las novelas perutzianas, es decir, el procedimiento general que el autor utiliza en la construcción y estructura recursiva de sus novelas, legibles de manera diversa, en diferentes niveles narrativos. Este procedimiento obliga al lector a asumir el papel de un detective frente al texto, que al finalizarlo, debe reconstruir activamente el sentido *da capo al fine*. En cuanto a la postura de Hayden White, por un lado, la perspectiva irónica de la historia, así como la idea de su construcción literaria coinciden con la perspectiva de la poética perutziana. Finalmente, en las novelas analizadas, y en concurrencia con la visión de Enzo Traverso sobre la historia del siglo XX, la historia se presenta como un “campo de batalla”, campo de lucha e intereses, en correlación con la focalización narrativa contradictoria del texto, en la paradoja del relato de sí en boca del enemigo y en el juego de niveles de la narración, evidencias del multiperspectivismo prismático de Perutz. Así, las perspectivas del relato se muestran como diversas versiones en pugna, con respecto a la historia de los Imperios, su caída y surgimiento, sobre todo, con respecto a la casa de los Habsburgo, en tanto reflejo pasado del presente imperial contemporáneo a Perutz, y la problemática identitaria presente. En última instancia, las novelas histórico-fantásticas de Perutz son una forma de vacilante exploración y “sondeo de la modernidad” (Mandelartz, citado por Martínez, 1996: 178), donde se exhiben las incertidumbres de la encrucijada entre la historia individual y la colectiva. Así, la poética perutziana expone una crítica, en primer lugar, a la separación estricta entre una “verdad” histórica determinable u objetiva, ajena a la imaginación literaria y lo fantástico; y, en segundo lugar, a las delimitaciones presupuestas en la configuración de la historia, entre lo colectivo y lo subjetivo, entre lo general y lo particular y entre lo macro y lo micro.

*Die dritte Kugel* muestra la representación de la identidad dislocada, en el intento fantástico (mediante elixires fantásticos y conjuros) de una imposible recuperación del yo. Al menos

momentáneamente, el relato posibilita esa recuperación como mediación del yo disgregado, las piezas de la narración, unidas de manera “artificial” con los hilos del propio destino narrado por el otro, pero la recuperación (tal como la ficción) poseen una vida efímera, y la primera se prueba imposible en el final, debido al problema del pecado, la culpa y la traición. Las figuras del traidor y del crimen, y su necesidad en la historia, reaparecen recurrentemente en la obra de Perutz, de una forma paralela a la que se registra, por ejemplo, en la obra de Jorge Luis Borges. El problema del crimen y la culpa se plantea como fatalidad circular, pero la misma se revela como repetición del crimen original (la soberbia, la ira, la consecución de los planes a cualquier precio) en la culpa arrastrada del Viejo Mundo, que se reitera en la explotación, la traición y la conquista del nuevo mundo. La contraposición entre ambos mundos, debido a las características de ambos y de los seres que los habitan originalmente (en conexión con las temáticas de la identidad y de la identificación de lo “real”), se evidencia engañosa con respecto los viajeros europeos, que convierten (desgastan y corrompen) el nuevo mundo en viejo, sin importar su nacionalidad. Por otra parte, la novela plantea asimismo el poder de la palabra y su vinculación con lo fantástico; en los engaño y en las artes nigrománticas, pero también en el arte, el artificio y en representación como técnica, el poder de la palabra se demuestra como posibilidad del relato en la novela como artefacto cultural, en la construcción de su facticidad y de lo sobrenatural narrado, pero, sobre todo, en una interpretación más “literal” de la misma, en tanto el conjuro habilita la recuperación identitaria que es el relato del español sobre el protagonista amnésico, ignorante de sí.

En *Der Marquis de Bolibar* (1920) se analizan las formas de la identidad trastocada, en las figuras de dobles y redivivos, en la metempsicosis y la posesión. En conexión con la crisis de la consciencia, la novela plantea la idea de que el hombre ya no se pertenece a sí mismo, representada en el problematización de la voluntad, la posesión y la traición. Las formas de duplicidad identitaria se enlazan con otro sentido del engaño, en la novela, que coloca en abismo en la trama novelística de los acontecimientos. En cuanto a las figuras del reaparecido, que la novela representa, también se relacionan con la traición, en el Judío Errante, Judas, el Anticristo y el demonio, vinculados a lo fantástico y el mito. La problematización del punto de vista aparece aquí en el cuestionamiento de los anales, desde un enfoque fantástico. La novela se estructura a partir del quiasmo como figura estructural y temática en la construcción de la identidad fantástica, y la subversión fantástica culmina en un Apocalipsis profano, que muestra las grietas fantásticas de la historia (imperial “real”) como materia de narración. De esta forma, Perutz exhibe su doble postura entre tradición y tiempo destructor, entre memoria y tiempo presente, subrayada por Magris (1996: 179).

Finalmente, en cuanto a Alexander Lernet Holenia (cf. capítulo 5), se analizaron centralmente dos obras, *Der Baron Bagge* [1936] y *Die Katakomben/ Der Graf Luna* [1955], sin excluir

otras obras de su narrativa fantástica, tales como *Der Mann im Hut* [1937], y no fantástica (*Mars im Widder*, 1941). El análisis se centró en un aspecto recursivo en su obra: la duplicidad confluyente del *Zwischenraum* (entre) como recurso fantástico. La geografía del camino de la muerte, el *Helweg*, central en la novela corta de 1936 y la novela de 1937, se manifiesta como el espacio fantástico entre el mito, el sueño y la locura. La narrativa de Lernet-Holenia se desarrolla en un *Zwischenraum* (Ruthner, 1999: 177) o *Dazwischen* (Eicher/Gruber, 1999: 9 y Berg, 1992: 186s.), un ámbito intermedio entre sueño y realidad, más allá de la vida y más acá de la muerte, pero que, asimismo, según interpreta Ruthner, se conecta con la entreguerra (Ruthner, 1999: 189). Desde el punto de vista fantástico, los dos textos narran el pasaje entre estos ámbitos diferenciados, que se expone como un recorrido espacial real y simultáneamente irreal, en cada una, diverso. En el caso de la *Novelle*, la manifestación concreta de este espacio-tiempo intermedio, umbral entre dos mundos, se manifiesta simbólica y objetivamente en la representación dual del puente de Hor o de Har: el real, de madera, que cruza el Ondawa y en el que el regimiento austríaco encuentra su muerte, en contraposición con un soñado puente de oro, donde la identidad de lo real es puesta en entredicho en la masa como espectro y la representación del individuo fantasmático. La representación fantástica se percibe como posibilidad de recuperación de la autonomía subjetiva frente a una realidad desmembrada, hecha añicos en la guerra, pero esta posibilidad solo puede establecerse ambivalentemente, entre el mito y la historia. Sucesora del relato de Ambrose Bierce, “An occurrence at Owl Creek Bridge” [1890] y con el que comparte además el contexto militar, ya no de la guerra civil, sino el de la Primera Guerra Mundial, *Der Baron Bagge* mantiene asimismo paralelos con “El milagro secreto” [1944], de Jorge Luis Borges, y con la novela de Leo Perutz, *Zwischen neun und neun* (1918).

Si el problema de la identidad disgregada, en conexión con la temporalidad e manifiesta como eje de la representación perutziana, el espacio define la construcción narrativa en Lernet-Holenia, también en el sentido anteriormente especificado, con respecto al *Zwischenraum*. En *Die Katakomben* o *Der Graf Luna* (1955), ese espacio intermedio entre la vida y la muerte es el ámbito de las catacumbas, en donde finaliza la novela, *Unterwelt* que sirve de entrada al *Totennwelt* de la Polonia familiar, y de los antepasados. En la novela fantástica, la cuestión identitaria se plantea en la problemática de la interpretación como desvío y desvarío, en el límite entre lo racional y lo irracional, desde las perspectivas del personaje, el informe oficial sobre el caso de la desaparición de “Jessierski” y sus actos criminales, y la narración no confiable (Martínez/Scheffel, 2009: 100). La novela no adjudica, sin embargo, una mayor objetividad o verdad a alguna de las formas de percepción y representación del acontecimiento antecitadas, sino que en las tres se describe el constante desvío (otro sentido de lo espacial) y el desvarío en el plano interpretativo, por parte

del narrador en cada caso, que torna incierto el enunciado, de la misma forma que la contradicción y la ironía.

En *Der Graf Luna*, el tratamiento del espacio predominante en la obra de Lernet-Holenia se representa en los paisajes lunares rocosos y en las ciudades, percibidos de manera incierta como amenazantes, pero, al mismo tiempo, ámbitos del recorrido y escenificación de la ambivalente huida-persecución del protagonista y su antagonista, el conde Luna. Desde el mismo punto de vista, el análisis mostró que las catacumbas y las genealogías se representan en términos iconográficamente paralelos, como lo que denominamos “mapas de la dispersión identitaria”, que establecen el desvío espaciotemporal como recorrido narrativo. Las desviaciones del origen se exponen en la encrucijada entre mito e historia, en términos de la historia familiar y nacional, presentes en el texto, a partir de los árboles genealógicos arraigados en el espacio imperial. Además de estas formas de cuestionamiento identitario colectivo e individual, a partir de las citadas historia familiar y nacional superpuestas, el conflicto identitario central del texto se traspone y objetiva en la duplicación entre el protagonista y el antagonista, Luna, y se puede esquematizar en el esquema triádico de la *persecución- huida- confrontación*, que lleva adelante el relato.

Como expresamos en el capítulo cinco, el deseo de Jessiersky de eludir a Luna y a la luna (su incierto lado oscuro) se relaciona con la incertidumbre, la inseguridad y el problema de la ilusión y la realidad. La esencia de la luna es esa incertidumbre de la que nadie escapa ni puede dejar de escapar, y de la que surge la desconfianza general del personaje hacia la sociedad. Lejos de una delimitación de esta inseguridad y desconfianza condicionadas socialmente, en un contexto histórico puntual, en la obra de Lernet-Holenia, bajo la influencia de Bachofen, la incertidumbre e inseguridad adquieren un estatuto ontológico, mítico, definidas como la esencia de todo lo que se encuentra bajo la luna, de la que nadie puede huir. La luna también es el símbolo de la ilusión, del engaño, error o mistificación, el signo de la inseguridad. En términos metaliterarios, la luna funciona asimismo como símbolo de lo fantástico, definido en términos de esta paradójica incertidumbre acerca del estatuto ontológico de lo real, el problema de la ficcionalidad y el sentido. En un texto donde la ausencia es contradictoria y ubicua presencia, Luna/la luna es la representación de la aparición, espectral o delirante, poética y admitida como ilusoria, pero desde otra incertidumbre (la de la narración). Como dijimos, la novela constituye la poetización del todo contradictorio de lo real, ella misma su desviación en ficción irreal.

Finalmente, como sostiene Kracauer, lo fantástico traslada el conflicto social al ámbito subjetivo-individual (Kracauer: 1995: 36s.), por lo que, en los tres autores, competitividad y el conflicto (individual, político, social, familiar, de género, nacional o imperial, etc.) se expresan en diversos niveles, poniendo en peligro la subjetividad: si en Ewers se manifiesta el conflicto intergeneracional y genérico, en las representaciones de Alraune, su tío y Frank Braun; en Perutz

y en Lernet-Holenia, se representan la lucha y la guerra de manera explícita, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Pero, en los tres casos, la “guerra” se define siempre por otros medios, hasta llegar al exterminio del “otro”, que también se expresa como el exterminio del yo, en las obras de Perutz y de Lernet-Holenia. Significativamente, esos otros medios utilizados por los personajes de los tres autores se definen como mentiras o ficciones, en el caso de Frank Braun; engaños, en el caso de las novelas de Perutz; actos criminales, mentiras y desvaríos, en el caso de *Der Graf Luna*, de Lernet-Holenia. Así, la ficción como mentira, el engaño y el desvarío acrecientan la ambivalencia representacional y la complejidad polivalente de lo fantástico, al tiempo que acentúan asimismo la sensación de inquietud y la imposibilidad de visibilizar las causas y la desconfianza con respecto a la realidad y a su cognoscibilidad. Como sostiene Kracauer, estos sueños diurnos no se manifiestan (únicamente) como deseo y goce, sino que expresan formas del inconsciente colectivo: son expresión de lo inexpresable e inexpresado, “las confesiones de alguien que habla mientras duerme” (Kracauer, 1995: 146).

