

Der Geisterseher, de Schiller: un modelo de autodeconstrucción

FRANCISCO MANUEL MARIÑO
Universidad de Valladolid

Pretender exponer los resultados de una operación crítica deconstructiva, y hacerlo comenzando por uno de los requisitos de la *traditio* onto-teológica, puede parecer una contradicción que atenta contra los propios fundamentos teóricos deconstructivistas. Pero, ¿acaso no se busca negar los fundamentos, negar las teorías de la crítica llamada «metafísica»¹?; así, pues, ¿por qué no empezar por autodeconstruir nuestro propio discurso abriéndolo con algo tan prohibitivo como la ruptura de la famosa ecuación *libro = mundo* y, por tanto, exponiendo el «contexto»², esto es, lo externo al texto, cuyas contradicciones pretendemos mostrar? Al fin y al cabo, no estaríamos haciendo otra cosa que optar por una de las posibilidades de enfrentamiento a la crítica institucionalizada, posibilidad que consiste, según expone Derrida en *Marges de la Philosophie*, en

Intentar la salida y la deconstrucción sin cambiar de terreno, repitiendo lo implícito de los conceptos fundadores y de la problemática original, utilizando con semejante edificio los instrumentos o las piedras disponibles en la casa, es decir, también en la lengua. El riesgo reside aquí en confirmar, consolidar o elevar sin cesar con mayor profundidad aquello mismo que se pretende deconstruir. La

¹ Cfr. Manuel Asensi: *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arco/Libros, 1990, pág. 52.

² «El significado está determinado por el contexto, por lo que las intenciones, efectivamente, no se bastan para determinar el significado; se debe poner en juego al contexto. Pero el contexto no ofrece nunca determinaciones completas del significado. Contra cualquier conjunto de formulaciones cabe imaginar nuevas posibilidades de contexto, incluyendo la expansión del contexto producida por la reinscripción dentro de un contexto» (Jonathan Culler: *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*: Madrid, Cátedra, 1984, pág. 115).

explicitación continua hacia la apertura corre el riesgo de adentrarse en el autismo de la clausura.³

No cambiaremos, pues, de terreno, y, empleando el propio metalenguaje de la «crítica inmanente al pensamiento metafísico»⁴, empezaremos por exponer las circunstancias de gestación del texto que pretendemos desenmascarar.

Parece que Schiller comenzó su única novela, *Der Geisterseher*, en 1786, y fue publicándola periódicamente, junto con el drama *Don Carlos*, en la revista *Thalia*. No apareció en forma de libro hasta 1789, con el título siguiente: *Der Geisterseher. Eine interessante Geschichte aus den Papieren des Grafen von O*** herausgezogen aus Herrn Schillers Thalia*⁵. La crítica tradicional nunca ha valorado demasiado esta única incursión de Schiller en el género novelesco, y anota únicamente sus componentes mágicos, proféticos y anticatólicos (más bien antijesuitas), inscritos en una época que se interesó por los rituales secretos, por la alquimia y la búsqueda de la piedra filosofal, incluso entre los seguidores del pietismo (no olvidamos mencionar que elementos parejos están presentes en *Der Großkophta*, de Goethe⁶).

Dejándonos llevar por la tradición de la crítica hermenéutica, nuestro *horizonte de expectativa*⁷, por citar ahora la sociología de la literatura y la llamada estética de la recepción, nos llevará a pretender decodificar la novela siguiendo los mencionados estereotipos; es decir, esperamos encontrarnos con determinados enigmas —y con la sorpresa, mayor o menor, de su solución— por el hecho mismo de tratarse de un texto inscrito en la llamada «novela gótica», a decir, entre otros, de V. Lange:

It is one of the best examples of a 'Gothic' novel in which supra-human machinery triumphs over the capacities of the individual. For Schiller it was an exercise of a formal sort: in terse prose he organizes an intricate plot, creates suspense through a chain of mysterious events and holds the reader's attention by involving strange characters in puzzling relationships.⁸

³ Cit. en Cristina de Peretti: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 126.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Tomamos la referencia de la reproducción facsímil que, del título original de la novela, aparece en *Der Geisterseher und andere Erzählungen mit einer Einleitung von Emil Staiger und Erläuterungen von Manfred Hoppe zeitgenössischen Illustrationen*. Fráncfort del Meno, Insel Verlag, 1976, pág. 75; edición por la que citamos.

⁶ Cfr. Werner Kohlschmidt: *Vom Sturm und Drang zur Klassik (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart)*. Vol. 3, Stuttgart, Reclam, 1965.

⁷ Vid. Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1970.

⁸ Victor Lange: *The Classical Age of German Literature. 1740-1815*. Nueva York, Holmes & Meier Publishers, inc., 1982, pág. 92. Curiosamente, en la traducción alemana de la obra de V. Lange (*Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur. 1740-1815*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, pág. 130), se suprime toda referencia a la clasificación de la obra de Schiller como novela gótica.

