

La función del fantástico en la crítica del progreso presente en *La casa de Bulemann* y *El jinete del caballo blanco*, de Theodor Storm



Candelaria del Barco Billoni

Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina
candelariadelbarco@gmail.com

Resumen

Este artículo propone un análisis de *La casa de Bulemann* (1864) y *El jinete del caballo blanco* (1888), textos literarios en los que Theodor Storm (1817-1888) problematiza determinados aspectos idiosincrásicos de la “nueva burguesía” –clase social que, en Alemania, se consolida durante la unificación del Imperio (1848-1871) y el período guillermino (1871-1918)¹– utilizando como recursos para el despliegue de su crítica la inserción de elementos del orden de lo fantástico y una configuración de la temporalidad que, a partir de su dinámica de repetición, circularidad y suspensión, niega la posibilidad de un progreso basado en los valores e ideales profesados por este actor social en gesta.

Palabras clave: nueva burguesía, fantástico, temporalidad, progreso, siniestro.

The role of the fantastic in the critique of the progress in *Bulemann's Haus* and *The Rider on the White Horse*, by Theodor Storm

Abstract

This article aims to analyze two literary works, *Bulemann's House* (1863) and *The Rider on the White Horse* (1888), written by Theodor Storm (1817-1888). In these works Storm problematizes certain idiosyncratic aspects of the new bourgeoisie, a social class that was consolidated in Germany during its unification (1848-1871) and the Wilhelmine period (1871-1918). To convey his critical purpose the author

¹ Los períodos son considerados de acuerdo con la delimitación propuesta por Burello (2009) en “El ensayo alemán en la segunda mitad del siglo XIX (1849-1900)”.

makes use of different devices, such as the introduction of fantastic elements and a temporal setting that, through repetition, circularity and cessation, denies the possibility of progress based on the values and ideals professed by this social agent in development.

Keywords: new bourgeoisie, fantastic, temporality, progress, uncanny.

Entre la producción temprana y la narrativa tardía de Theodor Storm resulta posible rastrear una serie de variaciones: al progresivo viraje hacia un dramatismo objetivista en desmedro de una “acumulación de situaciones líricas” se añade, sobre todo a partir de la década de 1870, la renuncia al “anterior empeño en evitar o mitigar los conflictos sociales a través de variadas técnicas de estilización” (Vedda, 2007, p. 14). En su estadio ulterior, la narrativa stormiana, lejos de paliar la coexistencia problemática entre la antigua y la nueva burguesía que durante el período de unificación del Imperio (*Gründerzeit*; 1848-1871) y el período guillermiano (1871-1918) se desarrolla y consolida progresivamente, hace de esta contienda uno de los ejes de su producción. En este sentido, tanto en *La casa de Bulemann* (1864) como en *El jinete del caballo blanco* (1888), el fantástico se presenta como un elemento a través de la cual los rasgos que definen a este actor social en gesta son dramatizados y expuestos críticamente en su deshumanización. Pero su tratamiento no se restringe a la inserción de criaturas bestiales cuya condición anómala constituye un reflejo de la decadencia moral de los personajes, como sucede en *La casa de Bulemann*: lo fantástico, percibido a la luz de su vínculo con lo *Umheimliche* freudiano, proyecta asimismo sus particularidades a la esfera de lo espacio-temporal. La denuncia de los valores e ideales con los que se identifica la nueva burguesía –y entre los cuales se cuenta, específicamente, la idea de progreso– se sostiene, así, tanto en una representación del espacio natural que exhibe rasgos ominosos como en una disposición temporal que se desenvuelve en términos de repetición, circularidad, retrotracción y suspensión.

La casa de Bulemann y *El jinete del caballo blanco* fueron producidos durante la segunda mitad del siglo XIX, período caracterizado tanto por el derrumbamiento del Romanticismo como por el ascenso del realismo, entendido, este último, como un “concepto que subsume [...] una compleja variedad de matices” (Burello, 2009, p. 43). Si bien, en términos generales, resulta posible afirmar que en la literatura realista impera la descripción objetiva en detrimento del análisis subjetivo de los fenómenos y que “la captación sensible de la naturaleza da paso a la percepción lúcida de los procesos sociales” (ibíd., 43), cabe agregar que los representantes germánicos de esta corriente elaboraron manifestaciones textuales particulares, distintas de aquellas propias de Francia o Inglaterra. En este sentido, es preciso atender tanto a las peculiaridades del así denominado “idealrealismo” (*Idealrealismus*), movimiento no programático en el que se inscribe la producción literaria de Storm, como asimismo a aquellas de un género sumamente caro a la literatura alemana del período: la novela breve o *Novelle*.