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Textos fuente y otros textos consultados de los autores

- Ewers, Hanns Heinz, *Ameisen*. Múnich: Georg Müller, 1925.
- , *Der Zauberlehrling oder der Teufelsjäger* [1909] / *Alraune* [1911]. Erfstadt: Area, 2005.
  - , *Die Besessenen. Seltsame Geschichten*. Múnich/Leipzig: Georg Müller, 1918.
  - , *Edgar Allan Poe* [en línea]. Berlín/Leipzig: Schuster & Loeffler, 1905.  
<<http://www.gutenberg.org/files/20589/20589-h/20589-h.htm>> [Consulta: 20 de julio de 2010].
  - , *Grotesken* [1910/1926]. Berlín: Sieben Stäbe, 1928.
  - , *Indien und ich*. Múnich: Georg Müller, 1911.
  - , *Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt*. Múnich: Georg Müller, 1919.
  - , *Vampyr. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben* [1920]. Berlín: Sieben Stäbe, 1928.
- Perutz, Leo, *Der Judas des Leonardo* [1959]. Múnich: DTV, 2005.
- , *Der Marques de Bolibar* [1920]. Berlín/Weimar: Aufbau-Verlag, 1987.
  - , *Der Meister des Jungsten Tages* [1923]. Múnich: DTV, 2003.
  - , *Der schwedische Reiter* [1936]. Múnich: DTV, 2004.
  - , *Die dritte Kugel* [1915]. Múnich: DTV, 1981.
  - , *Herr, erbarme dich meiner* [1930]. Múnich: Knauer, 1993.
  - , *Mainacht in Wien* (fragmento) [1988]. Múnich: DTV, 2007.
  - , *St. Petri-Schnee* [1933]. Berlín/Weimar: Aufbau-Verlag, 1989.
  - , *Nachts unter der steinernen Brücke* [1953]. Reinbeck: Rowohl, 1990.
  - , *Turlupin* [1924]. Múnich: Knauer, 1993.
  - , *Wohin rollst du, Äpfelchen?* [1928] Múnich: DTV, 2005.
  - , *Zwischen neun und neun* [1918]. Múnich: DTV, 1993.
- Lernet-Holenia, Alexander, *Beide Sizilien* [1942]. Bochum/Linden: Deutscher Buchklub, 1952.
- , *Das Leben für Maria Isabella. Die Standarte* [1934]. Frankfurt am Main/Berlin: 1966.
  - , *Der Baron Bagge* [1936]. Baden-Baden: Insel, 2001.
  - , *Der Graf Luna* [1955]. Hamburgo: Rowolt, 1960.
  - , *Der Graf von Saint Germain*. Zürich: Morgarten, 1948.
  - , *Der Mann im Hut* [1937]. Viena/Hamburgo: Zsolnay, 1976.
  - , *Die Abenteuer eines jungen Herrn in Polen*. Berlín: Gustav Kiepenheuer, 1931.
  - , *Der junge Moncada*. Zürich: Rascher, 1954.
  - , *Die nächtliche Hochzeit*. Berlín: S.Fischer 1930.
  - , *Die vertauschten Briefe* [1958] Reinbeck: Rowolt, 1964.
  - , *Ein Traum in Rot* [1939]. Köln: DuMont, 1990.
  - , *Ich war Jack Mortimer* [1933]. Berlín/Darmstadt: Deutsche Buchgemeinschaft, 1954.
  - , *Mars im Widder* [edición censurada 1941/edición completa 1947]. Múnich: DTV, 1979.
  - , *Mayerling* [1960]. Múnich/Zürich: Knauer, 1964.

### 2. Bibliografía sobre lo fantástico y literatura fantástica consultada

- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Amícola, José, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Antonsen, Jan Erik, *Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung*. Paderborn: Mentis, 2007.
- Arnim, Achim von, *Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* [1812]. Zürich: Manesse, 1959.

- Asselineau, Roger, "Introduction". En: Asselineau, Roger (ed.). *Du fantastique à la science-fiction américaine*. Paris: Didier, 1973, pp. 9-12.
- Assmann, Peter, "Wort und Bild. Verschränkende Annäherungen an eine Phantastiktheorie". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 227-234.
- Attebery, Brian, "Fantasy as Mode, Genre and Formula". En: Sandner, David, *Fantastic Literature, a critical Reader*. Westport: Praeger, 2004, pp. 293-309.
- Baltrušaitis, Jurgis, *Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*. Trad. del francés de Peter Hahlbrock. Frankfurt am Main, Berlín, Viena: Propyläen, 1985.
- Barbetta, María Cecilia, *Poetik des Neophantastischen. Patrick Süskinds Roman "Das Parfum"*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- , "Wie das phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine neue Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 209-226.
- Barrenechea, Ana María y Speratti-Piñero, Emma, *La literatura fantástica en Argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- Barrenechea, Ana María, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" [1972]. En: *Textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Monte Ávila, 1978, pp. 87-103.
- , "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género". En: *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz, 1985, pp. 44-54.
- Bastián, Myriam, *Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur*. Marburg: Tectum, 2005.
- Bauer, Gerhard y Stockhammer, Robert (eds.), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher, 2000.
- Becher, Martin Roda, *An den Grenzen des Staunens. Aufsätze zur phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- , "Die im Rücken lebendig gewordene Lehne. Über den Begriff des Phantastischen in der modernen Literatur". En: *Quarber Merkur* 32 (1978), pp. 153-165.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*. Trad. de Mario Monteforte Toledo. México DF: CFE, 1996.
- Bessière, Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- Brandstetter, Gabriele y Norbert, "Phantastik in der Musik". En: Thomsen, Christian y Fischer, Jens Malte, *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 514-530.
- Brion, Marcel, *L'Art fantastique* [1961]. Paris: Albin Michel, 1989.
- Brittacher, Hans Richard, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- , "Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King". En: Bauer, Gerhard y Stockhammer, Robert (eds.), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, pp. 36-60.
- , "Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens. Die Verführungskraft des Horrors in Literatur und Film". En: Ivanović, Christine; Lehmann, Jürgen y May, Markus (eds.), *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2003, pp. 275-297.
- , "Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 15-29.
- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge et. al.: Cambridge UP, 1981.
- Broß, Thomas, *Literarische Phantastik und Postmoderne. Zu Funktion, Bedeutung und Entwicklung phantastischer Unschlüssigkeit im 20. Jahrhundert*. Essen: Tesis doctoral, 1996.

- Bürger, Christa, "Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze". En: Bürger, Peter; Bürger, Christa y Schulte-Sasse, Jochen (eds.), *Zur Dichotomisierung von hoherer und niederer Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, pp. 9-39.
- Caillois, Roger, "Prefacio". En: AA.VV. *Antología del cuento fantástico*. Trad. de Ricardo Zelarayán. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, pp. 7-19.
- , *Au coeur du fantastique*. París: Ed. Gallimard, 1965.
- , *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. París: J. Corti, 1966.
- Capanna, Pablo, *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba, 1966.
- , *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro, 2007.
- Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París: José Corti, 1951.
- Cersowsky, Peter, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1983.
- , "Ja, mein lieber, wir sind konservativ". Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus". En: Rottensteiner, Franz (ed.), *Die dunkle Seite der Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, pp. 33-59.
- Chen, Fanfan, *Fantasticism. Poetics of Fantastic Literature. The Imaginary and Rhetoric*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. México DF: UAM, 1994.
- Crescenzi, Luca, *Antropología e poetica della fantasia. Per una genealogia della narrative fantastica nel romanticismo berlinese*. Fasano: Schena, 1996.
- Durst, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlín: Lit. Verlag Dr. W Hopf, 2007.
- Ermert, Karl (ed.), *Verfremdung und Erkenntnis – Phantastik in Literatur, Bild und Film*. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 1985.
- Faivre, Antoine, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)". En: *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy-la-Salle, France, 1989*. París: Albin Michel, 1991, pp. 15-43.
- Ferrari, Osvaldo y Borges, Jorge Luis, *Lesen ist Denken mit fremden Gehirn. Gespräche über Bücher und Borges*. Zurich: Arche, 1990.
- Fischer, Jens Malte, "Deutschsprachige Phantastik: zwischen Décadence und Faschismus". En: Zondergeld, Rein (ed.), *Phäcon 3. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, pp. 93-130.
- Finné, Jaques, *La Littérature fantastique*, Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- Frenchowski, Marco, "Okkultismus und Phantastik. Eine Studie zu ihrem Verhältnis am Beispiel der Helena Petrovna Blavatsky". En: *Das schwarze Geheimnis 4*. Kerpen: Metzengerstein, 1999a, pp. 53-104.
- , "Religionswissenschaftliche Prolegomena zu einer Theorie der Phantastik". En: Freund, Winfried; Lachinger, Johann y Ruthner, Clemens (eds.), *'Der Demiurg ist ein Zwitter'. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. München: Fink, 1999b, pp. 37-57.
- , "Ist Fantastik postreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 31-53.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche" [1919]. En: *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1920*. Frankfurt am Main: Fischer, 1966, pp. 227-268.
- Freund, Winfried, *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1999.
- Freund, Winfried; Lachinger, Johann y Ruthner, Clemens, *'Der Demiurg ist ein Zwitter'. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. München: Fink, 1999.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Toronto [et.al.]: Prensa de la Universidad de Toronto, 2006 [1957].
- Gandolfo, Elvio (ed.), *Narraciones fantásticas*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1998.



- Grob, Thomas, "Phantastik, Phantasie, Fiktion, Autoreflexive literarische Phantastik und ihr romantisches Erbe". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 145-172.
- Gustaffson, Lars, *Utopien*. Trad. de Hanns Grössel. München: Hanser, 1970.
- Harmening, Dieter, *Wörterbuch des Aberglaubens*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Herrero Cecilia, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Hoffmann, Ernest T.A., *Die Elixiere des Teufels*. München: DTV, 1997.
- , "Der Sandmann" [1817]. En: *Nachtstücke. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Werke 1816-1820*. Tomo 3. Frankfurt am Main : DTV, 1985, pp. 9-345.
- , "Kreisleriana". En : *Fantasiestücke ind Callot's Manier. Sämtliche Werke in sechs Bänden Werke 1814*. Tomo 2/1. Frankfurt am Main : DTV, 1993, pp. 360-455.
- Höfner, Eckhard, "Utopisme et médialité dans *La invención de Morel*". En: Toro, Alfonso de y Regazzoni, Susana (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.
- Höllander, Hans, "Das Bild in der Theorie des Phantastischen". En: Thomsen, Christian y Fischer, Jens Malte, *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 53-78.
- Ivanović, Christine, Lehmann, Jürgen y May, Markus, *Phantastik – Kult oder Kultur?*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981 [*Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986].
- Jacquelin, Evelyne, "Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum- eine Skizze". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 67-86.
- Jacquemin, Georges, *Littérature fantastique*. Paris: Fernand Nathan, 1974.
- Jehlich, Reimer, "Phantastik -Science Fiction -Utopie". En: Thomsen, Christian y Fischer, Jens Malte, *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 11-33.
- Jünger, Ernst, *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.
- Kayser, Wolfgang, *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* [1957]. Tübingen: Stauffenburg, 2004.
- Körber, Joachim (ed.), *Bibliographisches Lexikon der utopisch-phantastischen Literatur*. Meitingen: Corian, 1984 y ss.
- Krichbaum, Jörg, "Einige Gedanken zur Phantastik". En: Rottensteiner, Franz (ed.), *Quarber Merkur: Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: EDFC, 1979, pp. 177-182.
- Lachmann, Renate, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- , "Schlüssiges-Unschlüssiges (Nach und mit Todorov)". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 87-98.
- Lederer, Horst, *Phantastik und Wahnsinn. Geschichte und Struktur einer Symbiose*. Köln: DME, 1986.
- Lem, Stanislaw, "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen". En: Zondergeld, Rein (ed.), *Phäicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Ulm: Insel, 1974, pp. 92-122.
- Le Rebeller, Annie, "Cosmologie du fantastique", En: Asselineau, Roger (ed.). *Du fantastique à la science-fiction américaine*. Paris: Didier, 1973, pp. 27-38,
- Lord, Michel, *La logique de l'impossible: aspects du discours fantastique québécois*. Québec, Nuit Blanche, 1995.