La verdadera sorpresa, sin embargo, nos viene dada por el hecho de que ese «rompecabezas» no tiene solución, o, más concretamente, porque hay demasiadas soluciones para él, lo cual equivale a decir que no hay ninguna. En efecto, los enigmas planteados en primer lugar se desvelan con el minucioso relato de cómo todo fue una suerte de montaje teatral preparado para impresionar a algunos personajes (p. 99 ss.); posteriormente, se niega la posibilidad de esta primera solución (p. 129 ss.) para ofrecérsenos otra (p. 133 ss.), hasta llegar a la conclusión de que todas ellas son posibles o la de que ninguna lo es. La novela llega a su término dejando todas las posibilidades interpretativas abiertas y el enigma sin resolver (¿o, acaso, sí?), autodeconstruyéndose en una suerte de inacabable *mise en abyme*; y es que hay relatos que, según Paul de Man, parecen «alcanzar una verdad, aunque por el camino negativo de exponer un error, una falsa pretensión... Nosotros parecemos finalizar en un estado de ánimo de negativa seguridad que es altamente productivo de discurso crítico».⁹

Pero dejemos cuestiones que afectan al desarrollo de la *historia*, para entrar en el *discurso*; y, dentro de él (pero también fuera, en una suerte de compuesto de interior y exterior, de *parergon*¹⁰), centraremos nuestro análisis únicamente en el título de la novela y en todo lo que de la atenta lectura del mismo se deriva, resignándonos ante el hecho de que esta lectura no pueda ser nunca plenamente correcta¹¹. Seguimos así la ley de la suplementariedad textual, ya que, como C. de Peretti nos recuerda,

Derrida cifra la importancia de lo marginal en lo que puede ya entenderse como lógica del suplemento como concepto económico. La ley general de la suplementariedad textual disloca toda propiedad. De este modo, lo que aquí quedaba relegado a una posición de marginalidad adquiere importancia precisamente por esas mismas razones que lo marginaron. Ello implica la anulación del criterio habitual de interpretación que consiste en atender a lo central frente a lo marginal, a lo esencial frente a lo no-esencial, a lo interno frente a lo externo... al tiempo que permite un suplemento de lectura, un exceso de interpretación y crea un

⁹ Cit. en J. Culler: *op. cit.*, pág. 224.

¹⁰ «Un marco externo puede funcionar como el elemento más intrínseco de una obra, interiorizándose él mismo. A la inversa, lo que parece el aspecto más interno o central de una obra tomará este papel mediante cualidades que lo exterioricen y enfrenten a la obra. El centro secreto que parece explicarlo todo recae en la obra, incorporando una situación externa desde la cual aclarar la totalidad de la que también forma parte» (J. Culler: *op. cit.*, pág. 175).

¹¹ «Puesto que ninguna lectura escapa a una corrección, todas las lecturas son incorrectas; pero esto no nos deja un monismo sino un movimiento doble. Contra la afirmación de que, si sólo hay lecturas incorrectas, todo vale, afirmamos que las lecturas incorrectas constituyen errores; pero contra la afirmación positivista de que son errores porque se esfuerzan en alcanzar, sin conseguirlo, una lectura correcta, mantenemos que las lecturas correctas son sólo lecturas incorrectas concretas: lecturas incorrectas cuyas incorrecciones no se han corregido. Esta explicación de la lectura incorrecta no constituye quizás, una postura coherente y de consistencia, pero, sus defensores lo afirmarían, rechaza las idealizaciones metafísicas y capta la dinámica temporal de nuestra situación interpretativa» (J. Culler: *op. cit.*, pág. 158).

nuevo texto a partir del anterior, una nueva escritura siempre abierta a otras posibles lecturas-escrituras.¹²

En la segunda parte del título de la obra, se nos da cuenta de que estamos ante una «historia» que procede de los papeles de un innominado conde (la ocultación del nombre es un rasgo más de pretendida verosimilitud, no así la calificación de «historia», muy frecuente, en las novelas de la época¹³). Podemos pensar que estamos ante el tan socorrido recurso de inventarse un Cide Hamete Benengeli; sin embargo, el hecho de que el título nos dé una información tal, supone una determinada estructura discursiva, que trasciende el mero plano ficcional. En efecto, parece que estamos ante un género autobiográfico¹⁴; todo depende ahora de que la lectura de las primeras palabras del texto confirme o no nuestra sospecha. Veámoslas:

Ich erzähle eine Begebenheit, die vielen ungläublich scheinen wird, und von der ich größtenteils selbst Augenzeuge war.