La coyuntura histórica que posibilita el surgimiento del realismo comprende múltiples transformaciones –de índole política, social, cultural y económica– que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se profundizan en territorio europeo. En palabras de Huysen,

Para la génesis del realismo burgués, fue decisiva una pérdida de seguridad y una perturbación de la conciencia de realidad en la época de la revolución político-social fracasada, del ascenso económico-industrial y de la evolución hacia la sociedad de masas moderna después de 1871, que fueron de la mano de una acumulación simultánea y explosiva de conocimientos científicos particulares en las ciencias naturales y la técnica, la economía y la psicología (Huysen, 1974, pp. 16 y ss. – citado en Jung, 2011).

En el marco de estas transformaciones el mundo germánico se incorpora, no sin cierto retraso respecto de otras potencias vecinas, al orden económico burgués. Surge, de esta manera, un nuevo actor social: la “nueva burguesía” –compuesta, principalmente, por comerciantes, propietarios de fábricas y banqueros–, que se erige como antítesis de la antigua burguesía a la que pertenecen, fundamentalmente, personas con formación académica y profesional, como médicos, abogados, profesores y funcionarios. Como explica Jung (2011), la burguesía culta o *Bildungsbürgertum*, a la que el juez Storm pertenecía, “se asienta sobre tradiciones, sobre normas y valores esencialmente ilustrados que, sin duda, comenzaban a resultar tan anacrónicos como, al mismo tiempo, continuaban simplemente desarrollándose de manera dogmática” (p. 9). La herencia ilustrada supone la concepción, por parte de esta antigua burguesía, de una autoconsciencia amparada en la noción de *Bildung*, término que refiere a la formación tanto intelectual como social de las personas: se trata de una clase que privilegia las instancias educativas que posibilitan la realización interna del individuo en contacto con su comunidad. Pero si el bienestar común es el horizonte al que se orienta esta antigua manifestación del orden burgués, el afán por la obtención de rédito económico, el ansia por la acumulación de capital y la búsqueda superficial de reconocimiento y renombre serán algunos de los aspectos que permitan caracterizar su tipo antagonista: la nueva burguesía².

Vedda (2007) ha señalado que la crítica presente en *El jinete del caballo blanco* está dirigida a una nueva burguesía que “a través de la fastuosidad y la afición a los títulos y honores procura [...] obtener un reconocimiento social que le permita detentar, no el prestigio de que había llegado a gozar la antigua burguesía, sino el fenecido lustre de esa aristocracia por la cual Storm había experimentado desde temprano una intensa aversión” (p. 18). En línea con estas consideraciones,

² A la hora de contrastar ambas formas de la burguesía, resulta productivo desglosar un término que, en alemán, las condensa: *Bürger*. En una primera acepción –es decir, más allá de las connotaciones económico-sociales que adquirirá luego–, la palabra *Bürger* (“burgués”) puede ser comprendida como análoga a *citoyen*: el burgués es, en este sentido, un ciudadano, un habitante de la *Burg*, palabra de la que deriva y que, como explican Jacob y Wilhelm Grimm en su *Deutsches Wörterbuch* (1860), desde la Edad Media designa tanto las fortalezas como las ciudades que se extienden debajo de ellas (para un comentario más detallado sobre estos aspectos, ver: Pirenne, H. [2015]. *Las ciudades en la Edad Media*). En una segunda y posterior acepción, el *Bürger* ya no es un *citoyen* sino un *bourgeois*, vocablo del francés empleado para designar aquel grupo social que, en virtud de su sentido de clase, se opone al proletariado.

resulta sugerente que los dos nombres con los que se alude al *Koog*³ al que Hauke Haien se consagra sean el de él y el de una princesa. En el texto se narra cómo una tarde, mientras se pasea por los alrededores de la obra ya finalizada, el personaje es asaltado por un pensamiento: “¿Por qué al nuevo *Koog*, al que había entregado su sudor y sus desvelos [...] le llamaban el Nuevo *Koog* Carolina?” (Storm, 1973, p. 136). A continuación, cuando escucha a dos transeúntes referirse a la obra como el “Hauke Haien *Koog*”, se lee:

A Hauke le pareció como si pregonasen su gloria; se irguió en la silla, picó espuelas al caballo y miró insistente sobre el vasto paisaje [...]. “¡Hauke Haien *Koog!*” repetía en voz baja [...]. El caballo blanco galopaba orgulloso, Hauke continuaba percibiendo como un eco: “¡Hauke Haien *Koog!* ¡Hauke Haien *Koog!*” (Storm, 1973, p. 136).