- Lovecraft, Howard, "Supernatural Horror in Literature" [1927]. En: *Collected Essays, Volume 2: Literary Criticism*. Nueva York: Hippocampus Press, 2004, pp. 82–135.
- Martínez, Matías, *Doppelte Welten, Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vendenhöck & Ruprecht, 1996.
- Marzin, Florian, *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Frankfurt am Main/Berna: Lang, 1982.
- May, Markus, "Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp.173-188.
- Meister, Jan Christoph, *Hypostasierung – die Logik des mythischen Denkens im Werk Gustav Meyrincks nach 1907*. Frankfurt am Main et. al.: Lang, 1987.
- , "Die mythische Semiotik der Phantastik. Zum Diskurs der phantastischen Literatur am Beispiel der Novelle 'Das Grillenspiel' von Gustav Meyrinck". En: *Acta Germanica 19* (1988), pp. 28-48.
- Meyrink, Gustav, *Der Golem* [1915]. München/Berlin: Langen Müller, 1994.
- Monleón, José, *A Specter is haunting Europe. A sociological Approach to the Fantastic*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Mulvey-Roberts, Marie (ed.), *The Handbook to Gothic Literature*. Nueva York: New York University Press, 1998.
- Negroni, María, *Museo negro*. Buenos Aires: Norma, 1999.
- Otto, Rudolf, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zur Rationalen* [1917]. München: Beck, 1971.
- Penning, Dieter, "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik". En: Thomsen, Ch; Fischer, J.M. (eds.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 35-51.
- Penzoldt, Peter, *The English short Story of the Supernatural*. Londres: Peter Neville, 1952.
- Plas, Régine, *Naissance d'une science humaine: la Psychologie. Les psychologues et le merveilleux psychique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- Plümpe, Gerhard, *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995a.
- , "Literatur als System". En: Fohrmann, Jürgen y Müller, Harro (eds.), *Literaturwissenschaft*. München: UTV, 1995b, pp.103-116.
- , *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Potockin, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Trad. de José Bianco. Buenos Aires: Minotauro, 1967.
- Punter, David, *The Literature of terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Dos volúmenes. Londres: Longman, 1996.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y la literatura romántica*. Trad. de Rubén Mettini. Barcelona: El acantilado, 1999.
- Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1976.
- Rank, Bernhard, "Phantastik im Spannungsfeld zwischen literarischer Moderne und Unterhaltung. Ein Überblick über die Forschungsgeschichte der 90er Jahre". En: AA.VV., *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002, pp. 101-125.
- Rank, Otto, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [en línea]. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925. <[http://ia700403.us.archive.org/33/items/Rank-1925-Doppelgaenger\\_k/Rank\\_1925\\_Doppelgaenger\\_k.pdf](http://ia700403.us.archive.org/33/items/Rank-1925-Doppelgaenger_k/Rank_1925_Doppelgaenger_k.pdf)> [Consulta: 25 de febrero de 2011].
- Reber, Ursula, "Positive Brutalität. Die Gewalt in der Phantasie der Metamorphose". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 99-118.
- Renner, Rolf, "Kafka als phantastischer Erzähler". En: *Phaïcon 3. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, pp. 144-162.

- Risco, Anton, *El relato fantástico: historia y sistema*. Salamanca, Ed. Colegio de España, 1998.
- Rottensteiner, Franz (ed.), *Die dunkle Seite der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Rottensteiner, Franz (ed.), *Quarber Merkur. Franz Rottensteiners unillustrierte Literaturzeitschrift*. Edición electrónica de los números 1 al 100 (publicados entre 1963 y 2005). Passau: EDFC, 2005.
- Ruddick, Nicholas (ed.), *State of the Fantastic. Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*. Connecticut: Greenwood, 1992.
- Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Saprà, Nessun, *Lexikon der deutschen Science Fiction und Fantasy 1919–1932*. Oberhaid: Utopica, 2007.
- Schmitz-Emans, Monika, “Undines späte Schwester. Über Nixen und Wasserfrauen in der modernen Literatur und Kunst”. En: Ivanović, Christine; Lehmann, Jürgen y May, Markus (eds.), *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2003, pp. 239-274.
- Smith, Grace, “Poe's Metzengerstein”. En: *Modern Language Notes*. Vol. 48, N° 6 (Jun., 1933), pp. 356-359.
- Chamisso, Adelbert von, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Berlin: Goldmann, 1994.
- Schlobinski, Peter y Siebold, Oliver, *Wörterbuch der Science-Fiction*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008.
- Schnell, Ralf (ed.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Schmitz-Emans, Monika, “Phantastische Literatur: ein denkwürdiger Problemfall”. En: *Neobelikon XXII*, 2. 1995, pp. 53-116.
- Schnaas, Ulrike, *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 2004.
- Schneidewind, Friedhelm, *Mythologie und phantastische Literatur*. Essen: Oldib, 2008.
- Schröder, Stephan, *Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik in Zeitalter des nordischen Idealismus*. Berlin: Freie Universität Berlin, 1994.
- Shelley, Mary, *Frankenstein* [1818]. Trad. Por Jerónimo Ledesma. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Simonis, Annette, *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg: Carl Winter, 2005.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction*. Londres: Yale, 1979.
- Thomsen, Christian y Fischer, Jens Malte, *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy. México: Coyoacán, 2003.
- Toro, Alfonso de (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim: Georg Olms, 2007.
- Toro, Alfonso de y Regazzoni, Susana (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.
- Traill, Nancy, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of Paranormal in Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Trautwein, Wolfgang, *Erliesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München: Hanser, 1980.
- Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960 [*Arte y literatura fantásticas* (sic). Trad. de Luis Merino. Buenos Aires: EUDEBA, 1965].
- Verhofstadt, Edward, “Ideologisierung des Phantastischen. Das Phantastische in der deutschen Literatur als Medium luzider Intellektualität”. En: Forster, Leonhard y Roloff, Hans-Gert (eds.), *Akten des V. Internationalen Germanistik-Kongresses*, Bern: Lang, 1976, pp. 235-244.

- Weber, Thomas, *Science Fiction*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- Werber, Niels, "Die Form des Populären. Zur Frühgeschichte fantastischer und kriminalistischer Literatur". En: Hecken, Thomas (ed.), *Die Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997, pp. 49-86.
- , "Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen- Nach Todorov". En: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula y May, Markus (eds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 2006, pp. 53-66.
- Whitehead, Claire, *The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century. In Pursuit of Hesitation*. Oxford: Legenda, 2006.
- Wilde, Oscar, *El cuadro de Dorian Gray*. Trad. de Manuel Francisco Míguez. Madrid: Cátedra, 1998.
- Wyss, Patrick, "Jenseits der Schwelle. Die Phantastik der andern Welt". En: Ivanović, Christine; Lehmann, Jürgen y May, Markus (eds.), *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2003, pp. 40-49.
- Wörtche, Thomas, *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian Verlag, 1987.
- Wünsch, Marianne, *Die fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München: Wilhelm Fink, 1991.
- Wünsch, Marianne, "Phantastik in der Literatur der frühen Moderne". En: AA.VV., *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tomo séptimo. Editado por York-Gothart Mix. München/Viena: Carl Hanser Verlag, 2000, pp. 175-191.
- Zgorzelski, Andrzej, "Zum Verständnis phantastischer Literatur", en Zondergeld, Rein (ed.), *Phaïcon 2*. Ulm: Insel, 1975, pp. 54-64.
- , "Zur Einleitung der Phantastik. Einige supragenologische Unterscheidung in der Literatur", en Rottensteiner, Franz (ed.), *Die dunkle Seite der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, pp. 21-32.
- Zondergeld, Rein, *Lexikon der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Zondergeld, Rein (ed.), *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Ulm: Insel, 1974.
- , *Phaïcon 2. Almanach der phantastischen Literatur*. Ulm: Insel, 1975
- , *Phaïcon 3. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- , *Phaïcon 4. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- , *Phaïcon 5. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- , "Wege nach Saïs. Gedanken zur phantastischen Literatur". En: Zondergeld, Rein (ed.), *Phaïcon 1*. Ulm: Insel, 1974.
- , "Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische Literatur und erotische Literatur". En: Zondergeld, Rein (ed.), *Phaïcon 2*. Ulm: Insel, 1974, pp. 64-69.

### 3. Bibliografía general, bibliografía sobre el contexto histórico e intelectual (historia de las ideas) y bibliografía sobre el concepto de identidad

- AA.VV., *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Trad. de Claudio Iglesias. Buenos Aires: La caja negra, 2007.
- AA.VV., *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2002.
- AA.VV., *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (DWB)* [en línea]. Leipzig: Hirzel, 1971. < <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&clmid=GT09241> > [Consulta: 2 de junio de 2012].
- AA.VV., *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimo segunda edición [En línea]. Madrid: Real Academia Española, 2001. < <http://www.rae.es/rae.html> > [Consulta: 22 de agosto de 2007].

- AA.VV., *Duden: Das große Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2007. Edición en CDrom.
- AA.VV., *Duden 7. Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache. Die Geschichte der deutschen Wörter bis zur Gegenwart*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.
- AA.VV., “Eliás Canetti, Nobelpreisträger für Literatur”. En: *ORF Nachlese*, 12 (1981), pp. 25.
- AA.VV., *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tomo octavo. Editado por Bernhard Weyergraf. Múnich/Viena: Carl Hanser Verlag, 1995.
- , *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tomo séptimo. Editado por York-Gothart Mix. Múnich/Viena: Carl Hanser Verlag, 2000.
- AA.VV., *Thomas Mann Jahrbuch*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.
- Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- , *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Ajouri, Philip, *Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de Siècle- Expressionismus*. Berlín: Akademie Verlag, 2009.
- Alewyn, Richard, *Problemas y figuras. Ensayos*. Trad. de Juan Alberto Castillo. Barcelona: Alfa, 1982.
- Amossy, Ruth (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne-París: Delachaux et Niestlé, 1999.
- , *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: Puf, 2010.
- Antiseri, Dario, *La viena de Popper*. Trad. de Juan de la Fuente. Madrid: UEL, 2001.
- Arfuch, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- Aron, Paul, “Sur les pastiches de Proust” [En línea]. En: *Contextes*, 2006. <http://contextes.revues.org/59> ; DOI : 10.4000/contextes.59 [Consulta: 20 de julio de 2012].
- Aust, Hugo, *Der historische Roman*. Weimar: Metzler, 1994.
- , *Novelle*. Weimar: Metzler, 2006.
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neueorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck: Rowohlt, 2006.
- Bachofen, Johann Jakob, *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Trad. de María Linares García. Madrid: Akal, 2008.
- , *Mitología arcaica y derecho materno*. Trad. de Begoña Ariño. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Buenos Aires: Alianza, 1994.
- , “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. En: *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Elena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989, pp. 237-249.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: FCE, 1993.
- Barthes, Roland, “El efecto de realidad”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 179-187.
- , “El discurso de la historia”. En: *susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 163- 177.
- , *Mitologías*. Trad. de Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*. París: Librairie Générale Française, 1972.
- , *Le jeune enchanteur. Histoire tirée d'un palimpseste de Pompeïa* [1846] [en línea]. París: Bibliothèque Larousse, 1927. <<http://www.bmlisieux.com/archives/lejeune.htm>> [Consulta: 1 de abril de 2012].
- Baur, Uwe, “Trivialliteratur”. En: Killy, Walther, *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. 15 vols. Múnich: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1993, pp. 445-449.
- Bausinger, Hermann, “Wege zur Erforschung der trivialen Literatur”. En: Burger, Heinz Otto (ed.), *Studien zur Trivialliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1968.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. de Mario Monteforte Toledo. México DF: FCE, 1996.

- Belobratow, Alexander (ed.), *Österreichische Literatur und Kultur: Tradition und Rezeption*. San Petersburgo: Peterburg, XXI VEK, 2003.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V/ 1 y 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.
- , *Gesammelte Schriften II/1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- , "Johann Jakob Bachofen" [1933]. En: *Gesammelte Schriften II/1. Aufsätze, Essays, Vorträge 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, pp. 219-233.
- , "Denkbilder". En: *Gesammelte Schriften IV/1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991a, pp. 305-438.
- , "Über den Begriff der Geschichte" [1940]. En: *Gesammelte Schriften I/II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991b, pp. 691-704.
- , "Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus"; "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire"; "Über einige Motive bei Baudelaire" y "Zentralpark". En: *Gesammelte Schriften I/2 Abhandlungen 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, pp. 509-690.
- , "Ursprung des deutschen Trauerspiels". En: *Gesammelte Schriften I/1 Abhandlungen 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974 [1927], pp. 203-430.
- Bergson, Henri, *La energía espiritual*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2012 [1919].
- , *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2006 [1896].
- Best, Alan, "The Austrian Tradition: Continuity and Change". En: Best, Alan y Wolfschütz, Hans (eds.), *Modern Austrian Writing: Literature and Society after 1945*. Londres: Wolff, 1980.
- Bloch, Ernst, *Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- , *Naturrecht und menschliche Würde* [1961]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- , *Thomas Müntzer als theologe der Revolution* [1921]. Leipzig: Philipp Reclam, 1989.
- Bokobza Kahan, Michèle y Amossy, Ruth (dirs.), *Argumentation et Analyse du Discours N° 3. Ethos discursif et image d'auteur* [en línea]. Groupe ADARR. Tel-Aviv, oct. 2009 <<http://aad.revues.org/index656.html>> [Consulta: 13 de septiembre de 2012].
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 2 tomos. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- Bosch, Esperanza; Ferrer, Victoria y Gili, Margarita, *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina y otros ensayos*. Trad. de Joaquín Jordá. Buenos Aires: La página, 2010.
- Brecht, Bertolt, "Die Dreigroschenoper". En: *Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, pp. 229-322.
- Breiner, Laurence, "The Career of the Cockatrice" [en línea]. En: *Isis*, vol. 70, N° 1 (marzo de 1979), pp. 30-47. <<http://www.jstor.org/stable/230876>> [Consulta: 4 de abril de 2012].
- Broch, Hermann, "Das Böse im Wertsystem der Kunst". En: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, 119-150.
- , *Die Verzauberung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Bubenheimer, Ulrich, *Thomas Müntzer. Herkunft und Bildung*. Leiden: Brill, 1989.
- Bucchianeri, E. A., *Faust: my soul be damned for the world* [en línea]. Bloomington: Authorhouse, 2008. <<http://books.google.com.ar/books?id=FJ3kLhtNkCEC&printsec=frontcover&dq=bucchianeri+faust&hl=de&sa=X&ei=x1sBUc MFbCB0QGZ24GoDw&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=bucchianeri%20faust&f=false>> [Consulta: 7 de enero de 2012].
- Büchner, Georg, *Dantons Tod*. Stuttgart: Phillip Reclam, 1995.
- Bruun, Geoffrey, *La Europa del siglo XIX (1815-1914)*. Trad. de Francisco Gonzalez Aramburo. México DF: FCE, 1981.
- Bull, Malcom (comp.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Trad. de María Neira Bigorria. México DF: FCE, 2000.

