

Sheffy, Rakefet 1999. "Estrategias de canonización: La idea de novela y de campo literario en la cultura alemana del s. XVIII". En *Teoría de los Polisistemas, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía* por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas] Madrid: Arco, pp. 125-146.
Traducción de Amelia Sanz Cabrerizo, revisada por la autora.

ESTRATEGIAS DE CANONIZACIÓN: LA IDEA DE NOVELA Y DE CAMPO LITERARIO EN LA CULTURA ALEMANA DEL S. XVIII*

RAKEFET SHEFFY
Universidad de Tel-Aviv

En la construcción de la cultura nacional alemana moderna, el último tercio del siglo xviii es considerado tradicionalmente como la «Edad de Oro»: una época de enormes logros en la cual las particularidades de la *Kultur* alemana en su nueva orientación romántica consigue un gran salto adelante en su conformación. En este proceso, las actividades *textuales* (y especialmente las *literarias*) asumen un papel central y se convierten así en sus representantes más autorizados. Sin embargo, los movimientos y los escritores más destacados y glorificados de este período, así como su producción literaria, no surgen de la nada. Sería imposible comprenderlos sin referirse a la masiva actividad intelectual y literaria dentro de la formidable tradición literaria clasicista (aunque no necesariamente alemana) que los precede y que mantiene su predominio al menos hasta mediados del siglo XVIII e incluso después. Más aún, el propio avance hacia una cultura «auténticamente alemana» ya era una cuestión central para la actividad literaria anterior a lo largo de todo el siglo. Todavía en torno a la década de 1770 la «cultura alemana» apenas era una entidad con derecho propio, por no mencionar la competencia con las superpotencias culturales contemporáneas como la francesa o la inglesa. Sin embargo, con el cambio de siglo se dice que la

* Título original: «Strategies of Canonization: Manipulating the Idea of the Novel and the Intellectual Field in Eighteenth Century German Culture», inédito. Se presentó una primera versión en el Coloquio de Darmouth «The Making of Culture», Darmouth College, 1994. Traducción de Amelia Sanz Cabrerizo, revisada por la autora. Texto traducido y reproducido con autorización de la autora.

cultura alemana alcanza su punto álgido: ha construido su panteón y se ha ganado por vez primera su reputación intercultural.

Este artículo estudiará el mecanismo regulador de este campo intelectual que generó o permitió la cristalización del nuevo «canon alemán autóctono» frente al antiguo todavía en activo. Puesto que una de las actividades más importantes en este campo era la producción novelística seguida del debate sobre el público lector, y puesto que uno de los logros literarios de este período, según las historias de la literatura tradicionales, es el perfeccionamiento de la novela como forma artística, en este trabajo me centraré en cómo la novela, o mejor, la *idea* de la novela, fue desarrollada y utilizada por los literatos alemanes como catalizador para la remodelación de su propia función y para la reorganización de su campo de actuación. Además, todo ello tiene que ver con el constante debate, quizá un tanto manido, de cómo se construye el canon, cómo se mantiene o se modifica. Así pues, utilizaré este caso para retomar cuestiones relativas a la canonicidad y a la canonicización.

La posición de la literatura en la escena cultural

Antes de formular las preguntas teóricas se hace necesaria una breve introducción sobre la situación de la literatura en el panorama cultural de Alemania en esa época y sobre el particular papel que desempeñó en la formación de la moderna cultura alemana.

Mi punto de vista sobre esta cuestión le debe mucho al análisis de Norbert Elias¹, que todavía hoy no ha encontrado rival en su poderosa perspectiva sociosemiótica. Según Elias, la llamada «revolución alemana», a diferencia de la francesa, fue esencialmente un movimiento literario. La tensión entre la burguesía emergente y la decadente socie-

¹ Norbert Elias, «The Social Genesis of the Concepts "Culture" and "Civilization"», en *History of Manners (The civilizing process)*, Pantheon Books, 1978 [1939].

dad cortesana ya en declive no constituyó una batalla política en el estricto sentido de la palabra, sino que más bien se desarrolló en el terreno *literario*. Esto no quiere decir, y hemos de subrayarlo, que el proceso histórico se viera simplemente «reflejado» en los escritos literarios de esa época (por ejemplo, como «temas» tratados en los textos literarios en respuesta a hechos sociales), sino que ese pretendido despertar de la conciencia nacional o de clase fue en gran medida la expresión ideológica (formulada retrospectivamente) de una batalla más básica llevada a cabo por los intelectuales y los funcionarios literarios para acrecentar su capital cultural en aquella «figuración» social. A causa de una división de clases particularmente dura en Alemania, con una nobleza empobrecida que lucha por mantener sus privilegios, la burguesía alemana estaba excluida de todas las actividades políticas y prácticamente apartada de los canales de movilidad social a través, de los cuales emergieron otras burguesías occidentales. Por otro lado, los elementos de la burguesía lideraron toda actividad conectada con la «cultura escrita», en su condición de funcionarios, clérigos o profesores universitarios, así como escribanos, traductores, poetas, maestros de escuela o tutores privados y, por supuesto, novelistas, editores y distribuidores. En consecuencia, pudieron construir su identidad colectiva y ganar autoestima sólo en cuanto profesionales de las letras; «como mucho podían "pensar y escribir" de forma independiente, aunque no pudieran actuar de forma independiente»². Un hecho significativo es que estas personas compartieran un «habitus» común, sin llegar a constituir un grupo en el sentido de una conciencia colectiva movilizada por una ideología social explícita. Como Elias señala:

La burguesía en su conjunto no había encontrado aún su expresión [en este «movimiento literario»]. Al principio era la expresión de una especie de vanguardia burguesa que describimos como una «intelligentsia» de clase media: muchos individuos con la misma posición y con un origen social parecido, esparcidos por todo el país, individuos que se entendían

² ² *Ibid.*, pág. 18.

unos con otros porque ocupaban la misma posición. Sólo ocasionalmente los individuos de la vanguardia se encuentran juntos en algún lugar como grupo durante más o menos tiempo; con frecuencia viven en el aislamiento o en la soledad, como una élite frente al resto de la gente, personas de segundo rango a los ojos de la aristocracia cortesana»³.