Aparte de que la palabra «Begebenheit» (suceso, acontecimiento) reitera la pretensión de verosimilitud, tal y como se nos presenta la modalización (haciendo sujeto de la *focalización* y de la *voz* a un solo personaje, que se convierte en un *yo periférico* o *yo testigo*, según la tipología de Norman Friedman¹⁵), ya no cabe duda de que el título nos anuncia un género autobiográfico: se nos transmiten unos determinados papeles en los que un desconocido Conde de O*** nos cuenta una historia de la que (y aquí nos surgía la duda, desvelada por sus primeras palabras) fue testigo. Podemos ya especular sobre qué tipo de clasificación de la crítica metafísica conviene invocar aquí, ¿crónica, memorias?... Tal vez convenga recordar que, a partir de 1789, en ediciones sucesivas de la obra, el título experimentó un pequeño pero importante cambio: la palabra *Papieren* fue sustituida por *Memoires*, de modo que la segunda parte del título pasó a ser *Eine Geschichte aus den Memoires des Grafen von O*** von Friedrich Schiller*¹⁶. En realidad, poco

¹² C. de Peretti: *op. cit.*, págs. 152-153.

¹³ Un buen ejemplo, en este sentido, es el de Ch. M. Wieland, cuyas novelas, muy frecuentemente, incluyen en el título la palabra *Geschichte*, así: *Geschichte des Agathon* (1766/67, 1773, 1794), *Geschichte des weisen Danischmend und der drei Kalender* (1774/75), *Geschichte der Abderiten* (1774/81), *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1791)...

¹⁴ Recordemos, con Georges May, que «Ce qui distingue donc notre attitude lorsque nous lisons une autobiographie et lorsque nous lisons un roman, ce n'est pas que l'une est véridique et l'autre imaginaire, c'est que l'une se donne por véridique et l'autre pour imaginaire» (*L'autobiographie*. París, Presses Universitaires de France, 1979, pág. 180).

¹⁵ Cfr. Norman Friedman: «Point of View. The Development of a Critical Concept». *PMLA*, LXX (1955), págs. 1160-1184.

¹⁶ Sobre las sucesivas ediciones de nuestra obra, cfr. Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 20 Bänden*. Vol. 16, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, págs. 213-214.

importa la clasificación; nos basta con reafirmar que estamos ante un género autobiográfico cualquiera, con unas normas —en cuanto tal— que Philippe Lejeune sintetiza en los siguientes cuatro puntos:

1. *Forme de langage*:
 - a) récit.
 - b) en prose.
2. *Sujet traité*: vie individuelle, histoire d'une personnalité.
3. *Situation de l'auteur*: identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.
4. *Position du narrateur*:
 - a) identité du narrateur et du personnage principal.
 - b) perspective rétrospective du récit.¹⁷

La mayor o menor observancia de estas normas permite hacer una tipología de géneros autobiográficos. Así, «las *memorias* trascienden la esfera de la vida individual. La *biografía* escinde el papel de narrador y el de personaje»¹⁸. En nuestra obra, se da una extraña amalgama que hace difícil su clasificación estricta (independientemente de que, como ya hemos señalado, la palabra *Memoires* forme parte del título a partir de determinado momento): se cumple el punto 1; por lo que respecta al 2, habría una transgresión hacia el género de las memorias (en cuanto que se traspa «la esfera de la vida individual»); el punto 4 nos haría inclinarnos hacia la biografía (el narrador no es el personaje principal); ¿y el 3? En este punto encontramos la inflexión que desbarata todo el andamiaje pretendidamente autobiográfico, deconstruyendo la estructura anunciada. Revisemos nuestra lectura de la obra.

Hemos mencionado ya las primeras palabras del texto, que nos revelan la presencia de un narrador homodiegético, configurado como *yo testigo* o *yo periférico*. Parece ser éste el único narrador de la primera parte de la obra (del *Erstes Buch*), mientras que en la segunda parte (*Zweites Buch*), este mismo narrador da paso a una serie de cartas —diez, en concreto—, retoma la narración de los acontecimientos, nos transmite parte de una undécima carta, y, de nuevo, son sus palabras las que se encargan de concluir la obra (conclusión que no parece serlo del todo, puesto que una nota paratextual nos dice que se trata sólo de un *Ende des ersten Teils*, con lo que la idea de obra abierta permanece latente). Hasta aquí, un análisis superficial —coincidente, en general, con el que la crítica hermenéutica hace de nuestro texto— reafirma nuestras expectativas de encontramos ante una obra perteneciente al género autobiográfico, y ello, más aún, por el hecho de que la segunda parte esté, casi en su totalidad, com-

¹⁷ Philippe Lejeune: «Le pacte autobiographique», *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, núm. 14 (1973), pág. 138.

¹⁸ Darío Villanueva: «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de ideas*. Barcelona, PPU, 1991, pág. 100.

puesta de una serie de cartas fechadas (con desigual precisión), y ya se sabe que el género epistolar no queda muy lejos del autobiográfico.