- Burger, Heinz Otto (ed.), *Studien zur Trivialliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1968.
- Canetti, Elias, *Aufzeichnungen 1942-1948*. München: DTV, 1969.
- , *Die Blendung* [1936]. München/Viena: Hanser, 1992.
- , *Masse und Macht* [1960]. Hamburg: Claassen, 1973.
- , *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* [1980]. Frankfurt a.M.: Fischer, 1990.
- , *Welt im Kopf*. Graz/Viena: Shtasny Verlag, 1962.
- Casals, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Casullo, Nicolás (ed.), *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo y Kaufman, Alejandro, *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Dos volúmenes. Madrid: Espasa, 1988.
- Cid, Adriana, "El tratamiento del tema del honor en Leutnant Gustl (Teniente Gustl) de Arthur Schnitzler como signo de un mundo en crisis". En: Rohland de Langbehn, Régula y Manganiello, María Esther (eds.) *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literatura Alemanas*. Buenos Aires: FFyL/UBA, 1995, pp. 93-100.
- Clive Roberts, A., "El código de honor en la Austria finisecular: el rechazo por parte de Arthur Schnitzler del *Duellzwang* [la compulsión al duelo]". Trad. de Mariela Ferrari. En: Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (comps.), *Selección de artículos Críticos (Böll, Schnitzler, Thomas Mann, Jünger)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA (Fichas de cátedra), 2001, pp. 7-22.
- Cloeren, Hermann, *Language and Thought. German Approaches to Analytic Philosophy in the 18th. and 19th. Century*. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 1988.
- Cohn, Norman, *En pos del milenio*. Trad. de Ramón Alaix Busquets. Madrid: Alianza, 1983.
- Csáky, Moritz; Kury, Astrid y Tragatschnig, Ulrich (ed.), *Kultur, Identität, Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*. Innsbruck: Studienverlag, 2004.
- Cuddon, John, *Diccionario de teoría y crítica literarias*. Trad. de Daniel Altamiranda y María Rosarrosa. Buenos Aires: Docencia, 2001.
- D'Annunzio, Gabriele, *El placer* [1889]. Trad. y edición de Rosario Scrimieri. Madrid: Cátedra, 1991.
- Deschner, Karlheinz, *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*. München: Paul List, 1957.
- Dick, Phillip, *The man in the high castle* [1962]. Nueva York: Vintage, 1992.
- Dijkstra, Bram, *Evil sisters. The threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred Knopf, 1996.
- , *Idols of Perversity. Fantasies of the Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Dörr, Georg, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Trad. de Andrés Boglar. Barcelona: Tusquets, 1999.
- , *De los espejos y otros ensayos*. Trad. de Cárdenas Moyano. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Eichenbaum, Boris, "Cómo está hecho *El capote* de Gogol". En: Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol. México DF: Siglo XXI, 1997, pp. 159-176.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Trad. de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza, 1989.
- Elias, Norbert, *Studien über die Deutschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989a.
- , *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Dos tomos. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989b.
- Fehér, Ferenc, "Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologiesgeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und

- Georg Lukács". En: AA.VV., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt a.M., 1977, pp. 241-327.
- Feijoo, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas (1742-1760)* [en línea]. Tomo segundo (1745). Texto tomado de la edición de Madrid 1773 (en la Imprenta Real de la Gazeta, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros), tomo segundo (nueva impresión), pp. 306-315. <<http://www.filosofia.org/bjf/bjfc225.htm>> [Consulta: 31 de abril de 2011].
- Ferrari, Mariela, "La problematización del género en las baladas schillerianas y los escritos de Goethe". En: Rohland de Langbehn, Regula, Vedda, Miguel y Burello, Marcelo (eds.), *Anuario Argentino de Germanística II, 2: Homenaje a Friedrich Schiller*. Bs. As.: Asociación Argentina de Germanistas, 2006, pp. 164-171.
- Fetzer, Günther, *Wertungsprobleme in der Trivialliteraturforschung*. München: Fink, 1980.
- Foltin, Hans Friedrich, "Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivialliteratur, insbesondere im Bereich des Romans". En: Burger, Heinz Otto (ed.), *Studien zur Trivialliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1968, pp. 242-270.
- Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1999.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1998.
- Fischer, Ernst, *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Freud, Sigmund, *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse* [1905]. Frankfurt a. M.: Fischer, 2007.
- , "Der Dichter und des Phantasieren". En: *Neue Revue I* (1908), pp. 716-724.
- , *Die Traumdeutung* [1900]. Frankfurt a. M.: Fischer, 1972.
- , "Das Unbehagen in der Kultur". En: *Studienausgabe IX*. Frankfurt am Main: Fischer, 1974, pp. 191-270.
- , "Die Zukunft einer Illusion". En: *Studienausgabe IX*. Frankfurt am Main: Fischer, 1974, pp. 135-189.
- , *Gesammelte Schriften I. Studien über Hysterie. Frühe Arbeiten zur Neurosenlehre*. Leipzig/ Viena/ Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.
- , *Gesammelte Werke VII. Werke aus den Jahren 1909-1917*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- , *Gesammelte Werke XII. Werke aus den Jahren 1917-1920*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- , *Gesammelte werke XIII. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969 *Massenpsychologie und Ich-Analyse*.
- Fromm, Erich, *Liebe, Sexualität und Matriarchat*. München: DTV, 1997.
- Gay, Peter, *La cultura de Weimar*. Trad. de Francisco Arribas. Madrid: Paidós, 2011.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1962]. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gibson, Michael, *El simbolismo*. Trad. de Carlos Garamés. Colonia: Taschen, 1999.
- Giez, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*. Una aportación a la estética antropológica. Trad. de Esther Balaguer. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Trad. de Luciano Padilla. Buenos Aires: FCE, 2010.
- , *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Trad. de Carlos Catroppi. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang, "Der Zauberlehrling". En: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Tomo 1. Hamburgo: Wegner, 1969, pp. 276-279.
- , "Trilogie der Leidenschaft. Elegie"[en línea]. En: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Gütersloh: Bertelsmann Lesering, 1961, pp. 542-548 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3670/385> [Consulta: 17 de noviembre de 2012].
- Grimm, Jakob, *Deutsche Mythologie* [en línea]. Göttingen: Dieterich, 1854. <<http://books.google.com.ar/books?id=1LAJAAAAQAAJ&pg=PA763&lpg=PA763&dq=grimm+stagnum+oblivionis&source=bl&ots=4ILsaD52vp&sig=mn3uHz5DSrw0QsloiQK2h0gmQkg&hl=de&sa=X&ei=L14BUYauFOnf0gGJ0oGoBg&ved=0CCcQ6AEwAA>>



[#v=onepage&q=grimm%20stagnum%20oblivionis&f=false](#) [Consulta: 9 de enero de 2012].

- Guadalajara Medina, José, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1996.
- Hagen, Sivert, "The Origin and Meaning of the Name Yggdrasil" [en línea]. En: *Modern Philology*, Vol. 1, N° 1 (Junio de 1903), pp. 57-69 <<http://www.jstor.org/stable/432424>>. [Consulta: 23 de diciembre de 2011].
- Hamon, Phillippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- , "Un discours contraint". En: *Poétique* n° 16 (1977), pp. 411-445.
- Heine, Heinrich, "Florentinische Nächte" [1837]. En: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Tomo 5. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1994, pp. 197-250.
- , *Die romantische Schule*. Berlín: Aufbau, 1974.
- Herf, Jeffrey, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Trad. de Eduardo Suárez. Buenos Aires: FCE, 1993.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Trad. de María Martínez. Barcelona: Taurus, 1998.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carmen Castells. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- , *La era del Imperio 1875-1914*. Trad. de Juan Faci Lacasta. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Hofmannsthal, Hugo von, "Ein Brief" [1902]. En: *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, pp. 45-55.
- Geppert, Hans Vilmar, *Der 'andere' historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Niemeyer, 1976.
- Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor, "Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950". En: Horkheimer, Max, *Gesammelte Schriften*. Volumen 5. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.
- Hus, Alain, *Los etruscos*. Trad. de Joaquín Gutiérrez Heras. México D.F.: FCE, 1962.
- Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo* [1884]. Trad. de Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 1984.
- Jakobson, Roman, "Sobre el realismo artístico". En: Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol. México DF: Siglo XXI, 1997, pp. 71-79.
- Jameson, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Trad. de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- , *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trad. de Esther Perez et. al. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- Janik, Allan y Toulmin, Stephen, *La Viena de Wittgenstein*. Trad. de Ignacio Gómez de Liaño. Barcelona: Taurus, 1998.
- Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Trad. de Ricardo Sánchez. Madrid: Machado, 2004.
- Jay, Martín, *Socialismo fin-de-siècle y otros ensayos*. Trad. de Ofelia Castillo. Buenos Aires: Nueva visión, 1990.
- Jens, Walter (ed.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. 22 vols. Múnich: Komet, 2001.
- Jornet Somoza, Albert, "Ethos discursif et image d'auteur': la autorialidad desde el análisis del discurso" [en línea]. En: *FORMA. Revista d'Estudis Comparatius. Art, Literatura, Pensament*. Universitat Pompeu Fabra (2009), pp. 157-160. <[http://www.upf.edu/forma/pdf/forma\\_vol\\_00.pdf](http://www.upf.edu/forma/pdf/forma_vol_00.pdf)> [Consulta: 13 de septiembre de 2012].
- Kermode, Frank, *El sentido de un final*. Trad. de Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Killy, Walther, *Deutscher Kitsch*. Göttingen: Vandenhock & Ruprecht, 1962.
- , *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. 15 vols. Múnich: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1993.
- Klein, Wolfgang, "Realismus / realistisch". En: AA.VV., *Ästhetische Grundbegriffe*, volumen 5, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, pp. 149-197.
- König, Helmut, "Masseninszenierungen. Massenpolitik und Nationalsozialismus. Zur Herrschaftstechnik autoritärer Bewegungen". En: Loewenstein, Bedrich (ed.): *Geschichte und Psychologie. Annäherungsversuche*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992, pp. 235 - 259.