Hemos de recordar que «cultura» en Alemania, al menos hasta la mitad del siglo xviii, significa una cultura cortesana transeuropea, cuyo centro y fuente dominante de todos los modelos se hallaba en Francia. Este estrato cultural oficial de la clase alta era un ejemplo típico de provincianismo cultural; el lenguaje de la cultura así como el gusto social y las buenas maneras eran francesas, como lo era la mayor parte de la literatura admirada. Así pues, tal como quisiera demostrar en este artículo, la motivación subyacente para la promoción posterior de una «cultura alemana nativa» era la posición ambivalente de la burguesía ilustrada que, más que la nobleza, era capaz de manejar una «cultura local» en lengua alemana además de la «afrancesada». Las prácticas y las habilidades alemanas sirvieron después como posibilidad que capacitaba a los miembros de la burguesía culta para superar su relativa inferioridad cultural y social. Dado que su punto fuerte radicaba, en primer lugar, en las actividades escritas e intelectuales, el repertorio cultural que podía ser distinguido como «genuinamente alemán» fue en muchos casos un *repertorio literario*: el gusto literario, los modelos literarios y los modelos críticos, los modelos de estilo de vida intelectual y literaria, etc.

Reconsideración del canon y de la canonización

El caso en cuestión arroja luz sobre la relación entre ideología y repertorio cultural, lo cual implica que podría inducir a error presuponer siempre la total subordinación de un repertorio (esto es, de los modelos literarios) a deliberadas directrices ideológicas (por ejemplo, de tipo nacional, racial

³ *IM.*, págs. 18-19.

u otro). De hecho, este caso revela que con frecuencia los repertorios dominantes no sólo delimitan la visión del mundo de la sociedad, sino que también generan órdenes sociales e ideologías. En otras palabras, revela que muchas veces la *ideología misma* emerge como una opción de un repertorio cultural. Esto constituye un desafío a la creencia tan extendida hoy según la cual los cánones son flexibles y enteramente negociables, una convicción que pasa por alto el peso específico de los repertorios canónicos como «hechos innegables» de la realidad social. Ello no significa que los cánones nunca cambien. Es más, hay desde luego casos en los que se construyen cánones completamente nuevos que antes no eran concebibles. El canon nacional alemán es uno de estos casos. Sin embargo, a la luz de lo ya dicho, «la normalidad del cambio en el canon»⁴ no resulta nada evidente por sí misma. Una verdadera transformación estructural del repertorio canónico, así como el derrumbamiento del canon anterior, requieren una explotación compleja e ingeniosa, aunque no necesariamente intencional, del repertorio disponible, un proceso con frecuencia apenas observable en el nivel de la pura ideología.

En consecuencia, el proceso que podemos llamar «canonización» implica mucho más que solo la pugna por la «lista de celebridades». A menudo se da por supuesto que la batalla del canon supone simplemente una «selección y una evaluación» de textos, figuras y tendencias (incluyendo los del pasado) realizada por agentes que compiten en su pretensión de definir y monopolizar un corpus legítimo. Sin embargo, tal combate es muy común en la dinámica del «mercado cultural» en general: dicha dinámica produce sin cesar *corpus* aceptados «ad hoc» sin garantizar necesariamente su duración como canónicos. En su mayor parte los «ganadores» de estas continuas batallas caen rápidamente en el olvido, mientras que los elementos canonizados mantienen su posición como referencias orientativas en el mercado cultural, independientemente de sus vicisitudes.

⁴ Herbert Lindenberg, «The Normality of Canon Change», en *The History in Literature: on Value, Genre, Institutions*, New York, Columbia University Press, 1990, págs. 131-147.

En otras palabras, como ya dije en otro de mis trabajos (Sheffy, 1990), «canónico» no es lo mismo que «central» o «de moda», lo que triunfa o fracasa como resultado de una «selección y evaluación» manipuladas que mantienen el funcionamiento del mercado cultural. El canon conforma un corpus *inquebrantable* de modelos y de ejemplos legitimados, transmitidos y preservados durante generaciones como un «almacén» o «programa» de larga duración para el futuro. En realidad, el punto crucial en lo referente a la canonicidad así entendida es el sentido de «objetivación» que confiere a tal almacén, cuando se le otorgan cartas de naturaleza como algo inherente a un orden socio-cultural dado y se encubren las luchas sociales que lo conformaron en un primer lugar. Esto es, la posición del canon como fuente colectiva de autoridad es diferente, digamos, de la lista de los best-sellers o de la alta costura (y estoy pensando en el análisis de la dinámica del mercado cultural realizado por Bourdieu⁵); funciona más bien como un santuario o como una caja de seguridad en el que, una vez aceptado un elemento, su valor queda casi irreversiblemente asegurado. Como tal, constituye un factor de *uniformidad que resiste* a las infinitas luchas de ideologías rivales que compiten por imponer su dominio cultural (a él recurren una y otra vez todas ellas).

Así pues, dos cuestiones básicas subyacen a mi análisis del proceso de canonización. En primer lugar, ¿cuál es el impacto real del canon en la regulación de actividades específicas de la cultura? ¿Se trata tan sólo del mecanismo directamente responsable del aprendizaje y de la circulación de gustos y prácticas, o sirve también para inspirar un culto abstracto a ciertos modelos culturales sacralizándolos y *apartándolos* así del «libre mercado» cultural habitual? Por ejemplo, en lo referente al campo literario, ¿dependen los modelos canónicos directamente de su permanencia en la producción literaria real? O por el contrario, ¿la canonización de los modelos frustra la viabilidad de su penetración en la producción literaria real por la sacralización inherente al proceso de canonización?

⁵ Pierre Bourdieu, «Haute couture et haute culture», en *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1980, págs. 196-206.