Una lectura atenta nos revela, sin embargo, que las cosas no son lo que parecen. En efecto, la primera parte de la obra parece cumplir las características que el punto 3 del esquema de Lejeune propone: una identificación entre el autor —o el personaje que se nos presenta como tal, el conde de O***— y el narrador del discurso. Pero, llegados al final del *Erstes Buch*, nos encontramos con una oración parentética perdida entre las palabras de ese *yo testigo*, que dicen:

Nicht alle, - fährt der Graf von O*** fort - die in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, vielleicht mit Hohngelächter auf seine Schwachheit herabsehen und im stolzen Dünkel ihrer nie angefochtenen Vernunft sich für berechtigt halten, den Stab der Verdammung über ihn zu brechen, nicht alle, fürchte ich, würden diese erste Probe so männlich bestanden haben... (pág. 141)

Con la frase «fährt der Graf von O*** fort» se nos está presentando a un narrador distinto del que ya conocemos; estamos ahora ante un nivel distinto de la narración, un primer nivel, en este caso, heterodiegético, situado por encima del Conde de O***, a quien hasta ahora estábamos acostumbrados a oír. De nuevo, justo al comienzo del *Zweites Buch*, la frase se repite, con mínimas variantes:

Nicht lange diesen letztern Begebenheiten - fährt der Graf von O*** zu erzählen fort - fing ich an, in dem Gemüt des Prinzen eine wichtige Veränderung zu bemerken... (pp.141-142)

El narrador heterodiegético vuelve a mostrársenos oculto otra vez en una oración parentética (curiosamente, tras la palabra «Begebenheiten», que, como ya hemos dicho, aparece también al comienzo de la obra, reforzando el componente de verosimilitud pretendido). Es suficiente, sin embargo, esa mínima presencia para romper nuestro esquema primero y, consiguientemente, esa identificación aparente entre autor y narrador homodiegético.

Por lo que respecta a las cartas de la segunda parte, todas ellas llevan el mismo encabezamiento, «Baron von F*** an den Grafen von O***», con lo que claramente se nos indica que el narrador homodiegético Conde de O*** pasa a ser, además de editor de las mismas, receptor inmanente, pero ya no narrador, puesto que el nuevo *yo testigo* es el Barón de F*** (salvo en una última carta fragmentaria, cuyo encabezamiento es «An den Prinzen von *** von seiner Schwester», y cuyo esquema comunicativo-narrativo no parece necesario explicar¹⁹). La novela concluye con palabras del primer narrador conocido, precedidas de un encabezamiento en los siguientes términos: «Der Graf von

¹⁹ No debe olvidarse que el cambio de nivel narrativo nos es advertido por el propio narrador-personaje Conde de O***, en los siguientes términos:

O*** zur Fortsetzung». Si los encabezamientos anteriores podíamos achacarlos al Conde de O***, convertido en editor-receptor de las cartas, ¿a quién pertenece el que acabamos de mencionar?, es evidente que no a un narrador homodiegético, por tanto hemos de excluir a cualquiera de los *yo testigo* (Conde de O*** y Barón de F***). De nuevo esa leve marca paratextual nos está remitiendo al narrador heterodiegético, que se oculta cuanto puede, porque, como nos recuerda P. Rubio Montaner, «a mayor intervención del narrador-focalizador externo, menor verosimilitud de la historia para el lector»²⁰.

Hemos visto que la *centralidad*, con su «privilegio ontológico»²¹, cede ante ese «errar continuo» de la lectura, que propone la deconstrucción. Quizás no sea necesario recordar, con J. Hillis Miller, que «la deconstrucción no es el desmantelamiento de una estructura de un texto, sino la demostración de que éste se ha deconstruido ya a sí mismo»²²; al fin y al cabo, la literatura es competencia de la semiótica, y ésta, a decir de Umberto Eco, «es en principio la disciplina que estudia todo lo que se puede usar para mentir»²³.

Von jetzt an bin ich also auf lange Zeit kein Augenzeuge dieser Begebenheiten mehr: man erlaube mir, den Baron von F*** an meiner Statt aufzuführen und diese Lücke durch Auszüge aus seinen Briefen zu ergänzen. Ungeachtet die Vorstellungsart meines Freundes F*** nicht immer die meinige ist, so habe ich dennoch an seinen Worten nichts ändern wollen, aus denen der Leser die Wahrheit mit wenig Mühe herausfinden wird. (pág. 150).

²⁰ Pilar Rubio Montaner: «Primacía de la focalización en la instancia narrativa», *Revista de literatura*, LII (1990), pág. 58.

²¹ Cfr. C. de Peretti: *op. cit.*, pág. 155.

²² Cit. en M. Asensi: *op. cit.*, pág. 53.

²³ Cit. en J. Culler: *op. cit.*, pág. 103.