La elevación de la suntuosidad, la reputación, la notoriedad otorgada por el dinero y condensada en títulos a principios determinantes para el desenvolvimiento del individuo tanto a nivel interno como externo –es decir, el establecimiento del éxito como parámetro de realización personal y social, como índice de progreso– es particularmente notoria en lo que al personaje de Hauke Haien respecta. Pero a esta predisposición se añade otra, relativa al afianzamiento de un modo de asimilación de la realidad, de aprehensión de los fenómenos mediado de forma cada vez más determinante tanto por la tendencia a la aplicación de categorías abstractas como, asimismo, por la propensión al establecimiento de relaciones de índole utilitarista. La superposición de ambos factores –que suponen un signo de época– permite trazar un vínculo entre el contraste establecido a partir de la demarcación de los dos órdenes burgueses ya aludidos y dos antítesis de larga tradición en el pensamiento centroeuropeo: en primer lugar, aquella entre cultura y civilización (Elias, 2015), y, en segundo, aquella entre comunidad y sociedad (Tönnies, 1947).

En *La casa de Bulemann* y *El jinete del caballo blanco*, la búsqueda del ideal del nuevo burgués se traduce en un progresivo alejamiento de los personajes de Bulemann y Hauke Haien respecto de sus entornos, ya que la entrega a sus actividades implica una transgresión de los valores relativos a la comunidad. Acerca de la noción de comunidad, Tönnies (1947), contemporáneo de Storm que en 1887 publica por primera vez su estudio *Comunidad y sociedad*, afirma que “la relación misma, y también la unión, se concibe, bien como vida real y orgánica –y entonces es la esencia de la *comunidad*–, bien como formación ideal y mecánica –y entonces es el concepto de *sociedad*–” (p. 19). Si el desenvolvimiento vincular del individuo en el ámbito de lo concreto entraña la posibilidad de establecer relaciones armoniosas, la huida a la abstracción y la mecanicidad propias, de acuerdo con Tönnies, de la sociedad –y, de acuerdo con Elias (2015), de la civilización– comporta la vivencia de un desgarramiento que resulta, por otro lado, paradójico: en palabras del autor, sucede que “la teoría de la sociedad construye un círculo de hombres que, como en la comunidad, conviven pacíficamente, pero

3 Territorio ganado al mar a partir del levantamiento de un dique.

no están esencialmente unidos sino esencialmente separados, y mientras en la comunidad permanecen unidos a pesar de todas las separaciones, en la sociedad permanecen separados a pesar de todas las uniones” (ibíd., p. 65).

A partir del establecimiento de esta dicotomía, Tönnies aborda asimismo la noción de comunidad religiosa, la cual, en sus palabras, es “a la vez la última y más alta expresión de que es capaz la idea de la comunidad”. El autor afirma, por otro lado, que “una familia puede representarse o comprenderse, de igual modo, como clase especial [...] de comunidad religiosa” (ibíd., p. 43). La representación de la familia como núcleo cuya dinámica y cuyos valores pueden extrapolarse a la comunidad religiosa en un sentido más amplio resulta pertinente respecto de *La casa de Bulemann*, ya que el grupo familiar directo del personaje responde a los parámetros del ideario cristiano, hecho que se comprueba no solo a través de la actitud humilde y modesta de su hermana, sino asimismo en que su aparición tiene lugar en la víspera de la navidad, y, más aún, en su nombre –Christine– y el de su hijo –Christoph–.