- Koopman, Hermann, "Führerwille und Massenstimmung: Mario und der Zauberer". En: Hansen, Volkmar (ed.), *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 1993, pp. 151-185.
- Kovacsis, Adan, *Guerra y lenguaje*. Barcelona, Acantilado, 2007.
- Kowzan, Tadeusz, "El arte destacado y centralizado". En: *Diógenes* N° 96 (1976), pp. 65-85.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* [1947]. Trad. de Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1995.
- , *History. The Last Things before the Last*. Princeton: Markus Wiener, 1995.
- , *Teoría del cine. La redención de la realidad física* [1960]. Trad. de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 1989.
- Kraus, Karl, *Die letzten Tage der Menschheit* [1918]t. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 .
- , *Weltgericht* [1919]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- , *Untergang der Welt durch schwarze Magie* [1922] [en línea]. En: *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Tomo 1. Berlín: Volk und Welt, 1971. <<http://www.textlog.de/39100.html>> [Consulta: 22 de octubre de 2010].
- Lämmert, Eberhardt, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Lampart, Fabian, *Zeit und Geschichte. Die mehrfachen Anfänge des historischen Romans bei Scott, Arnim, Vigny und Manzoni*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*. Trad. de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.
- Lash, Scott, "Lebenssoziologie [Sociología de la vida/vitalista]: Georg Simmel en la era de la información". Trad. de Lorena Murillo. En: *Estudios sociológicos*, v. 21, no. 63 (sept.-dic. 2003), pp. 523-540.
- Lessing, Theodor, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*. München: Matthes & Seitz, 1983.
- Lorenz, Dagmar, *Wiener Moderne*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.
- Löwy, Michael, *Georg Lukács. From Romanticism to Bolshevism*. Trad. al inglés de Patrick Camiller. Norfolk: NLB, 1979.
- , *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*. México: Siglo XXI, 1978.
- Löwy, Michel y Sayre, Robert, *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Trad. de Graciela Montes. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008
- Lugowski, Clemens, *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Lukács, Georg. *Die Seele und die Formen. Essays* [1911]. Neuwied: Luchterhand, 1971.
- , *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916]. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1987.
- , *Die Zerstörung der Vernunft*[1954]. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1962.
- , "Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?". En: *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Buenos Aires, 1982, pp. 9-38.
- , *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1964.
- Mach, Ernst, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* [en línea]. Jena: Gustav Fischer, 1886 <<http://archive.org/stream/beitrgezuranaly02machgoog#page/n7/mode/2up>> [Consulta: 18 julio de 2013].
- , *Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung* [en línea]. Leipzig: Johann Ambrosius Barr, 1905 <http://archive.org/stream/erkenntnisundir02machgoog#page/n5/mode/2up> [Consulta: 18 de julio de 2013].
- Magris, Claudio, *El mito habsbúrgico en la literatura austríaca*. Trad. de Guillermo Fernández. México DF: UNAM, 1998.
- Maingueneau, Dominique, "Problèmes d'ethos". En : *Pratiques* N °113/114, junio de 2002, pp. 55-67.
- , "Auteur et image d'auteur en analyse du discours". En: Bokobza Kahan, Michèle y Amossy, Ruth (dirs.), *Argumentation et Analyse du Discours* N° 3. *Ethos discursif et image d'auteur* [en línea]. Groupe ADARR. Tel-Aviv, oct. 2009, pp. <<http://aad.revues.org/index656.html>> [Consulta: 13 de septiembre de 2012].

- Mann, Thomas, *Gesammelte Werke. Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918]. Frankfurt am Main: Fischer, 1983.
- , *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2000.
- , *Essays 1919-1925. Für das neue Deutschland*. Frankfurt am Main, Fischer: 1993.
- , *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis* [1930]. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.
- Mannheim, Karl, "Das Problem der Generationen"[1928]. En: *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Berlin: Neuwied, 1970, pp. 509-565.
- Marquard, Odo y Stierle, Karlheinz (eds.). *Identität*. München: Wilhelm, 1979.
- Martens, Frederik, "Music in the Life of the Aztecs". En: *The Musical Quarterly*, Vol. 14, N° 3 (Julio de 1928), pp. 413-437.
- Martínez, Matías (ed.), *Formaler Mythos: Beiträge Zu Einer Theorie Ästhetischer Formen*. Paderborn: Schöningh, 1996.
- Martínez, Matías y Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 2009.
- Martínez, Matías y Scheffel, Michael (eds.), *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München: C.H.Beck, 2010.
- Mauthner, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje* [1902]. Trad. de José Moreno Villa. México DF: Juan Pablos Editor, 1976.
- Mayer, Hans, *Außenseiter*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- McGinn, Bernard, *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*. Trad. de Ramón Díez Aragón y María Blanco Moreno. Barcelona: Paidós, 1997.
- Merl, Stefan, *Formen narrativer Individualität im deutschen „Prosa- Lancelot“: Clemens Lugowski und das Problem der Providenz*. Viena: Magisterdiplomarbeit Universität Wien, 2009.
- Meyrink, Gustav, *Fledermäuse* [en línea]. Leipzig: Kurt Wolff, 1916. <<http://www.gutenberg.org/files/32014/32014-h/32014-h.htm>> [Consulta: 10 de agosto de 2011].
- Möcklinghoff, Christoph, *Zum Verhältnis von Konservatismus und Jugend am Beispiel eines Repräsentanten: Thomas Mann und die Ursprungsmythologie jugendlich politischer Romantik*. Berlin: Freie Universität Berlin, 1987.
- Moles, Abraham, *El Kitsch*. Trad. de Josefina Ludmer. Buenos Aires: Paidós, 1973.
- Möller, Horst, *La República de Weimar. Una democracia inacabada*. Trad. de Paula Sánchez. Madrid: Machado, 2012.
- Moser, Jonny, "Antisemitismo y sionismo". En: Casullo, Nicolás (ed.), *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, pp. 147-153.
- Müller, Harro, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenaum, 1988.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Gütersloh Bertelsmann, 1952.
- Nautz, Jürgen y Vahrenkamp, Richard (eds.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Viena/Köln/Graz: Böhlau, 1993.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke IV. Also sprach Zarathustra* [1883]. München: DTV, 1980.
- , *Sämtliche Werke in Einzelbänden. Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte* [1884/88]. Stuttgart : Kröner, 1996.
- , *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München: DTV, 1999.
- Novalis, "Hymnen an die Nacht". En: *Werke in einem Band*. München/Viena: Hanser, 1981.
- Nusser, Peter, *Trivilliteratur*. Tübingen: Metzler, 1991.
- Pfeiffer, Joachim, "Sigmund Freud (1856-1939)". En: Martínez, Matías y Scheffel, Michael (eds.), *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München: C.H.Beck, 2010, pp.11-32.
- Platón, *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Edición de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo. Barcelona: Gredos, 2000.
- Pijoan, José, *Historia del arte*. Tomo 9. Barcelona: Salvat editores, 1970.
- Poe, Edgar Allan, *The complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres: Penguin Books, 1982.

- Proust, Marcel, *Pastiches et Mélanges* [1919] [en línea]. París: Gallimard, 1919. <<http://archive.org/stream/pastichesetmla00prouuoft#page/n7/mode/2up>> [Consulta: 20 de julio de 2012].
- Reich, Wilhelm, *Die Massenpsychologie des Faschismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003.
- Rest, Jaime, *Arte, literatura y cultura popular*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- , *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: CEAL, 1991.
- Ricoeur, Paul, *La Memoria, la Historia, el Olvido*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- , *Si mismo como otro*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Siglo XXI, 2011.
- , *Teoría de la interpretación*. Trad. de Graciela Monges Nicolau. México, Siglo XXI, 1998.
- Rider, Jacques Le, *Modernité viennoise et crises de l'identité*. París: Presses Universitaires de France, 1990.
- Riedl, Joachim, *Viena infame y genial*. Trad. de Carlos Fortea. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- Rincon, Carlos, "Exotisch/ Exotismus". En: Barck, Karlheinz (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe*. volumen 2. Stuttgart: Metzler, 2001, pp. 338-366.
- Ritvo, Juan Bautista, *Decadentismo y melancolía*. Córdoba: Alción, 2006.
- Robin, Regine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- Rohland de Langbehn, Régula y Manganiello, María Esther (eds.), *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literatura Alemanas*. Buenos Aires: FFyL/UBA, 1995.
- Rössner, Michael, "'Glücklich ist, wer vergisst was doch nicht zu ändern ist...'. La soportable levedad del ser en la literatura austríaca". En: Rohland de Langbehn, Régula y Manganiello, María Esther (eds.) *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literatura Alemanas*. Buenos Aires: FFyL/UBA, 1995, pp. 9-33.
- Safranski, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. de Raúl Gabás Pallás. Barcelona: Tusquets, 2009.
- Schenda, Rudolf, "Violenz im populären Roman". En: *Die Lesestoffe der kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Múnich: Beck, 1976, pp. 105-120.
- Schmid, Manfred, "Máscara y metamorfosis. La obra dramática de Elías Canetti". En: AA.VV., *Anuario de Letras Modernas 2*. México DF: UNAM, 1984, pp. 39-50.
- Schmitt, Carl, *Romanticismo político*. Trad. de Luis Rossi y Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- Schnitzler, Arthur, "Leutnant Gustl". En: *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*. Volumen 1. Frankfurt am Main: Fischer, 1961. pp. 261-301.
- , *Traumnovelle*. Braunschweig: Schöningh, 2009.
- Schklovski, Víctor, "El arte como artificio". En: Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol. México DF: Siglo XXI, 1997, pp. 55-70.
- Schorske, Carl, *La Viena de Fin de Siglo. Política y cultura*. Trad. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- , *Pensar con la historia*. Trad. de Isabel Ozores. Madrid: Taurus, 2001.
- Seeba, Hinricht, "Hofmannsthal and the Wiener Moderne. The Cultural Context". En: Kovach, Thomas (ed.), *A companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*. New York: Camden House, 2002, pp. 25-44.
- Sontag, Susan, *Estilos radicales*. Trad. de Eduardo Goligorsky. Madrid: Suma de Letras, 2002.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Dos volúmenes [1918 y 1922] [en línea]. Múnich: C. H. Beck, 1920 y 1922. Tomo 1 <<http://archive.org/stream/deruntergangdesa01spen#page/n5/mode/2up>>. Tomo 2 <<http://archive.org/stream/deruntergangdesa02spen#page/n5/mode/2up>> [Consulta: 19 de mayo de 2012 y días stes.].
- Stadler, Friedrich, *El círculo de Viena. Empirismo lógico, ciencia, cultura y política*. Trad. de Luis Segura Martínez. Santiago de Chile: FCE, 2010.

- Strelka, Joseph, *Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur*. Tübingen: Francke, 1994.
- Thomson, David, *Historia Mundial de 1914 a 1968*. Trad. de Edmundo O'Gorman. México DF: FCE, 1981.
- Timms, Edward, "Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne". En: Nautz, Jürgen y Vahrenkamp, Richard (eds.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Viena/Köln/Graz: Böhlau, 1993, pp. 128-143.
- Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol. México DF: Siglo XXI, 1997.
- Tönnies, Ferdinand, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* [1887]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- , *Soziologische Schriften 1889-1905*. Munich/Vienna: Profil, 2008.
- Traverso, Enzo, *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Trad. de Laura Fólica. Buenos Aires: FCE, 2012.
- Vedda, Miguel (ed.). *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- Volker-Schmahl, Eckard, "Adios a las 'grandes palabras'. La cultura vienesa a principios de siglo XX". En: Rohland de Langbehn, Régula y Manganiello, María Esther (eds.) *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literatura Alemanas*. Buenos Aires: FFyL/UBA, 1995, pp. 35-45.
- Von Wilpert, Gero (ed.), *Lexikon der Weltliteratur*. München: DTV, 2004,
- Wahrig, Gerhard et al., *Deutsches Wörterbuch* [=Wahrig]. Novena edición. Reeditado por Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh/München: Brockhaus, 2011.
- Weber, Max, "Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus"[1903]. En: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Vol. 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1986.
- , *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*[1921]. Tübingen: Mohr Siebeck, 1980.
- Weber, Dietrich, *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck, 1975.
- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* [1903] [en línea]. Viena: W. Braumüller, 1908 <http://archive.org/stream/geschlechtundcha00weinuoft#page/n7/mode/2up> [Consulta: 15 de agosto de 2012].
- Weitz, Eric, *La Alemania de Weimar. Presagio Y Tragedia*. Trad. de Gregorio Cantera. Madrid: Turner, 2009.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. de Stella Mastrangelo. México DF: FCE, 2010.
- Wilde, Oscar, "Ensayos" y "El retrato de mr. W.H.". En: *Obras completas*. Trad. de Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar, 1963, pp. 913-1028 y 263-285.
- Wintermeyer, Rolf, "Freud et Wittgenstein". En: Wintermeyer, Rolf y Zieger, Karl (eds.), *Les Jeunes Viennois ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe Jung Wien et de leurs contemporains autrichiens*. Valenciennes, Editorial de la Universidad de Valenciennes, 2004, pp. 191-204.
- Wucherpfenning, Wolf, "Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderung in der Literatur der Jahrhundertwende". En: AA.VV., *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tomo séptimo. Editado por York-Gothart Mix. München/Viena: Carl Hanser Verlag, 2000, pp. 155-174.
- Zenk, Volker, *Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Oldenburg: Igel Verlag, 2003.

#### 4. Bibliografía sobre los autores

- AA.VV., Allemands, *Juifs et Tchèques à Prague: 1890-1924: actes du colloque international de Montpellier, 8-10 décembre 1994*. Montpellier: Université Paul-Valéry, 1996.
- Aguilar, Hector, "Leo Perutz: nuestro pasado es un país recóndito, allí somos otros". En: *Istor*, N° 35 (invierno de 2008).