En segundo lugar, y a la luz de esta distinción, ¿hay diferentes procesos en la construcción del canon, y dependen respectivamente de condiciones socio-culturales diferentes? El proceso de canonización puede consistir o bien en la *consolidación* de un repertorio legitimado ya existente (que marca con frecuencia una fase de estancamiento socio-cultural), o bien en un acto que *prefigura* un repertorio óptimo como vía de reorganización de un campo cultural. Aparentemente, la primera estrategia es más común. Se emplea incluso en campos culturales de equilibrio social más bien inestable, incluyendo los casos de lucha abierta por un «cambio de canon» (que, sin embargo, muchas veces sólo significa una «expansión del canon»). Con todo, esta estrategia de consolidación tiene lugar sobre todo en campos culturales de un equilibrio social extremadamente rígido, mantenido mediante una codificación «absoluta». Un ejemplo perfecto de ello es la cultura cortesana francesa del s. xviii⁶.

En este caso, el trabajo de los canonizadores consiste en realizar una meticulosa explicitación de las categorías obligatorias de dicho campo y una formalización máxima de sus reglas para una «conducta correcta», sacada de «precedentes» como modales normativos y textos legitimados. La colección de ejemplos extraídos de los manuales de etiqueta y buenas maneras durante un período de tiempo que comprende varios siglos, con los que Elias ilustra su noción del proceso evolutivo de civilización, demuestra de hecho el *poder de la inercia* en esta estrategia de canonización. Al analizar las instrucciones de los modales civilizados en la mesa, por ejemplo, Elias concluye que

⁶ Así la describe Elias: «la etiqueta y la ceremonia se fueron convirtiendo [...] en un fantasmal *perpetuum mobile* que seguía funcionando independientemente de cualquier valor de uso directo, empujado, como si de un motor inagotable se tratara, por la rivalidad en el estatus y en el poder entre las personas atrapadas en el sistema [...] En último término, esta compulsiva pugna por un poder y un prestigio siempre amenazado fue el factor dominante que condenaba a todos los implicados a representar estas onerosas ceremonias. Ninguna sola persona dentro de esta «figuración» fue capaz de emprender la reforma de esta tradición. Cada tímido intento de reformar, de cambiar la precaria estructura de esta tensión, desencadenaba inevitablemente un cataclismo [...] (Elias, *op. cit.*, pág. 104).

A finales del s. xviii, [...] la clase alta francesa alcanza aproximadamente la norma estándar de las buenas maneras en la mesa y desde luego no sólo la de éstas, que poco a poco fueron tomadas como naturales por la totalidad de la sociedad.

[...] Si esta serie hubiera continuado hasta el día de hoy, podríamos apreciar muchos más cambios en cuestiones de detalle: nuevos imperativos añadidos, otros viejos abandonados; [...] pero la base esencial de lo que se exige y lo que se prohíbe en una sociedad civilizada -la técnica estándar de cómo comer, la manera de usar el cuchillo, el tenedor, la cuchara, el plato, la servilleta y otros utensilios-, permanece inalterable en lo esencial. Incluso el desarrollo de la tecnología en todos los campos -hasta en la forma de cocinar- [...] ha dejado la manera de comer y otras formas de comportamiento inalterables en lo esencial⁷.

La misma reflexión puede ser aplicada a materias más «espirituales», como el lenguaje o la literatura: esta estrategia de canonización opera en los diversos canales que determinan los repertorios literarios y lingüísticos privilegiados asignándoles el «estatus» de reglas «objetivas»; me refiero a canales como la poética normativa o los libros de gramática.

Sin duda, dicha estrategia de canonización puede incluir también la *expansión* del canon permitiendo la entrada de inventarios adicionales dentro de la lista autorizada. En este caso, incluso lo que parece ser una «innovación» sin ningún precedente es en realidad una «remodelación», es decir, una imposición de categorías ya existentes a productos que hasta entonces no habían sido considerados como tales, por lo que el efecto último consiste al fin y al cabo en ampliar las reglas establecidas en ese campo.

Volviendo a la cuestión de la canonización de la novela, hemos de decir que precisamente esa consolidación fue la estrategia dominante en los primeros intentos de una teorización literaria de la novela realizada por eruditos alemanes ya en los últimos años del s. xvii. Estos eruditos se dieron cuenta de que su tarea consistía en legitimar la escri-

⁷ *Ibid.*, págs. 104-105.

tura en prosa en cuanto reglas poéticas canonizadas y en fijar su estatus bajo la etiqueta de una categoría genérica clásica⁸. El *Traité de l'origine des Romans [Tratado sobre el origen de las novelas]* (1670) de Pierre-Daniel Huet, traducido al alemán en 1682, es considerado el punto de partida para la teoría de la novela alemana. Según este tratado, los literatos alemanes tendieron a clasificar la novela como una variante de la épica. Ello queda patente, por mencionar uno entre los muchos ejemplos, en la *Unterricht Von Der Deutschen Sprache und Poesie... [Lecciones de lengua y poesía alemanas]* de Georg Morhof: «Es otro tipo de narrativa /aunque en prosa/ que sin embargo es llamada de pleno derecho épica (heroica). Pues no se diferencia de otros tipos /salvo en la métrica/ lo cual fue aceptado por Aristóteles:/que puede haber también poema sin versificación. Estas son las llamadas novelas, sobre cuyos orígenes no hay una única opinión»⁹.

Cambio de estrategias de canonización

Este mecanismo cultural tan consolidado es un rasgo típico del contexto en el que surge la «intelligentsia» burguesa alemana. Sin embargo, si bien la cultura elegante transeuropea era en muchos aspectos *suya*, les condenaba a la inferioridad. A pesar de su perfecto dominio del gusto y de las maneras cortesés, seguían estando del lado del «receptor», sin ninguna perspectiva de integración total en esta cultura y menos aún de desempeñar un papel preponderante. Al menos hasta mediados del s. XVIII, la cultura alemana fue una cultura *traductora*, pero apenas *traducida*.