Desde esta perspectiva, resulta útil destacar algunas cuestiones más: en primer lugar, que la posibilidad de establecer una comparación entre el ámbito familiar y el comunitario responde a una tendencia propia del pensamiento de Tönnies que consiste en establecer vínculos de proyección entre lo micro y lo macro; en sus palabras, “el estudio de la casa es el estudio de la comunidad, como el estudio de la célula orgánica es el estudio de la vida” (ibíd., p. 47). Esta propensión, por otro lado, es asimismo característica de Storm: uno de los recursos de los que se vale de modo recurrente en su narrativa consiste en problematizar, desde el ámbito de la comunidad o la familia, aspectos que atañen a la sociedad en su conjunto (en este sentido, Vedda establece una comparación entre la obra de Storm y la de Thomas Mann: “Como en *Buddenbrooks*, también en las novelas cortas tardías de Storm se expone, a partir del microcosmos familiar, el pasaje de la vieja a la nueva burguesía; o, para recurrir a términos empleados por el propio Thomas Mann, la sustitución del viejo *Bürger* por el nuevo *Bourgeois*” [Vedda, 2007, p. 17]). Por último, que el contraste establecido entre Bulemann y su familia contribuye fundamentalmente a exacerbar uno de los recursos típicos de la novela corta –y, de forma más significativa aún, del *Märchen* (cuento de hadas)–: la caracterización paroxística de los personajes, los cuales son presentados “desprovistos de matices psicológicos y elevados al rango de representantes por antonomasia de la especie a la que pertenecen” (Vedda, 2001, p. 14).

Pero, en el caso de Hauke Haien, el quiebre que delinea su figura contra el fondo compuesto por sus semejantes no se reduce necesariamente a una dicotomía entre lo bueno y lo malo: en *El jinete del caballo blanco* la comunidad no es ya “la sociedad homogénea y armónica en la que solían desenvolverse las novelas cortas tempranas, sino una masa retrógrada y supersticiosa, difamadora e intrigante” (Vedda, 2007, p. 22). En un medio cuyos valores, hábitos y creencias responden a un afán por preservar el orden heredado, el saber colectivo emerge deformado en superstición, y Hauke, debido a que repetidamente desoye, no sin un notable aire de superioridad, las creencias que los demás personajes reproducen acerca

de situaciones y criaturas determinadas, rompe, de acuerdo con Tönnies, con la “nota específica de la voluntad esencial humana” (Tönnies, 1947, p. 132) propia de la comunidad: la memoria. Así, cuando uno de sus trabajadores le advierte que para que el dique dure “hay que enterrar algo vivo en él” –hecho que, según señala, “sabían ya nuestros abuelos” (Storm, 1973, p. 131)–, Hauke reniega de sus consejos y se limita a calificarlos de “doctrinas paganas”.

Para una aproximación más amplia a la función de la superstición en la narrativa de Storm, resulta esclarecedora la lectura que Miguel Vedda (2011) propone, en su introducción a *Aquis submersus y otras novelas cortas*, acerca de *En la cervecería*, novela breve de 1879. En este texto tardío de Storm, la figura de Lorenz, criado que trabaja en la antigua cervecería del viejo Ohrtmann, encarna una representación paroxística de aquellas “antiguas formas” cuyas creencias suponen diversas manifestaciones del pensamiento mágico. El conflicto de la historia se desata cuando se sugiere que este personaje, motivado por supersticiones, arranca el dedo pulgar de un criminal ajusticiado por el pueblo y lo coloca dentro de un barril de cerveza producida por Ohrtmann con el propósito de evitar, así, la ruina económica del negocio que se ve amenazado debido a la apertura de una nueva cervecería. De esta manera, el relato tematiza la convicción stormiana acerca de que “la superstición es un elemento demasiado arraigado para que pueda ser erradicado de manera simple y espontánea a través de una educación racional” (p. 22), hecho que constituye una evidencia de la relativa “ineficacia ideológica de la ilustración” (ibíd., p. 24) y que, avanzada la narración, se comprueba en la medida en que, incluso si la investigación judicial ulterior “logra demostrar sobre bases científicas la falsedad de los cargos levantados contra la vieja cervecería, no consigue alterar la fortuna de esta” (ibíd., p. 24): la difusión de habladurías, hábito sumamente enraizado en el vulgo, acaba por imposibilitar la prosperidad de la familia.

El impedimento de la posibilidad de un *happy ending* ocasionado por la preponderancia del pensamiento irracional se constata, asimismo, en *El jinete del caballo blanco*. Al respecto afirma Freund (1987) que es precisamente el irracionalismo fijado en la masa el que “sofoca cualquier intento crítico de integrar al ambicioso aislado en beneficio de todos” (p. 161). El episodio de la plegaria que tiene lugar cuando Elke enferma luego de dar a luz constituye una elocuente prueba de ello: temiendo la muerte de su mujer, Hauke se dirige a Dios y pronuncia, en medio de un pedido de misericordia –y en voz baja–, las siguientes palabras: “Yo sé que tú tampoco puedes conceder siempre lo que quisieras” (Storm, 1973, p. 121). La enfermera que se encontraba acompañándolo oye esta afirmación, a la que interpreta como un signo del “olvido de Dios”, de modo que se encarga, junto con otros miembros de la comunidad, de difamar a Hauke Haien asegurando que habría caído en el sendero del demonio. Este suceso –evidencia del carácter reduccionista del pensamiento de la plebe que, en su estrechez de miras, solo puede comprender la relativización de la omnipotencia divina como un gesto maldito y reprochable– acarrea como consecuencia la intensificación del retraimiento de Hauke y su “rencor contra sus semejantes” (ibíd., p. 125).