- Alefeld, Yvonne-Patricia, "Poetische Geschichte und jüdische Identität. Zu Themen und Motiven im Werk von Leo Perutz". En: Kroll, Frank-Lothar (ed.), *Deutsche Autoren des Ostens als Gegner und Opfer des Nationalsozialismus. Beiträge zur Widerstandsproblematik*. Berlin: Duncker & Humblot, 2000, pp. 297-319.
- Anderson, George, *The Legend of the Wandering Jew*. Providence: Brown UP, 1981.
- Aspetsberger, Friedbert, Frei, Norbert y Lengauer, Hubert (eds.), *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Viena: ÖBV, 1984.
- Aust, Hugo, "Amen!... Die Suppe steht auf dem Tisch. Versuch über das Ende der 'Geburt des Antichrist von Leo Perutz'". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 34-49.
- Ayren, Armin, "Der Helweg Zu einem zentralen Motiv im erzählerischen und lyrischen Werk Alexander Lernet-Holenias". En: *Hommage à Maurice Marache. Les belles lettres* [Paris] 11 (1972), pp. 177-190.
- Bader, Silvia, *Identität und Identitätswechsel in den Romanen Der Marques de Bolibar (1920), Turlupin (1924), Der schwedische Reiter (1936) von Leo Perutz*. München: Tesis de maestría, 1995.
- Barrière, Hélène, *Le fantastique dans l'oeuvre narrative d'Alexander Lernet-Holenia*. Arras: tesis de doctorado de la Universidad de Artois, 1998.
- Barrière, Hélène, Eicher, Thomas y Müller, Manfred (eds.), *Personalbibliographie Alexander Lernet-Holenia*. Oberhausen: Athena, 2001.
- Barrière, Hélène, Eicher, Thomas y Müller, Manfred (eds.), *Schuld-Komplexe. Das Werk Alexander Lernet-Holenias im Nachkriegskontext*. Oberhausen: Athena, 2004.
- Barthélémy, Lambert, "L'abolition mimétique". En: *Otrante* N° 1, Abril 1991.
- Becher, Martin Roda, "Bewohner zweier Welten. Zur Neuausgabe der Romane von Leo Perutz". En: *Quarber Merkur* N° 42, 1988, pp. 683-688.
- Belobratow, Alexandr, "Traum und Trauma: Literarische Russlandreisen der 1920er Jahre bei Joseph Roth, Leo Perutz und Stefan Zweig". En: Holzner, Johann et. al. (ed.): *Russland-Österreich. Literarische und kulturelle Wechselwirkungen*. Berna: Lang, 2000, pp. 357-380.
- Berg, Stephan, *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Berger, Günther, "Ein dichtender Grandseigneur. Beiträge zur Vervollständigung der Biographie und des Werkes von Alexander Lernet-Holenia (1897-1976)". En: *Österreich in Geschichte und Literatur* [Graz] 33, H. 2, (März/April 1989), pp. 89-113.
- Berthold, Werner: "Richard A. Bermann et Leo Perutz. Notes sur une amitié". En: Pollet, Jean-Jacques (ed.), *Leo Perutz ou L'ironie de l'histoire*. Mont-Saint-Aignan: Publ. de la Univ. de Rouen, 1993, pp. 27-43.
- Binder, Lambert, "Der Hohlweg gegen Mitternacht. Beiträge zur Geographie des Totenreiches in den Werken des Dichters Alexander Lernet-Holenia". En: *Mensch und Schicksal* N° 16 (1955/1956), pp. 3-7.
- Blaser, Patrice y Müller, Manfred (eds.), *Widerspiel. Wiener Schauplätze in Leben und Werk Alexander Lernet-Holenias 1897-1976*. Viena: Österreichische Gesellschaft für Literatur, 1997.
- Blei, Franz, *Das große Bestiarium der modernen Literatur*. Berlin: Ernst Rowohlt, 1922 <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/6980/2>> [Consulta: 15 de septiembre de 2012].
- Brandenburg, Ulrike, *Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903-1932. Von der Genese des Arioheros aus der Retorte: Die Gestaltwerdung einer 'deutschen Reichsutopie'*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- Broch, Hermann, "Leo Perutz: Der Marquis de Bolibar". En: *Schriften zur Literatur. 1. Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, pp. 360s.
- Buchner, Martina, *Die Form der Identität in den phantastischen Romanen Leo Perutz'*. Graz: Tesis de doctorado, 1994.
- Camet, Sylvie, *Les métamorphoses du moi o identités plurielles dans le récit littéraire (XIXème-XXème siècles)*. Paris: L'harmattan, 2007.

- Chassagne, Jean-Pierre, "L'histoire comme farce ou la déconstruction de l'histoire dans *Turlupin* de Leo Perutz". En: *Germanica* Nr. 23. Lille: Université Charles de Gaulle, 1998, pp.143-161.
- Chassagne, Jean-Pierre, "L'ironie du récit dans *La Troisième Balle* de Leo Perutz". En: Calvié, Licien (ed.), *Écriture comique, écriture politique*. Grenoble: CERAAC, 1996, pp. 63-74.
- Clausen, Bettina, "Ein Leben für die Wissenschaft. Zu einem Modell des Schriftstellers, Versicherungsmathematikers und Wahrscheinlichkeitstheoretikers Leo Perutz, 'Der Tag ohne Abend'". En: *New Science und alte Dichtung? Beiträge und Kommentare aus der Sektion Literatur und Technikwissenschaften im Dialog bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Wissenschafts- und Technikforschung in Berlin*. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB), 1994, pp. 23-29.
- , "Leo Perutz: Herr, erbarme dich meiner! Ein Lesart-Vorschlag". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 50-72.
- Dassanowsky, Robert, "Habsburgischer Meta-Mythos: Alexander Lernet-Holenias 'Die Hexen' als postmoderner Roman". En: Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia: Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau 1999, pp. 131-143.
- Dassanowsky, Robert, *Phantom Empires. The Novels of Alexander Lernet-Holenia and the Question of Postimperial Austrian Identity*. Riverside: Ariadne Press, 1996.
- Daviau, Donald, "Alexander Lernet-Holenia in seinen Briefen". En: Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau, 1999, pp. 39-63.
- Briole, Daniel, "Guillaume Apollinaire et Hanns Heinz Ewers". En: Décaudin, Michel, *Amis européens d'Apollinaire: actes du seizième Colloque de Stavelot, 1-3 septembre 1993*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 133-150.
- Demet, Michel-François, "Temps et histoire chez Leo Perutz". En: Pollet, Jean-Jacques (ed.), *Leo Perutz ou L'ironie de l'histoire*. Mont-Saint-Aignan: Publ. de la Univ. de Rouen, 1993, pp. 45-52.
- Dionne-Michaud, Mélisa, *Zwischen Inszenierter Wirklichkeit und realem Traum: Rolle und Problematik des Erzählers in den phantastischen Prosawerken von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Montreal: Tesis de Maestría, 2010.
- Donneberg, Josef, "Der literarische Herr: Alexander Lernet-Holenia". En: Aspetsberger, Friedbert; Frei, Norbert y Lengauer, Hubert (eds.), *Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich*. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1984, 330-331.
- Dufournet, Jean, "Un autre avatar de Villon. Dans *Le Judas de Léonard*, de Leo Perutz (1959)". En: AA.VV., *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees. Hommage à Francis Dubost*. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Eckert, Brita, "'... bis die deutsche Seele sich Werken jüdischen Geistesguts wieder eröffnet ...'. Die mühsame Rückkehr des Leo Perutz in den deutschsprachigen Literaturbetrieb nach 1945". En: Stüben, Jens y Woesler, Winfried (eds.): *'Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde'. Acta-Band zum Symposium Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945*. Darmstadt: Häusser, 1994, pp. 169-182.
- Eckert, Brita, "'... daß mich mein Herz unaufhörlich nach Wien treibt...'. Die vergeblichen Rückkehrversuche des Leo Perutz". En: Koebner, Thomas y Rotermond, Erwin (eds.), *Rückkehr aus dem Exil. Emigranten aus dem Dritten Reich in Deutschland nach 1945. Essays zu Ehren von Ernst Loewy*. Marburg: Text und Kritik, 1990, pp. 31-42.
- , "Romancier métaphysique ou auteur de romans populaire? Leo Perutz vu par la critique littéraire et la recherche universitaire après 1945". En: Pollet, Jean-Jacques (ed.), *Leo Perutz ou l'ironie de l'histoire*. Rouen: L'Univ. de Rouen, 1993, pp. 7-25.
- Eckert, Brita y Müller, Hans-Harald, *Leo Perutz 1882 - 1957; eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Viena/Darmstadt: Zsolnay, 1989.

- Eicher, Thomas, "Im Zwischenreich des Alexander Lernet-Holenia". En: Eicher, Thomas (ed.), *Im Zwischenreich des Alexander Lernet-Holenia. Lesebuch und "Nachgeholte Kritik"*. Oberhausen: Athena, 2000, pp. 181-201.
- , "Thematische Aspekte: Alexander Lernet-Holenia". En: *Lesesozialisation und Germanistikstudium*. Paderborn: Mentis, 1999, pp. 200-216.
- Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau, 1999.
- Eicher, Thomas y Gruber, Bettina, "Zwischen Poesie und Boulevard". En: *Alexander Lernet-Holenia: Poesie auf dem Boulevard*. Köln/Weimar/Viena: Böhlau, 1999, pp. 9-16.
- Eichner, Hans, "Leo Perutz, Meister des Erzählens: Bemerkungen aus Anlaß seiner Wiederentdeckung". En: *The German Quarterly*, Vol. 67, 1994, pp. 493-499.
- Ferrari, Mariela, "Historia y teología fantásticas: una constelación de motivos y concepciones de lo histórico en Leo Perutz y Walter Benjamin". En: Rohland de Langbehn y Vedda, Miguel (eds.), *Anuario Argentino de Germanística VIII (2012). Homenaje a Alfredo Bauer*. Bs. As.: Asociación Argentina de Germanistas, 2012, pp. 179-188.
- , "Historias, geografías y genealogías del desplazamiento en *Die Katakomben*, de Alexander Lernet-Holenia". En: Rohland de Langbehn y Vedda, Miguel (eds.), *Anuario Argentino de Germanística III, 2007. XIV Jornadas de Literatura en Lengua Alemana*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 2008, pp. 237-245.
- , "La modernidad infernal y el escritor en busca de la belleza: la figura de Edgar Allan Poe en los ensayos de Charles Baudelaire y Hanns Heinz Ewers". En: Ciordia, Martín, Jordão Machado, Carlos y Vedda, Miguel (eds.), *Filosofías provisionarias. Reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012, pp. 91-101.
- Finazzi, Maria, "L'insidia della memoria e la lesione della colpa nei personaggi di Leo Perutz". En: Cercignani, Fausto (ed.), *Studia austriaca*. Milán: Minute, 1997, pp. 111-133.
- Forster, Brigitte, "Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitekturen in Leo Perutz' *Turlupin*". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz: Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 160-189.
- Fretter, Dagmar, *Geschichte als poetische Konstruktion. Das Bild der Geschichte in Leo Perutz' Roman *Nachts unter der steinernen Brücke**. Hamburgo: tesis de maestría, 1987.
- Funk, Gerald, *Artistische Untergänge. Alexander Lernet-Holenias Prosawerke im Dritten Reich*. Lahnau-Atzbach: Wetzlar, 2002.
- Geppert, Hans Vilmar, *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke, 2009.
- Gmachl, Klaus, *Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers*. Norderstedt: Books on demand, 2005.
- Görner, Rüdiger, "Nachwort" y "Chronik". En: Lernet-Holenia, Alexander, *Der Baron Bagge*. Frankfurt a. M.: Insel, 2001, pp. 105-115
- Gruber, Bettina, "Lernet-Holenia als ästhetizistischer Dramatiker: *Alkestis*". En: Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia: Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau 1999, pp. 101-112.
- Hass, Kai, *Modelle der Weg-Ziel-Struktur in den Romanen von Leo Perutz*. Múnich: Univ. Magisterarbeit, 1992.
- Haug, Christine, Mayer, Franziska y Podewski, Madleen (eds.), *Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe*. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Heyl, Bettina, *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Hübel, Thomas y Müller, Manfred (eds.), *Alexander Lernet-Holenia. Die Lust an der Ungleichzeitigkeit*. Viena: Zsolnay, 1997.
- Hübel, Thomas, Müller, Manfred y Sommer, Gerald (eds.), *Alexander Lernet-Holenia. Resignation und Rebellion*. Riverside: Ariadne Press, 2005.