⁸ Vid. Jürgen Jacobs, *Prosa der Aufklärung: moralische Wochenschriften, Autobiographie, Satire, Roman: Kommentar zu einer Epoche*, München, Winkler, 1976; y Albert Vosskamp, *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich Blanckenburg*, Stuttgart, Metzler, 1973.

⁹ (Cursivas en el original) Teil 3, Kap 14; Von den Helden-Getichten, Kiel, 1682, citado por Eberhard Lämmert et al., *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*, Köln, Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 1971, pág. 33.

Como suele ser frecuente cuando se trata de grupos culturales periféricos aunque con recursos, este estado de cosas dio lugar a dos tendencias opuestas dentro del campo intelectual local. En combinación, ambas son responsables de la posterior «construcción del canon alemán autóctono», puesto que la aparentemente misma moda de una literatura «auténticamente alemana» fue de hecho promovida desde dos posturas diferentes adoptadas por los literatos alemanes frente a la cultura canónica de orientación franco-latina que constituía su marco de referencia. Con todo lo paradójico que pueda parecer, la predilección por la «alemanidad» se originó primero, como demuestra Gunter Grimm¹⁰, precisamente a partir de la *conformidad* con el canon «cosmopolita», más que desde el «nacionalismo primordial»; esto es, desde los intentos, ya en el siglo anterior, de cultivar la versión doméstica del mismo repertorio clasicista, con la intención de igualar su perfección y refinamiento.

La tendencia a consolidar el canon existente prevaleció hasta bien entrado el siglo xviii. Eric Blackall, en su ya clásica obra¹¹, da cuenta con detalle de los debates literarios existentes en Alemania durante la primera mitad del siglo, que se desarrollaron principalmente en torno a cuestiones lingüísticas y estilísticas (incluyendo problemas de imitación, tropos literarios, clasificaciones genéricas, etc.); debates basados en su mayor parte en la obra de los canonizadores clasicistas, en los cuales buscaban su legitimación. No obstante, durante la segunda mitad del siglo se impone poco a poco una tendencia opuesta, a saber, la búsqueda de una fuente alternativa de capital cultural. Tras una prolongada fascinación por una desconcertante moda literaria inglesa, los jóvenes intelectuales alemanes alrededor de 1770 se sintieron más libres para abrazar la idea de un *genio* natural como su código cultural y una cierta competencia

¹⁰ Gunter E. Grimm, *Literatur und Gelehrtenlum in Deutschland; Untersuchungen zum Wandel ihres Vehltnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1983.

¹¹ Eric Blackall, *The Emergence of German as a Literary Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959.

que podría neutralizar los dictados clasicistas predominantes y los modelos de perfección¹².

Este nuevo código, al provocar un completo conjunto de oposiciones complementarias (tales como inherente/imitado; profundo/superficial, genuino/espúreo), moldeaba una imagen del «espíritu alemán autóctono» que les proporcionaba un nuevo vínculo cultural. La formación

¹² Más de medio siglo después, Goethe medita en su autobiografía, no sin un sarcasmo nacido de la sensatez de una visión retrospectiva, sobre la «manía del genio» que recorrió la cultura alemana en aquella época: «Los dones naturales de cualquier tipo pueden al menos ser negados, y sin embargo, en la fraseología común de aquellos tiempos, el genio fue adscrito solamente al poeta. Pero otro mundo pareció surgir de repente: se buscaba el genio en el físico, en el general, en el hombre de estado, y en poco tiempo en todos los hombres que querían llegar a ser célebres en teoría o en la práctica [...] el término *genio* [cursiva en el original] se convirtió en un símbolo universal, y, como los hombres lo oían pronunciado con tanta frecuencia, pensaron que lo que significaba se encontraba a mano habitualmente. Pero entonces, puesto que cada uno se veía justificado para reclamar el genio en los otros, finalmente acabó creyendo que también debía poseerlo él mismo. Todavía estaba lejos el momento en el que se pudiese afirmar que el genio es el poder humano que, mediante hechos y acciones, proporciona leyes y reglas. *En esta época se creía que el genio se manifestaba sólo traspasando las leyes existentes, rompiendo las reglas establecidas, y declarándose a sí mismo más allá de toda restricción* [cursiva de la autora]. Era por tanto asunto fácil ser un genio, y nada resultaba más natural que la extravagancia, de palabra y de hecho, hubiese provocado a todos los hombres de orden su oposición a tal monstruosidad. Cuando cualquiera irrumpía en el mundo pisando fuerte, sin saber exactamente por qué o por qué no, se decía que era el paso de un genio, y cuando uno emprendía algo absurdo sin objeto e inútil, era un golpe de genio. Los jóvenes de talento verdadero y vivaz, demasiado a menudo se perdieron en la falta de límites, mientras que los hombres de más edad y entendimiento, quizá faltos de talento y de espíritu, encontraron una gratificación más perversa exponiendo a la mirada pública sus múltiples y ridículos extravíos. [...] Con extraña rapidez palabras, epítetos y frases que una vez habían sido inteligentemente empleados para denigrar los más elevados dones intelectuales, se extendieron entre la multitud mediante una especie de repetición mecánica; y en breve tiempo llegan a oírse por todas partes, incluso en la vida cotidiana y en las bocas más ignorantes; de hecho, en poco tiempo incluso se colaron en los diccionarios. En este sentido el término genio ha sufrido tales tergiversaciones que sería casi preferible desterrarlo por completo de la lengua alemana». Johann Wolfgang Goethe, *The Autobiography of Johann Wolfgang von Goethe (Dichtung und Wahrheit)*. Trad. John Oxenford, New York, Horizon Press, 1969 [1811-1814] vol. 2, L. 19, págs. 404-405.

de esta disposición cultural es, en gran medida, el principal tema de la autobiografía de Goethe, *Aus meinen Leben: Dichtung und Wahrheit [Sobre mi vida: poesía y verdad]* (1811-1814). Goethe describe el surgimiento de una nueva solidaridad entre los jóvenes estudiantes alemanes que fracasan en su intento de integrarse en la sociedad francesa elegante de Estrasburgo:

Pero lo que, más que nada, forzosamente nos ofendía de los franceses era la opinión, muchas veces mantenida, de que los alemanes en general, incluso el rey, que se afanaba en la cultura francesa, carecíamos de gusto. Con respecto a esta idea, que se añadía a todas las opiniones como un fardo, nos esforzamos por consolarnos con el desprecio; [...] Habiéndonos conducido antes y a menudo con naturalidad, no permitiríamos nada más que la verdad y rectitud del sentimiento, mientras que la ágil y franca expresión del mismo [...] se convertía en la consigna y el grito de batalla, mediante el cual los miembros de nuestra pequeña horda académica solían conocerse y animarse los unos a los otros. Esta máxima subyacía en la base de todos nuestros banquetes sociales, con ocasión de los cuales no dejábamos muchos de cumplir con una visita vespertina al Primo Miguel, en su bien conocida «alemanidad»¹³.

Sin embargo, la descripción de Goethe revela que esta inclinación romántica nació en Alemania no tanto de la frustración en un nivel *intercultural* (esto es, de la sensación de marginación respecto a la cultura francesa), sino en un nivel *intracultural*, es decir, del colapso del proyecto de una «*literatura alemana clasicista*» afrancesada. Según sus recuerdos, el desengaño de Goethe había empezado unos años antes, durante su vida como estudiante de derecho y literatura en el centro académico de Leipzig, un enclave del provincialismo alemán. Goethe refiere una sensación generalizada de incomodidad y de aversión tanto en el ámbito social como en el literario, ante el llamado «cosmopolitismo» amanerado y dogmático, al cual no se oponía ninguna otra alternativa en aquel momento. Su tono sarcástico ilustra esta crisis de orientación cultural:

¹³ Goethe, *Ibid.*, vol. 2, L. 11, pág. 100.

Cualquiera que perciba [...] la influencia que los hombres y mujeres de educación, los cultivados y otras personas que se complacen en la sociedad refinada, ejercen tan decididamente sobre un joven estudiante, sabría de inmediato que nos encontrábamos en Leipzig, incluso si no se había mencionado. [...] Un estudiante a penas podía ser nada más que cortés, tan pronto como desease mantener una posición junto a los ricos, bien educados y puntillosos habitantes.

Toda cortesía, de hecho, cuando no se presenta como el florecimiento de un vasto y extenso modo de vida, tiene que parecer limitada, inmovilista y quizá desde cierto punto de vista, absurda; [...] Como el estudiante de cualquier posición y riqueza tenía todas las razones para mostrarse cortés con la clase mercantil y para ser el más atento a las correctas formas externas, pues la colonia exhibía un modelo de modales franceses, [...] al principio este tipo de vida no me era repugnante. Pero pronto me vi obligado a sentir que la compañía tenía mucho que criticarme, y que después de vestirme a su manera debía ahora hablar también en su lengua; y como, aún por encima, pude ver con claridad que poco me beneficiaba de la instrucción y el perfeccionamiento intelectual que me había prometido durante mi estancia académica, comencé a hacerme perezoso y a descuidar los deberes sociales de la visita y otras atenciones [...].

Su crítica resulta incluso más enérgica cuando se dirige al ámbito literario:

Las aguas de Gottsched han inundado la tierra alemana con un verdadero diluvio, amenazando con elevarse incluso sobre las más altas montañas. Se necesita mucho tiempo para que una inundación como ésta baje de nuevo, para que el fango se seque; y como en cualquier época hay un sin fin de poetas imitadores, así la imitación de lo insípido y lo aguado produjo un caos, del que ahora apenas queda una idea. Descubrir que la pacotilla era pacotilla se convirtió entonces en el mayor deporte, sin duda, el triunfo de los críticos de entonces. Cualquiera que tuviese un mínimo sentido común, conociese superficialmente a los antiguos y tuviese cierta mayor familiaridad con los modernos, se creía a sí mismo provisto de una medida estándar que podía aplicar en todas partes¹⁴.

¹⁴ Goethe, *Ibid.*, vol. 2, L. 6, págs. 270-73. En particular, a propósito de la crítica literaria dice Goethe: «¡Ahora vamos por la crítica! Y antes que nada

Las huellas de esta ambivalencia se perciben a lo largo de todo el siglo XVIII, incluso cuando la cultura elegante y la literatura clasicista aún reinaban como categoría suprema en Alemania. Como ha demostrado Peter Uwe Hohendahl¹⁵, la construcción de un canon alemán autóctono quedó aplazada hasta principios del siglo XIX, hasta que hubo cristalizado un nuevo orden cultural. En otras palabras, parece que *la canoniádad implica una cierta distancia respecto a la «realidad»*: existe una brecha, en el tiempo y en los contenidos, entre la formación de un repertorio literario «nativo» reconocido como tal, cada vez menos compatible con las categorías canónicas clasicistas, y el punto en el cual resulta posible el completo reconocimiento de un canon alternativo, específicamente alemán, autóctono. Un ejemplo típico de esta falta de sincronía entre el canon y el repertorio real en la cultura alemana del siglo XVIII es, desde luego, la novela.

En todos los intentos de realizar una teorización literaria de la novela parece claro que ésta sigue apareciendo en una posición fronteriza como práctica cultural, resistiéndose a someterse a las categorías clasicistas. Más aún; la perspectiva decisiva en la controversia erudita sobre la novela se centraba no en las categorías literarias «intrínsecas», sino más bien en el «compromiso social». El debate sobre la novela se centró, en primer lugar y sobre todo, en su papel a la hora de inculcar normas morales y éticas, como vía principal de los esfuerzos de la Ilustración para la «educación de las masas». En efecto, el enorme impacto de la novela en la creación de una cohesión a gran escala en el Il-

por los intentos teóricos. [...] Nadie tenía ni idea del más elevado principio del arte. Nos pusieron en la manos la «Poética Crítica» de Gottsched; fue bastante útil e instructiva, pues nos proporcionó información histórica sobre todos los tipos de poesía, así como de la rima y sus distintas variedades: ¡el genio poético se daba por supuesto! Pero, además de eso, el poeta tenía que aprender y adquirir ciertos conocimientos: debía poseer buen gusto y todo lo de esa clase. Después nos condujeron al fin a la «Poética» de Horacio: contemplamos cada una de las doradas máximas de su inestimable trabajo, pero no teníamos la menor idea de qué hacer con él, ni cómo utilizarlo», Goethe, *Ibid.*, vol.2, L.7, pág. 281.