A la hora de analizar el papel de la superstición en la obra de Storm, Freund (1987) sostiene que si “la experiencia sensorial directa abre la realidad y libera a las personas”, “la comprensión místico-oculta del mundo se expone como una toma de distancia respecto de las cosas” (p. 144). De acuerdo con este planteo, resultaría lícito sostener que, a pesar de sus diferencias, Hauke Haien y los habitantes de la *Marsch* comparten un aspecto en común: su disociación respecto de lo real. Si en el primero de los casos esto es consecuencia de la primacía tiránica del pensamiento abstracto y analítico canalizado –en detrimento de lo sensual y lo sentimental– hacia un objetivo concreto y a futuro (la construcción y el mantenimiento del dique), en el caso del pueblo llano es la perpetuación de creencias de antaño, devenidas en sentido común, la que opera como el filtro a través del cual se percibe aquello que acontece en el entorno, ya que, como asegura el autor, bajo el dominio de la superstición uno “no ve lo que realmente es, sino lo que ciertas preconcepciones irracionales determinan” (ibíd., p. 144). En síntesis, ambas formas de aprehensión de la realidad –una motivada por una disposición hacia lo venidero, la otra determinada por su orientación hacia el pasado– resultan, de igual modo, deficientes.

La asimilación de las dinámicas impuestas por la *ratio* que tanto Hauke como Bulemann ponen de manifiesto se constata en la realización de actividades que demandan una completa entrega y un constante ejercicio del cálculo y la estrategia. En Hauke hay, según Vedda (2007), “un componente de ciega obstinación que lo impulsa, de manera voluntarista, a procurar imponerse tiránicamente a todo lo que se interpone en su camino” (p. 23), y en Bulemann esta inclinación alcanza dimensiones absurdas: el personaje se dedica “a establecer el monto de todos los gastos indispensables que debía realizar hasta el último de sus días” (Storm, 1978, p. 227), configurándose, de este modo, como una encarnación caricaturesca de la actitud económica capitalista (Freund, 1999). Así, mientras Hauke se empecina en construir un nuevo dique –no con el propósito ulterior de concretar una acción positiva para su entorno, sino motivado, primordialmente, por obtener el reconocimiento de una comunidad a la que simultáneamente rechaza–, Bulemann dedica su tiempo a dar con la fórmula que le permita ganar la lotería, ocupación que lleva a cabo con el fin de acrecentar sus riquezas y satisfacer su persistente apetito de bienes (apetito que, en el pasado, había hecho de su padre un prestamista). Tanto Hauke como Bulemann aspiran, en suma, a concretar lo que Cid denomina “obras de la razón” –el dique, en este sentido, es descrito en el texto como una “obra del ingenio del hombre” (Storm, 1973, p. 134)–.

Esta tendencia a la racionalización del entorno constituye tanto un signo de época como una condición necesaria para la génesis del fantástico. Caillois (1970) explica que el fantástico es posterior al cuento de hadas porque solo pudo haber surgido “después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos” (p. 12), hecho que permite establecer un vínculo con la noción de lo ominoso (*Unheimliche*) desarrollada por Freud en su texto homónimo de 1919. De acuerdo con el autor, para que el sentimiento de lo ominoso tenga lugar es imprescindible la consolidación

de un tipo de sociedad anclada en el pensamiento racional que haya, como la sociedad moderna, superado la “sobrestimación narcisista de su subjetividad” y sus propios procesos anímicos. En palabras de Freud,

El universo del cuento tradicional ha abandonado de antemano el terreno de la realidad y profesa abiertamente el supuesto de las convicciones animistas. Cumplimientos de deseo, fuerzas secretas, omnipotencia de los pensamientos, animación de lo inanimado, de sobra comunes en los cuentos, no pueden ejercer en ellos efecto ominoso alguno, pues ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema este que las premisas mismas del universo de los cuentos [tradicionales] excluyen por completo (Freud, 1992, p. 249).