- Hauser, Erik, "Zwischenreiche. Lernet-Holenias erzählerisches Werk zwischen Traum und Wirklichkeit". En: Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia: Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau 1999, pp. 145-162.
- Hübel, Thomas, "Von der Mongolisierung zur Modernisierung. Zu einigen Aspekten von Alexander Lernet-Holenias Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus". En: Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia: Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau 1999, pp. 225-235.
- Jacquelin, Évelyne, "Et le verbe s'est fait chair. Formule magique et malédictions dans *La troisième balle* de Leo Perutz". En: Pollet, Jean-Jacques (ed.), *Leo Perutz ou L'ironie de l'histoire*. Mont-Saint-Aignan: Publ. de la Univ. de Rouen, 1993, pp. 53-65.
- , "Le péché salvateur ou: les paradoxes de l'imposture dans *Le cavalier suédois* de Leo Perutz". En: Dufresne, Marion (ed.), *La figure de l'imposteur dans la littérature de langue allemande au XXe siècle. Germanica 35*. Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III, 2004, pp. 105-118.
- , "Leo Perutz, écrivain fantastique? Théories et lectures, d'un bord à l'autre du Rhin". En: *Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes*. Éd. Banoun, Bernard y Bechtel, Delphine (eds.). Paris, Centro Interdisciplinario de Investigaciones Centroeuropeas (CIRCE), Universidad de París-Sorbonna, 2000, pp.
- , "Leo Perutz et l'héritage de la Jeune Vienne ou les avatars du moi insauvable". En: Wintermeyer, Rolf y Zieger, Karl (eds.), *Les Jeunes Viennois ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe Jung Wien et de leurs contemporains autrichiens*. Valenciennes, Editorial de la Universidad de Valenciennes, 2004, pp. 245-255.
- , *Variations fantastiques. L'exemple de Leo Perutz*. Arras: Universidad de Artois (tesis de doctorado), 2002.
- Jaffé Carbonell, Veronica, *Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. München: tesis de doctorado, 1986.
- Kindt, Tom y Meister, Jan Christoph (eds.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007,
- Klotz, Alexander, *Drogen und modifizierte Wirklichkeit bei Leo Perutz*. Aachen: Tesis de maestría, 2000.
- Knobloch, Marion, *Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik*. Marburg: Tectum, 2002.
- Koch, Lars y Vogel, Marianne (eds.), *Imaginäre Welten im Widerstreit: Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Körte, Mona, *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der ewige Jude in der literarischen Phantastik*. Frankfurt a.M.: Frankfurt Campus, 2000.
- Körte, Mona y Stockhammer, Robert (eds.), *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom Ewigen Juden*. Leipzig: Reclam, 1995.
- Koseler, Michael, "Leo Perutz' *Der Meister des jüngsten Tages*. Detektion und Verrätselung". En: *Quarber Merkur* 33, 1995, Nr. 83, pp. 3-15.
- Koseler, Michael, "Leo Perutz: Der Meister des Jüngsten Tages: enquête et mise en énigme". En: *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* N° 27 (Rouen) 1988, pp. 111-125.
- Krah, Hans, "'Fantastisches' erzählen - fantastisches 'Erzählen': Die Romane Leo Perutz' und ihr Verhältnis zur fantastischen Literatur der Frühen Moderne". En: Krah, Hans y Ort, Claus-Michael (eds.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten- realistische Imaginationen*. Kiel: Ludwig, 2002, pp. 235-257.
- Kraus, Karl, *Die Fackel* N° 341s., Junio de 1912.
- , *Die Fackel* N° 368s., Febrero de 1913.
- , *Die Fackel* N° 601-607, Noviembre de 1922.
- Krüger-Welf, Hans, *Hanns Heinz Ewers. Die Geschichte seiner Entwicklung*. Leipzig-Marienhöhe: Rainer Wunderlich, 1922.
- Krup-Ebert, Agnes, *Geschichte und Identität. Zur Geschichts- und Erzählkonzeption von Leo Perutz' Roman Die dritte Kugel*. Hamburgo: tesis de maestría, 1987.

- Kugel, Wilfried, *Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers*. Düsseldorf: Grupello, 1992.
- Kugel, Wilfried, "Alraune geht um... Nachwort zu Alraune". En: Ewers, Hanns Heinz, *Der Zauberlehrling oder der Teufelsjäger [1909] / Alraune [1911]*. Erfstadt: Area, 2005, pp.779-800.
- , "Weiter währt Wahn. Nachwort zu *Der Zauberlehrling*". En: Ewers, Hanns Heinz, *Der Zauberlehrling oder der Teufelsjäger [1909] / Alraune [1911]*. Erfstadt: Area, 2005, pp. 399-418.
- Lauener, Peter, *Die Krise des Heldens. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Layne, Jay Michael, *Uncanny Collapse: Sexual Violence and Unsettled Rhetoric in German-language Lustmord Representations 1900-1933*. Michigan: ProQuest, 2008.
- Licht, Kerstin, *Selbstbestimmungspostulate und ihr Scheitern in Die dritte Kugel (1915) und Die Geburt des Antichrist (1921) von Leo Perutz, dargestellt an den beiden Hauptfiguren*. München: Univ. Magisterarbeit, 1997.
- Lorenz, Dagmar, "Transcending the boundaries of space and culture. The figures of the Maharal and the Golem after the Shoah. Friedrich Torberg's Golems Wiederkehr, Leo Perutz's Nachts unter der steinernen Brücke, Frank Zwillinger's Maharal, and Nelly Sachs's Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels". En: Lorenz, Dagmar y Posthofen, Renate (eds.), *Transforming the center, eroding the margins. Essays on ethnic and cultural boundaries in German-speaking countries*. Columbia: Camden House 1998, pp. 285-302.
- Lüth, Reinhard, *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen: Corian, 1988.
- , "Identitätstrauma und azurblaue Versuchung. Gedanken zum zehnjährigen Todestag des österreichischen Dichters Alexander Lernet-Holenia. In: *Quarber Merkur* [Passau] 65 (1986), pp. 23-26.
- , "Im Dämmerlicht der Zeiten. Ein Porträt des phantastischen Schriftstellers Leo Perutz". En: Rottensteiner, Franz, *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, pp. 60-89.
- , "Leo Perutz' *Der Marques de Bolibar*". En: *Quarber Merkur* 64, N° 2 (Dezember 1985), pp. 20-35.
- , "Leo Perutz und das *Fin-de-Siècle*. Zu den literarischen Wurzeln des Romanautors Leo Perutz und seiner frühen Erzählung 'Der Tod des Messer Lorenzo Bardi'". En: *Quarber Merkur* 26, 1988, Nr. 70, pp. 3-14.
- , "Leo Perutz und das *Fin-de-Siècle*. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900". En: *Modern Austrian literature* 23, 1990, Nr. 1, pp. 35-53.
- , "Leo Perutz' Roman *Die dritte Kugel* (1915)". En: *Quarber Merkur* N° 23, , 1985, pp. 15-35.
- , "Leo Perutz' *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923)". En: *Quarber Merkur* N° 24, 1986, pp. 36-52
- , "Leo Perutz' Roman St. Petri-Schnee". En: *Quarber Merkur* N° 24, 1986, pp. 3-18.
- Mandelartz, Michael, "Die Herrschaft der Ökonomie. Leo Perutz' *Der schwedische Reiter*". En: *Studies in Humanities. Revista de la facultad de filosofía de la Universidad Shinshu, Matsumoto* N° 27, 1993, pp. 213-220.
- , "Kunst als Instrument der Erkenntnis. Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 190-210.
- , *Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Marosi, Silvia. *Unheimliche Szenerien, Schauplätze des Grauens. Typen und Funktionen von Innenraumdarstellung in der deutschsprachigen Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Walter Brandorff, Malte Sembten und Michael Siefener*. Passau: EDC, 2006.

- Martínez, Matías, "Zwischen Apokalypse und Wahn. Leo Perutz, *Der Marques de Bolibar* (1920)". En: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, pp. 177-202.
- , "Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 107-129.
- Mayer, Franziska, *Wunscherfüllungen. Erzählstrategien im Prosawerk Alexander Lernet-Holenias*. Köln: Böhlau, 2005.
- Meister, Jan Christoph, "Das paralogische Lesen von Identität. Leo Perutz' Roman *Die dritte Kugel*". En: *Modern Austrian literature* 22, 1989, pp.71-91.
- , "Der schwedische Reiter — Von der Schuld der Identität". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 143-159.
- , "Eviter le superflu. A propos du minimalisme narratif chez Leo Perutz". En: Pollet, Jean-Jacques (ed.), *Leo Perutz ou L'ironie de l'histoire*. Mont-Saint-Aignan: Universidad de Rouen, 1993, pp. 67-77.
- , "Leo Perutz' Novellenroman *Nachts unter der steinernen Brücke* oder: Vom Hunger der Interpretation". En: Kindt, Tom y Meister, Jan Christoph (eds.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007, pp. 123-140.
- Mergenthaler, Volker, *Völkerschau - Kannibalismus - Fremdenlegion: Zur Ästhetik der Transgression (1897-1936)*. Berlín: Walter de Gruyter, 2005.
- Müller, Hans-Harald, "Bourdieu — Perutz — Goethe. Die Wissenschaftlerbiographie zwischen Dichtung und Wissenschaft: Leo Perutz' Erzählung 'Der Tag ohne Abend'". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 23-33.
- , "Brechts 'Ballade von des Cortez Leuten': Struktur, Quelle, Interpretation (samt. Anmerkungen zur Theorie und Methodologie)". En: AA.VV., *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, vol. 112, 1993, pp. 569-594.
- , "Die Bedeutung der Kunst und des Exils in Leo Perutz' *Der Judas des Leonardo*". En: Thuncke, Jörg (ed.), *Echo des Exils: Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal, Arco Verlag, 2006, pp. 219-231.
- , "Identitäts-Konstruktionen — Zur Architektur von Leo Perutz' Roman *Die dritte Kugel*". En: Kindt, Tom y Meister, Jan Christoph (eds.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007, pp. 11-22.
- , "Ich bin für Europa ein vergessener writer. Zur Rezeption des Werks von Leo Perutz in Deutschland und Österreich von 1945 bis 1960". En: Sevin, Dieter (ed.), *Die Resonanz des Exils. Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren*. Amsterdam: Rodopi, 1992, pp. 326-337.
- , "Krieg im Frieden — Zur metafikionalen Genremischung in Leo Perutz' Roman *Wohin röllst Du, Äpfelchen*". En: Koch, Lars y Vogel, Marianne (eds.), *Imaginäre Welten im Widerstreit: Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, pp. 46-57.
- , *Leo Perutz*. München: Beck, 1992.
- , "Leo Perutz — eine biographische Skizze". En: *Exil* N° 2, 1986, pp. 5-17.
- , *Leo Perutz. Eine Biographie*. Viena: Paul Zsolnay, 2007.
- , "Leo Perutz — ein biographischer Essay". En: *Perutz, Leo, Herr erbarme dich meiner*. Viena/Hamburg: 1985, pp. 241-270.
- , "Literarische Phantastik oder Interpretationsprobleme? Zur Erzählkonzeption von Leo Perutz — dargestellt an der Novelle *Nur ein Druck auf den Knopf*". En: Eicher, Thomas (ed.), *Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang. Im Auftrag der Auslandsges.*

- NRW und der Ges. für österreichische Literatur und Kultur. Oberhausen: Athena, 2001, pp. 177-191.
- , "Nachwort". En: Perutz, Leo, *Der Marques de Bolibar*. Viena: Darmstadt, 1989, pp. 239-271.
- , "Nachwort". En: Perutz, Leo, *Der Meister des jüngsten Tages*. Viena: Darmstadt, 1989, pp. 207-243.
- , "Nachwort", En: Perutz, Leo, *Der schwedische Reiter*. Viena: Darmstadt, 1990, pp. 241-259.
- Müller, Hans-Harald; Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002.
- Müller-Widmer, Franziska, Alexander Lernet-Holenia, *Grundzüge seines Prosawerkes, dargestellt am Roman "Mars im Widder". Ein Beitrag zur neueren österreichischen Literaturgeschichte*. Bonn: Bouvier, 1980.
- Murayama, Masato, *Leo Perutz. Die historischen Romane*. Viena: Diss.phil., 1979.
- Neuhaus, Dietrich, *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik u. Mathematik im Werk Leo Perutz*. Frankfurt am Main et.al.: Lang, 1984.
- , "Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz". En: Zondergeld, Rein (ed.), *Phaïcon 5. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Niehaus, Michael, "Der Doppelgänger als Figur der Enthüllung". En: Fichtner, Ingrid (ed.): *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*. Berna/ Stuttgart/ Viena: Paul Haupt, 1999, pp. 59-77.
- Nusser, Tanja, "Es war einmal: Der Mörder, die Dirne, der Arzt und die künstliche Befruchtung. Hanns Heinz Ewers Alraune". En: Nusser, Tanja y Strowick, Elisabeth, *Krankheit und Geschlecht: Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, pp. 179-195.
- Orosz, Magdolna, "Identität, Identitätskonstruktion und Fantastik bei Leo Perutz" [en línea]. En: *Kakanien revisited*. Viena: Kakanien Revisited, 2007. <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MOrosz2.pdf>> [Consulta: 25 de julio de 2010].
- Poley, Jared, *Decolonization in Germany: Weimar Narratives of Colonial Loss and Foreign Occupation*. Berlín: Peter Lang, 2007
- Pollet, Jean-Jacques, "Alexander Lernet-Holenia ou le fantasme du passé". En: *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*. París: Nathan, 1997, pp. 90-93.
- , "Alexander Lernet-Holenias Neo-Kriminalistik". En: Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia: Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau, 1999, pp. 163-176.
- , "Écritures fantastiques de l'histoire: Karl Hans Strobl, Alexander Lernet-Holenia". En: *Austriaca* [Rouen] 14, No. 27 (1988), pp. 31-44.
- , *Essai sur la littérature fantastique allemande du début du XXe siècle (1900-1930)*. Lille: tesis de habilitación, 1985.
- , *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*. París: Nathan, 1997.
- , "L'énigme de l'obstination dérisoire". En: Pollet, Jean-Jacques (ed.), *Leo Perutz ou L'ironie de l'histoire*. Mont-Saint-Aignan: Publ. de la Univ. de Rouen, 1993, pp. 95-107.
- , "Leo Perutz, Gustav Meyrink. Éléments de réflexion sur la littérature fantastique 'pragoise'. En: Godé, Maurice (ed.), *Allemands, juifs et tchèques à Prague. Actes du colloque international de Montpellier*. Montpellier: Université Paul-Valéry 1996, pp. 285-296.
- , "Les Fatalités ordinaires de Leo Perutz". En Faivre, A. y Pollet, Jean Jaques (eds.) *La littérature fantastique (ouvrage collective, actes du colloque de Cerisy 1989)*. París: Michel, 1991, pp. 157-169
- , "L'exotisme fantastique de Hanns Heinz Ewers". En: Roussel, Geneviève (ed.), *L'impossible retour. La figure du Heimkehrer dans les lettres et les arts allemands et scandinaves du Xxe siècle*. Lille: Univ. de Lille, 1988, pp. 23-37.
- Pollet, Jean-Jacques (ed.), *Leo Perutz ou L'ironie de l'histoire*. Mont-Saint-Aignan: Publ. de la Univ. de Rouen, 1993.