¹⁵ Peter Uwe Hohendahl, *Building a National Literature*, Cornell University Press, 1989 [1985].

mado «público docto» alemán es innegable. Por otro lado, los críticos literarios, aparentemente amenazados por lo que ellos consideraban un ansia abrumadora por la lectura, expresaban cada vez una mayor hostilidad hacia la novela a lo largo del s. xviii, especialmente hacia finales de siglo (vid. Sheffy, 1992).

Sin embargo, es precisamente esta combinación de un amplio impacto cultural y una posición literaria fronteriza lo que hizo de la novela el catalizador más adecuado para generar el temperamento romántico. De todos los modelos de escritura que pertenecían al perfil educativo de los jóvenes intelectuales alemanes, el «discurso libre en prosa» proporcionó la opción literaria más factible para desafiar las reglas clásicas. Ya en Leipzig, Goethe expresa su admiración por su profesor Geliert, que animaba a sus estudiantes a escribir prosa y rechazaba la poesía. La incompatibilidad de la novela con la poética formal era la base sobre la que se concibió en primer lugar el «enigma de la poesía». Estando dotada la novela de una «lógica interna oculta», en lugar de un «artificio superficial», esta idea de «la esencia de la poesía en forma de prosa» proporcionaría al final del siglo el núcleo de la teoría literaria de los románticos. Esta idea ya fue considerada por Goethe refiriéndose a la década de 1770:

Valoro el ritmo y la rima, allí donde la poesía se hace por vez primera poesía; pero lo que es en realidad profunda y fundamentalmente efectivo, lo que es en realidad permanente y va más allá, es lo que queda del poeta cuando se ve traducido a la prosa. Entonces queda la pura y perfecta sustancia; si está ausente, con frecuencia una deslumbrante envoltura consigue dar una falsa apariencia; si está presente, la misma envoltura logra ocultarla. Por tanto considero las traducciones en prosa más ventajosas que las poéticas para los comienzos de una joven cultura¹⁶.

En resumen, la responsabilidad de la idea de la novela en el cambio de estrategias hace de ella un instrumento clave en el nuevo proceso de canonización y una ilustración para-

¹⁶ Goethe, *np. cit.*, vol. 2, L. 11, pág. 112.

digmática de la nueva institución literaria tal como fue conformada principalmente por los primeros románticos con el cambio de siglo. En consecuencia, dos aspectos resultan centrales para la canonización de la novela en su nueva concepción: en primer lugar, la discrepancia entre el concepto teórico y la producción real de novela; en segundo lugar, el delicado equilibrio entre evocación y negación de los viejos parámetros canónicos como fuente de legitimación.

En otras palabras, hablar acerca de la canonización literaria de la novela significa en realidad mostrar cómo, por una parte, le fueron impuestas las categorías canónicas para sujetarla a los preceptos culturales existentes, mientras, que por otra, prefiguró en su conjunto un nuevo código regulador de la cultura.

Este fue un proceso gradual que implicó, por parte de los canonizadores, una serie de tácticas cuyo denominador común fue la *evasividad*. En su famoso ensayo *Versuch über den Roman [Ensayo sobre la novela]* (1774), Friedrich von Blanckenburg todavía se esfuerza en defender la novela en función de los «gloriosos precedentes clásicos». Siempre en contra de anteriores intentos de precisar el «antiguo origen» de la novela mediante *rasgos formales* (como la «épica no versificada» de Morhof), Blanckenburg define la novela canónica solamente mediante la *analogía funcional*: no concibe la novela como una variante de la épica, sino que más bien expone un razonamiento por el cual, así como la épica fue el modo «natural» de expresión para los antiguos, la novela lo era para los modernos. De esta forma, la novela conquista su canonicidad mediante un remoto paralelo con los clásicos, dejando aparte el requisito de las normas genéricas exigidas para otros modelos canónicos activos (tales como el drama e incluso el idilio o la lírica).

Alrededor de veinticinco años después, este mismo argumento se repetía en las reflexiones sobre la concepción de la novela de los primeros románticos, tal como fue esbozada principalmente por Friedrich Schlegel. Sin embargo, para ellos pasó a formar parte de una concepción global en la que subyacía su deseo de formular una nueva idea total de la poesía, cuya esencia ya fue esbozada en 1800 en el *Diálogo sobre la poesía* de Schlegel (así como en muchos aforismos

suyos y de Novalis publicados principalmente en los últimos dos años del siglo en el *Athenäum*). En su visión, la novela desempeñó el papel de *paradigma canónico* de la Poesía por excelencia, pero no como un modelo literario sino más bien como una idea general, un *principio organizador*¹⁷.