En síntesis, tanto Freud como Caillois señalan que, para el surgimiento de lo fantástico y lo ominoso, es preciso haber abandonado el pensamiento mágico: el fantástico, sostiene Caillois (1970), nace “en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros” (p. 12). Y si el fantástico se alza, antes del fin del siglo XVIII, “a manera de compensación de un exceso de racionalismo” (ibíd., p. 21), no es de extrañar que, también en la narrativa de Storm, este elemento opere como el medio a través del cual desplegar la crítica dirigida hacia aquel actor social identificado como encarnación de la atrofia del componente humano a la que ha conducido una visión global del mundo que proyecta, desde el ámbito de lo científico hacia el campo de las relaciones humanas, los principios de la efectividad, de la mecanización, de la administración.

En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov enuncia el concepto de vacilación como principio del efecto de lo fantástico. De acuerdo con el autor, lo fantástico se define, fundamentalmente, en función de la inquietud que genera: “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1981, p. 15). En otras palabras,

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, ni sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (Todorov, 1981, p. 15).

Resulta posible, nuevamente, establecer un vínculo entre estas reflexiones y las aproximaciones freudianas a la noción de lo siniestro. Freud, al dar comienzo a su caracterización del sentimiento de lo ominoso, alude a una especificación sugerida por Jentsch, quien “halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual”, de modo que “lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir” (Freud, 1992, p. 221). Independientemente de la ulterior complejización

del concepto llevada a cabo por Freud, resulta provechoso recuperar esta delimitación provisoria con vistas a un comentario de *El jinete del caballo blanco*. Si respecto de *La casa de Bulemann* es posible afirmar –en una primera, superficial lectura– que la crítica al elemento burgués encarnado en Bulemann se sostiene sobre la evidente oposición entre su impiadosa actitud y la virtud que manifiestan los miembros de su grupo comunitario fundamental –es decir, su familia–, en el caso de *El jinete del caballo blanco* la ecuación carece de un trasfondo tan nítido (un análisis que se restringiera a replicar una dicotomía de tal naturaleza caería, necesariamente, en el reduccionismo). Lo que sucede, en cambio, es que, ante una masa irracional, Hauke Haien se configura como un personaje que responde a una legalidad distinta: el personaje “encarna, de manera paroxística, la voluntad de someter la realidad bajo los principios de la *ratio*” (Vedda, 2007, p. 24), y esta “compleja antítesis entre la estructura de sentimientos tradicional de una comunidad cerrada y el impulso subjetivo individual que tiende hacia lo nuevo” (Salinas, 2009, p. 17) se trasluce, específicamente, en las diferentes formas de asimilar el elemento fantástico-ominoso fundamental del texto: el caballo blanco. En otras palabras, la oscilación provocada por la presencia del animal articula la interacción problemática que establecen dos cosmovisiones en contienda. En este sentido es que cuando Carsten e Iven –representantes del vulgo– lo avistan por primera vez en el islote, el primero asegura, amparándose en rumores, que algunas noches “se levantan los huesos y hacen como si tuvieran vida” (Storm, 1973, p. 96); de la misma manera se explica que Marten, trabajador a quien Hauke entrega su caballo, mire con temor los ojos del animal y advierta “vuestro caballo está tan quieto, como si quisiera intentar algo malo” (ibíd., p. 119), recibiendo únicamente como respuesta por parte de Hauke una risa burlona, exteriorización de su desestimación de las supersticiones de la plebe. El “anterior empeño” de la narrativa stormiana temprana “en evitar o mitigar los conflictos sociales a través de variadas técnicas de estilización” (Vedda, 2007, p. 14) evidencia, así, una transposición: el elemento crítico se cifra, aquí, en el núcleo de lo fantástico, en la vacilación.

La tendencia a la racionalización de los sucesos anómalos, revés necesario para que la oscilación tenga lugar, se observa, también, en el caso de *La casa de Bulemann*. Cid señala que, ante los primeros signos de metamorfosis de los gatos, “mediante un hábil manejo de lo fantástico, se deja abierta la posibilidad de que no se trate de una transformación real, sino de la percepción de Bulemann” (Cid, 2001, p. 87). Pero Bulemann en ningún momento pone en duda las alteraciones físicas de sus mascotas; lo que sucede es que, ante el crecimiento repentino de los gatos, el personaje ofrece, en una primera instancia, explicaciones que remiten únicamente a parámetros *de este mundo*, suspendiendo a través de sus interpretaciones el viraje que, posteriormente, el texto tendrá hacia lo maravilloso. Así, dice a Schnorres: “¡sigues creciendo a pesar de tu edad!” y, cuando ve que Graps manifiesta similares perturbaciones, busca tranquilizarse sosteniendo que “sin duda se trata de un rasgo característico de la raza” (Storm, 1978, p. 234).