- Pollet, Jean-Jacques, "Phantastik und Heraldik. Überlegungen zu A. Lernet-Holenias Roman Der Graf Luna". En: Freund, Winfried; Lachinger, Johann y Ruthner, Clemens (eds.) *Der Demiurg ist ein Zwitter*. München: Fink, 1999, pp. 209-217.
- Pollet, Jean-Jacques y Sys, Jaques (eds.), *Figures du traître - Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*. Arras: Prensas de la universidad Artois, 2007.
- Poritzky, Jakob Elias, *Dämonische Dichter*. München: Rösl, 1921.
- Quack, Josef, "Phantasien der Notwendigkeit. Über Leo Perutz' Erzählungen". En: Quack, Josef, *Die fragwürdige Identifikation. Studien zur Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, 40-63.
- Rauchenbacher, Marina, *Wege der Narration. Subjekt und Welt in Texten von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Viena: Praesens, 2006.
- Reich-Ranicki, Marcel, *Romane von gestern, heute gelesen. 1933-1945*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1990: 47.
- Reimann, Hans, *Ewers. Roman von Hanns Heinz Vampir. Ein garantiert verwahrloster Schundroman in Lumpen, Fetzen, Mätzchen und Unterhosen* [1921]. Hannover/ Paris/ Tripstrill: Paul Steegemann, 1922.
- Resch, Stephan, *Rauschblüten. Literatur und Drogen von Anders bis Zuckmayer*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- Rettig, Detlev, "Phantasie und Mathematik: Der Roman Der Meister des jüngsten Tages von Leo Perutz". En: *Diskussion deutsch*, 1993, pp. 275s.
- Roček, Roman, *Die neuen Leben Alexander Lernet-Holenia. Eine Biographie*. Viena u.a.: Böhlau, 1997.
- , "Roman, Zwischen Subversion und Innerer Emigration. Alexander Lernet-Holenia und der Nationalsozialismus". En: Holzner, Reinhold y Müller, Karl, *Literatur der Inneren Emigration*. Viena: Döcker, 1997, pp. 181-211.
- Rottensteiner, Franz, "Hanns Heinz Ewers". En: Körber, Joachim (ed.), *Bibliographisches Lexikon der utopisch-phantastischen Literatur*. Meitingen: Corian, 1984, pp. 1-35.
- Ruthner, Clemens, *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginales am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2004.
- , "Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext". En: Freund, Winfried; Lachinger, Johann y Ruthner, Clemens (eds.) *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. München: Fink, 1999, pp. 165-180.
- , "Erzählte Zwischen-Reiche. Die Stellung Lernet-Holenias in der (phantastischen) Literatur des 20. Jahrhunderts". En: Eicher, Thomas y Gruber, Bettina (eds.), *Alexander Lernet-Holenia: Poesie auf dem Boulevard*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau, 1999, pp. 177-207.
- , "Fatale Geschichte(n). Zur (phantastischen?) Prosa von Alexander Lernet-Holenia (1897-1976)". En: *Germanistische Mitteilungen* [Bruselas] 47 (1998), pp. 53-76.
- , "Fatale Geschichte(n) im 'Zwischenreich'. Zur postkakanischen Fantastik Alexander Lernet-Holenias" [en línea]. En: *Kakanien revisited*. Viena: Kakanien Revisited, 2002 <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner2.pdf>> [Consulta: 25 de agosto de 2011].
- , "Sexualität macht Tod/t. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus" [en línea]. En: *Kakanien revisited*. Viena: Kakanien Revisited, 2002. <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/CRuthner3.pdf>> [Consulta: 2 de agosto de 2011].
- , *Unheimliche Wiederkehr. Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl*. Meitingen: Corian 1993.
- Scheichl, Sigurd Paul, "Der Marques de Bolibar — Leo Perutz' Letzte Tage der Menschheit". En: Müller, Hans-Harald y Forster, Brigitte (eds.), *Leo Perutz. Unruhige Träume — Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Viena: Sonderzahl, 2002, pp. 73-93.

- Schernus, Wilhelm, "Der Marques de Bolibar oder: Ein Spiel mit der Romanform". En: Kindt, Tom y Meister, Jan Christoph (eds.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007, pp. 35-48.
- Schubert, Gotthilf Heinrich von, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* [en línea]. Dresden: Arnold, 1808.  
<<http://archive.org/stream/ansichtenvonder01schugoog#page/n2/mode/2up>>.  
[Consulta: 25 de julio de 2010].
- Schwirz, Ortrud, *Zum Problem der Differenzierung verschiedener Realitätsebenen im Roman. Eine Untersuchung zu Leo Perutz' Romanen Zwischen Neun und Neun und Der Meister des Jüngsten Tages*. Hamburgo: tesis de maestría, 1987.
- Sennewald, Michael, *Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil*. Meisenheim am Glam: Anton Hain, 1973.
- Siebauer, Ulrike, *Leo Perutz - Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich. Biographie*. Gerlingen: Bleicher, 2000.
- Sigmund, Karl, "Musil, Perutz, Broch. Mathematik und die Wiener Literaten". En: Schmidt-Dengler, Wendeling (ed.), *Fiction in science — science in fiction. Zum Gespräch zwischen Literatur und Wissenschaft*. Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1998, pp. 27-39.
- Soergel, Albert, *Dichtung und Dichter der Zeit*. Leipzig: Doigtlandersverlag, 1925.
- Spiel, Hilde, "Alexander Lernet-Holenia". En: Moser, Dietz-Rüdiger et. al. (eds.), *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. edición actualizada. Múnich: DTV, 1993: 737-740.
- , "Alexander Lernet-Holenia". En: *Welt im Widerschein*. München: Beck, 1960, pp. 264ss.
- , "Eine vielschichtige Figur. Alexander Lernet-Holenia zum 70. Geburtstag". En: *Die Dämonie der Gemütlichkeit – Glossen zur Zeit und andere Prosa*. Múnich: List, 1991, pp. 214-218.
- , "Epílogo a *Der Baron Bagge*". En: Lernet-Holenia, Alexander, *Der Baron Bagge*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1978, pp. 103-115.
- Terrile, Cristina, *La Crise de la volonté ou le romanesque en question: Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*. París: Honoré Champion, 1997.
- Tucholsky, Kurt (A.K.A. Peter Panter), Reseña de Reimann, Hans, *Hanns Heinz Vampir* [en línea]. En: *Die Weltbühne* N° 46, 17 de noviembre de 1921, p. 511  
<<http://www.textlog.de/tucholsky-heinz-vampir.html>> [Consulta: 15 de septiembre de 2012].
- Weber, Stefan, *Kulturhistorische Bedingungen der fantastischen Literatur um 1900. Materialismuskritik bei Meyrink, Ewers und Strobl*. Tesis de Magister en Filosofía. Viena: Universidad de Viena, 2010.
- Wörtche, Thomas, *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian, 1987.
- Zelger, Sabine, "Das ist alles viel komplizierter, Herr Sektionschef!". *Bürokratie - literarische Reflexionen aus Österreich*. Viena, Köln, Weimar: Böhlau, 2009.

## Índice

Consideraciones preliminares y planteo del problema.....	1
1.a.1. Lo fantástico y sus definiciones. La primera recepción de Todorov y su contribución.....	15
1.a.2. La definición de Todorov y su crítica: Stanislav Lem <i>et. al.</i> .....	19
1.a.3. <i>Phaicon</i> entre los años '70 y '80. Hans Brittnacher y su abordaje semántico-antropológico en los '90.....	26
1.a.4. <i>Nach Todorov</i> : la crítica interdisciplinaria de lo fantástico treinta años después.....	42
1.b.1. Lo fantástico desde una perspectiva histórica: Marianne Wünsch.....	52
1.b.2. La perspectiva estructuralista de Uwe Durst.....	75
2. Contexto, concepto de identidad y las transformaciones de lo fantástico	
2.a. <i>Fin-de-siècle</i> , Imperio austrohúngaro y Alemania: una historia de hechos e ideas.....	95
2.b. El concepto de identidad en crisis como nucleador del pensamiento de época y de la redefinición de lo fantástico.....	116
3. Hanns Heinz Ewers	
3.a. Introducción: la trilogía novelística de Frank Braun.....	131
3.b. <i>Ahraune. Die Geschichte eines lebenden Wesen</i> [1911]	
3.b.1. La creación, el mal y la transgresión: creadores y destructores en (el) abismo.....	166
3.b.2. Exotismo de <i>boudoir</i> : cuerpo, objeto, materia y cosificación. La creación como espejo.....	211
4. Leo Perutz	
4.a. Introducción: identidades fantásticas menores y las ironías de la historia.....	243
4.b. La identidad dislocada: <i>Die dritte Kugel</i> [1915]	
4.b.1. Tiempo, historia(s) y memoria: la imposible y fantástica recuperación del sí.....	265
4.b.2. El poder de la palabra y lo fantástico: engaño, arte, artificio y representación, técnica y magia. El poder de la palabra, en la construcción de lo fáctico y lo sobrenatural.....	288
4.b.3 La encrucijada entre la historia personal y la historia colectiva: la novela y la historia como campo de lucha. La correlación narrativa del combate y el poder de la palabra en la narración del sí y sus versiones en pugna.....	309
4.c. La identidad trastocada: <i>Der Marques de Bolibar</i> [1920]	

4.c.1. Las grietas fantásticas de la historia como materia de narración en el Apocalipsis profano: motivación narrativa y polisemia fantástica. Los niveles narrativos y la problematización del punto de vista.....	325
4.c.2. El hombre ya no se pertenece a sí mismo: dobles, redivivos, metempsicosis y posesión. Formas de la duplicidad identitaria y puesta en abismo en la trama novelística de los acontecimientos.....	356
5. Alexander Lernet-Holenia	
5.a <i>Der Baron Bagge</i> [1936]	
5.a.1. Introducción: la duplicidad confluyente del <i>zwischen</i> como recurso fantástico en la poética de Lernet-Holenia.....	383
5.a.2. Una geografía del camino de la muerte: el espacio fantástico entre el mito y el sueño en <i>Der Baron Bagge</i> y <i>Der Mann im Hut</i> .....	390
5.a.3. Masa espectral e individuo fantasmático: la identidad interdicta de lo real.....	408
5.a.4. Entre el mito y la historia: la representación fantástica como recuperación de la autonomía subjetiva frente a una realidad desmembrada.....	415
5.b <i>Die Katakomben/ Der Graf Luna</i> [1955]	
5.b.1. Introducción.....	425
5.b.2. Interpretación como desvío entre los intersticios de la razón: personaje, informe y narración.....	434
5.b.3. Paisajes lunares rocosos y ciudades, catacumbas y genealogías: mapas de la dispersión identitaria o el desvío espaciotemporal como recorrido narrativo.....	455
5.b.4. Las desviaciones y desvaríos del origen en la encrucijada entre mito e historia.....	475
5.b.5. Persecución, huida y confrontación: la identidad en las desviaciones del conflicto.....	489
6. Conclusiones.....	508
Bibliografía.....	530