Como se puede inferir del aforismo tautológico de Schlegel: «der Roman ist ein Romantisches Buch» [la novela es un libro romántico], su dilema aparentemente ya no consistía en cómo legitimar la prosa de ficción según preceptos canónicos, sino más bien lo contrario: ahora podía contar con las poco precisas normas poéticas de la novela (una característica señalada ya por derecho propio) como fuente legítima de inspiración *para deshacer la noción de poesía y hacerla elástica y sublime en la medida en que quedaba desprovista de cualquier contenido específico*: «Una novela debe ser poesía por todos lados. La poesía es en realidad, como la filosofía, una armoniosa disposición de nuestro espíritu»¹⁸.

i

¹⁷ El cambio en la argumentación es explícito en la «Carta sobre la novela» de Schlegel, uno de los capítulos del *Diálogo*: «Ciertamente, lo mejor de la poesía moderna tiende hacia la Antigüedad en el espíritu e incluso en la especie, como si fuese a haber un retorno a ella. Así como nuestra literatura comenzó con la novela, los griegos comenzaron con la épica y en ella se disolvieron. La diferencia estriba, sin embargo, en que lo romántico no es tanto un género literario como un elemento de la poesía que puede ser más o menos dominante o recesivo, pero nunca está enteramente ausente. Debe quedarte claro la razón por la que, de acuerdo con mi parecer, yo defiendo que toda poesía debe ser romántica, y la razón por la que detesto la novela siempre que quiera constituirse en género independiente», F. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorism*, trad. E. Behler y R. Struc, University Park and London, Pennsylvania University Press, 1968 [1800], pág. 101.

¹⁸ Novalis, en *Novalis Schriften*, Vol. 2. *Das Philosophische Werk*, Ed. Samuel Richard, Collaborators Hansjoachim Mähl and Greman Schulz, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 [1799], pág. 558. A este respecto, la siguiente afirmación de Diana Behler sirve de ejemplo para demostrar hasta qué punto esta doctrina literaria romántica ha sido interiorizada en el repertorio académico moderno de ideas aceptadas sin reservas hasta hoy: «En último término, hay dos elementos que determinaron la primera concepción romántica de la poesía: la forma métrica y el espíritu interior. La forma métrica puede ser incluso relativa y secundaria respecto a este espíritu interior, puede incluso constituir el "äusserer Schmuck der Poesie" [el ornamento externo de la poesía]. Como espíritu interior, la poesía es original e inefable. Pero la poesía no cobra existencia mediante la expansión

En sí misma, la noción de novela en el primer romanticismo resulta demasiado amplia y poco centrada. Dado que se esquiva sistemáticamente una definición formal, cualquier tipo de categoría literaria aparece insertada en una noción más generalizada de poesía, la cual reúne todos los méritos de sus componentes, sin poder ser reducida a uno solo de ellos: «Lo que se puede exigir a la novela es tan sólo lo que la poesía es: ingenua-grotesca-fantástica-sentimental»¹⁹. No obstante, por muy vaga que pueda parecer, la obsesión de los románticos por esta noción demuestra su atracción por ella, pues en ella veían una buena inversión para promocionar sus esperanzas en el campo intelectual de aquella época.

No resulta sorprendente que la aplicación de esta imaginada idea literaria no parezca haber preocupado a sus impulsores. Incluso si Schlegel hubiese podido, probablemente no habría querido dar instrucciones sobre modelos específicos para la realización y la clasificación de la novela, pues su objetivo no era perpetuar un repertorio establecido en primer lugar. De hecho, su teoría era más bien indiferente al repertorio real de novelas y prácticamente no «pretendió [...] que ninguna obra literaria de su tiempo hubiera satisfecho las exigencias de tal tarea»²⁰. Más aún, parece que a Schlegel no sólo no le preocupaba la irreconciliabilidad de su abstracta idea de la novela con la producción real de novelas, sino que incluso estuvo presto a llevar esta disyunción hasta el extremo. Para él, como para otros críticos de la élite, la confusa inserción de las novelas contemporáneas en el mercado de la producción de

de la prosa hacia el reino de la poesía, sino que la poesía existe de forma original e independiente. Si la poesía se manifiesta por sí misma en prosa, entonces no es porque la prosa se haya elevado al nivel de la poesía, sino porque la poesía ha penetrado en esta forma de expresión no poética en esencia», en Diana Behler, *The Theory of the Novel in Early German Romanticism*, Bern, Frankfurt and Las Vegas, Peter Lang, 1978, pág. 13 [cursiva en el original].

¹⁹ *Fragmente zur Poesie und Literatur II, 1798-1801*, 1761; en Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks, 1797-1801*, Ed. Hans Eichner, Toronto, Toronto U.P., 1957, pág. 176.

²⁰ Behler, *op. cit.*, pág. 10.

masas era objeto de desdén y sin ninguna relación con su preocupación cultural²¹. La disyunción se hace bastante explícita en su *Carta sobre la novela*, uno de los capítulos del *Diálogo*, en el cual, antes de presentar su idea sublime de la novela, Schlegel se siente obligado a denunciar la mala costumbre de su destinataria de leer montones de «esos sucios volúmenes» mediante los cuales «confusas y burdas frases entran a través de [su] ojo hasta el santuario de [su] alma»²².

En resumen, la imposible aplicación del concepto de novela como modelo generativo es testimonio claro de la falta de interés por parte de la teoría romántica hacia el campo de la producción literaria a gran escala; la noción más bien quedaba restringida al campo de los intelectuales, conseguida a través de su *mistificación*, *hasta el punto de ser accesible exclusivamente para los miembros de este círculo*. Esta estrategia indica que la dinámica que gobierna el escenario literario en el que los primeros románticos compiten por alcanzar una posición ha cambiado radicalmente con respecto a lo que imperaba pocas décadas antes. Como ya dijimos, los intelectuales alemanes se habían ejercitado anteriormente en la búsqueda de su propia fuente de capital cultural, esfuerzo que persiguieron mediante la promo-

²¹ Schlegel expresa esta situación de forma clara: «Ahora mismo existen dos tipos diferentes de literatura justo una al lado de la otra. Cada una tiene su propio público y cada una sigue su camino sin preocuparse de la otra. No saben nada la una de la otra, salvo cuando se encuentran por casualidad para acabar expresando su mutuo desprecio y burla -muchas veces no sin una secreta envidia de la popularidad de la una o de la respetabilidad de la otra». Citado por Jochen Schulte-Sasse, «The concept of Literary Criticism in German Romanticism 1795-1810», en *A History of German Literary Criticism 1730-1980*, Ed. Peter Uwe Hohendahl, Lincoln and Lincoln, Nebraska U.P., 1988[1985], pág. 108.