Tanto Bulemann como Hauke Haien mantienen un constante y estrecho contacto con sus animales. El primero se duerme “con el ronroneo apacible de los dos animales acurrucados a sus pies” (ibíd., p. 228); el segundo, durante sus

trabajos de supervisión del dique, monta su corcel de manera invariable. En la obra se relata cómo “el animal volaba de acá para allá, para que él diese secas y rápidas sus órdenes, o bien elogiase o despidiese a los trabajadores, sin compasión alguna, por torpes o perezosos” (ibíd., p. 118); cómo “más que correr con él, volaba, bajando de la finca en dirección al dique”, y cómo “caballo y jinete eran como una sola pieza” (ibíd., p. 105). En los textos se asiste, de esta manera, a una progresiva difuminación de los límites entre lo animal y lo humano, y, en este sentido, el hecho de que la transformación de los gatos suceda luego del encuentro en el que Bulemann menosprecia la solicitud de ayuda de su hermana y recibe, entonces, su maldición, permite sostener que las bestias constituyen una exteriorización del deterioro moral del personaje. Así, esta dimensión animal del hombre, “componente primordial de la narrativa de Storm a partir de la década de 1860” (Vedda, 2007, p. 20), no se manifiesta únicamente mediante la “relación casi simbiótica” entre los animales y sus amos (Cid, 2001, p. 83) o mediante la adopción, por parte de estos, de rasgos físicos bestiales –como señala Cid, en el caso de Bulemann, “la nariz ganchuda [...], propia de las aves de rapiña y carroñeras, esboza desde lo físico [...] el retrato espiritual del personaje” (ibíd., p. 83)–, sino asimismo a través de conductas impiadosas y estallidos de ira dirigidos contra otros humanos –o, en el caso de Bulemann, contra las bestias mismas, que constantemente deben “soportar las consecuencias de su mal humor” (Storm, 1978, p. 228)–. Se arriba, de esta manera, a una paradoja: el culto a la racionalidad, el aparente autodomínio de una actitud presidida por la *ratio* implica, finalmente, no solo un retroceso hacia lo animal –pues el hombre deviene “ese aspecto de nosotros mismos que niega la sabiduría, la justicia y la caridad, todas las virtudes que hacen de los hombres seres racionales agrupados en comunidad” (Vax, 1965, p. 24)–, sino asimismo una “perversión de un estado superior”: la bestia fantástica somete la razón “para hacerla servir a sus propósitos malvados” (ibíd., p. 25).

La condición bestial a la que se ve reducido el humano –movimiento de retorno, de regresión hacia un estadio previo– encuentra una correspondencia en una coyuntura histórica particular: el avance de Prusia sobre el territorio alemán, proceso que, de acuerdo con Lukács (2019), comienza con la victoria sobre el Imperio austríaco en 1866 y se consolida en 1871 tras la guerra franco-prusiana. Así, el contrasentido indicado se ajusta a la esencia misma del prusianismo, el cual “merced a la exacerbación de la racionalización social [...] provoca una recaída de la sociedad humana en lo animal” (Vedda, 2007, p. 25). A partir de la conjunción entre culto al entendimiento e inevitable precipitación hacia la sensualidad, los personajes, guiados por una razón devenida irracional, encarnarían, entonces, la contradicción inherente a dicho proceso histórico.

Pero la crítica al nuevo actor social no es llevada a cabo únicamente a partir de la inserción de lo fantástico-bestial o del tratamiento del multiperspectivismo al que dicha dimensión conduce: en *La casa de Bulemann* sucede que “la descripción del ambiente remite al personaje y el retrato del personaje subraya las características del ambiente” (Cid, 2001, p. 90). En este sentido debe ser considerada la repetición de determinados esquemas, como “el juego especular triangulado

que se establece entre Bulemann padre e hijo y la criada, con su común patología de atesorar, [...] subrayado por el ámbito –siempre la misma casa– donde se desarrolla la acción”⁴ (ibíd., p. 88), o el hecho de que los objetos acumulados por el padre, símbolos de su avaricia, “invadan” progresivamente el espacio, ocupando primero “las habitaciones del primer piso y luego las del segundo” (Storm, 1978, p. 226), en un movimiento de ascenso que insinúa la prevalencia, en el mundo del personaje, de lo material en detrimento de lo humano.