²² F. Schlegel, *op.cit.*, 1968, pág. 95. En realidad, como ya han hecho notar los críticos (véase Behler, *op. cit.*, págs. 60-61), el entusiasmo de Schlegel por este concepto sublime de la novela pronto decreció, pues su objetivo era «no ya la novela [como tal], sino la poesía simbólica» (*Ibid.*, pág. 61): en sus últimos fragmentos, la coloca entre la «falsche Poesie» (falsa poesía), menospreciándola como «*Confesiones*, arabescos y escritos de mujeres, este es todo el beneficio que proviene de las llamadas novelas de nuestro tiempo» (cursiva en el original), en F. Schlegel, *op. cit.*, 1957, pág. 174.

ción de un repertorio literario *compartido de* «alemanidad», que produjo un nuevo tipo de *solidaridad* cultural. Como señala Klaus Berghahn²³, incluso al final de la década de 1770, una preocupación central de los críticos literarios, que se beneficiaban del siempre próspero mercado local de libros y del sistema educativo, era cultivar un «gusto público» por la literatura. Sin embargo, al final de siglo, un entorno intelectual alemán bien caracterizado ya estaba fuertemente institucionalizado, con los participantes literarios, devotos muchos de ellos del culto al genio, detentando la condición de legisladores últimos en la nueva cultura alemana. Por otra parte, el creciente mercado independiente de la lucrativa literatura popular comprometía seriamente su posición de élite, hasta amenazar sus prerrogativas como reguladores del carácter burgués alemán. El resultado fue que el Romanticismo se refugió en un esteticismo sectario²⁴. El intercambio individual y la competencia, con un declarado descuido por los «intereses del mercado»²⁵, se convirtió en el mayor código regulador, según el cual cada candidato lucha por impedir a los otros la entrada en la contienda²⁶. Así el mágico encanto del «enigma de la poesía» fue adoptado por Schlegel y por su estrecho círculo como medio de *exclusión*. Mistificar la idea de la novela era su manera de convertir el campo entero de la actividad literaria en inaccesible, como un inalcanzable santuario.

²³ Klaus L. Berghahn, «From Classicist to Classical Literary Criticism 1730-1806», en Peter Uwe Hohendahl (ed.), *op. cit.*, 1988 [1985].

²⁴ Vid. Schulte-Sasse, *op. at.*, 1988 [1985].

²⁵ Muchas veces, el desprecio explícito del «materialismo» emerge a la superficie junto a la concepción de Schlegel de la idea del «espíritu poético»: «La vida cotidiana -la economía- es el elemento esencial para todos aquellos que no son completamente universales [esto es, aquellos que sólo se ocupan de sus propios intereses]. Muchas veces el talento y la educación se pierden en el proceso». Citado por Schulte-Sasse, *op. cit.*, págs. 101-102, de F. Schlegel, *Friedrich Schlegels Lucinde and the Fragments*, trad. Peter Firchow, Minnesota University Press, 1971, pág. 229.

²⁶ Podemos seguir algunas crudas descripciones de las amargas rivalidades pertenecientes a este proceso de exclusión en Berghahn, *op. cit.*; Ward, A., *Book Production, Fiction and the German Reading Public: 1740-1800*, Oxford, Clarendon Press, 1974. Véase Sheffy (1992).

Puesto que Schlegel consideró la novela como encarnación última del imperceptible principio de la poesía, no pudo sino presentar esta idea como *hipotética* por definición, nada más que una pura *visión*. En esto una vez más Diana Behler parece más romántica que los románticos mismos al poner en labios de Schlegel una extraordinaria profecía para el futuro: «La novela era para Schlegel el más alto género literario, un ideal no alcanzado en su propia época, pero que apuntaba hacia las manifestaciones literarias de los siglos XIX y xx»²⁷. Sin embargo, parece que Schlegel lidiaba contra sus inmediatos rivales, desconcertándolos a fuerza de difuminar sus criterios, para ganar así la competición literaria. La cita siguiente procede del fragmento 116 de Schlegel, una de las más célebres manifestaciones de la idea de una «poesía romántica»:

Otros tipos de poesía están bien acabados y responden al análisis minucioso. La poesía de tipo romántico se encuentra todavía en estado de desarrollo; de hecho, ésta es la esencia de su ser, que siempre puede existir pero en un proceso externo de desarrollo y nunca acaba de completarse. No puede ser interpretada exhaustivamente por ninguna teoría, y solo un crítico adivino podría atreverse a intentarlo y a caracterizar su ideal. Solo ella es infinita, pues solo ella es libre y busca como regla primordial la libre voluntad del poeta, que no reconoce ninguna otra ley. La poesía de tipo romántico es la única en ser algo más que un tipo de poesía; hasta cierto punto es el arte de la poesía misma, pues hasta cierto punto toda poesía es romántica, o debería serlo en primer lugar²⁸.

En conclusión, lo que nos interesa es que este crítico concepto literario resultara tan tremendamente funcional para la reorganización del campo intelectual alemán en la última parte del siglo xviii, *independientemente* del hecho de que, salvo para un reducido corpus experimental, apenas quedan algunas huellas en la producción literaria, incluso en las generaciones siguientes. Es de destacar igualmente

²⁷ Behler, *op. cit.*, pág. 9.

²⁸ Véase Schlegel, *op. cit.*, 1967, págs. 182-183.

que aunque los primeros románticos, y los hermanos Schlegel en particular, no fueran, al menos a los ojos de Heinrich Heine²⁹, más que una camarilla chismosa cuando no patética, no a la altura de las despiadadas batallas literarias de su tiempo, no hay duda de que su actividad promovió cambios cruciales en la estructura de este campo hasta configurar un canon alemán autóctono.

²⁹ H. Heine, «The Romantic School», *The Prose Writings of Heinrich Heine*, ed. Havelock Ellis, London, Walter Scott Publishing Co., 1833, págs. 68-141.