La consideración de la dimensión espacial como otro de los elementos vinculables al ejercicio de la crítica resulta sugerente, también, a la hora de esbozar un análisis de *El jinete del caballo blanco*. Vedda ha señalado que, en las narraciones de Storm, los peligros se derivan “de la disolución del pequeño mundo *abarcable con la mirada*⁵ y la instauración de formas de relación humana abstractas e impersonales” (Vedda, 2007, p. 9). Esta disipación de la comunidad próxima y visible encuentra, en el texto, un eco en la caracterización de los espacios: ya en el segundo párrafo de la *nouvelle*, cuando se describe la región de Frisia del Norte, se señala que allí el crepúsculo no permitía “distinguir el cielo del mar” (Storm, 1973, p. 6); de igual modo, cuando Hauke y su pequeña hija se encaminan al dique, el texto asegura que “hacia el nordeste [...] se ensanchaba tanto la marisma que apenas podía *abarcarse con la vista*”⁶, pues, “todo desaparecía entre la niebla” (ibíd., p. 149). Finalmente, la noche de la tormenta, cuando Hauke se dirige con su caballo hacia el dique, se lee que “abajo se extendía la *Marsch* cual un desierto imposible de distinguir y lleno de inquietas sombras. Del mar, tras el dique, venía un ronco mugido, cada vez más terrible, como si quisiera devorarlo todo” (ibíd., p. 167). Como señala Vedda, “la presencia del agua como amenaza es uno de los *Leitmotive* más importantes en la obra de Storm” (2011, p. 14), y, en consonancia con ello, la caracterización del mar en el fragmento citado supone no solo una demostración más de la dimensión bestial que recorre transversalmente la obra –el mugir del agua descubre su afán de destrucción–, sino asimismo una manifestación, en el plano de lo concreto, de la disolución de los límites ideológicos que delinean la comunidad: la descripción del mar como un espacio insondable, inmenso y desbordante funciona como exteriorización espejada de la transgresión perpetrada por un individuo que “en la desmesura frente a los propios límites –que ya no ve en absoluto– se idolatra a sí mismo” (Vedda, 2007, p. 23).

La comparación del espacio marítimo con el desierto presente en la cita de *El jinete del caballo blanco* que fuera referida en el párrafo precedente es asimismo significativa. En sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (2011 [1764]), Kant alude al desierto como un espacio susceptible de despertar

4 Respecto del paralelismo que es posible establecer entre las figuras del padre y del hijo en *La casa de Bulemann*, Freund (1999) afirma que este último representa “una etapa distinta del desarrollo capitalista. Para él lo importante es poder transformar las mercancías acumuladas en dinero. Los bienes concretos y su valor de uso se ven reemplazados por abstracciones monetarias y por el valor de cambio elevado a valor absoluto, y la agudización de la relación abstracta entre mercancía y dinero trae aparejada una penosa intensificación del sentimiento de autoalienación humana” (p. 166).

5 La cursiva me pertenece.

6 La cursiva me pertenece.

en quien lo contempla el así denominado *sentimiento de lo sublime terrorífico*. Afirmar el autor que:

Lo sublime es, a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente una admiración silenciosa, y en otros de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero le llamo lo sublime terrorífico; a lo segundo lo noble y a lo último lo magnífico. La profunda soledad es sublime, pero terrorífica. De ahí que los enormes desiertos, como el inmenso desierto de Schamo en Tartaria, hayan dado siempre ocasión a la gente para ubicar allí sombras terribles, duendes y fantasmas (Kant, 2011, p. 5).

Estas “sombras terribles” –según Kant– o “inquietantes sombras” –en palabras de Storm–, habitantes del desierto y del mar, componen, en la *nouvelle*, una siniestra representación de la fuerza indómita que simboliza, ante el hombre racional, la naturaleza. En este sentido, el mar y el dique se configuran, de acuerdo con Freund (1987), como dos objetos simbólicos (*Dingsymbolen*) elementales, síntesis de la tensión que supone el conflicto entre, por un lado, la naturaleza –que ya no es, como en la narrativa temprana, “el escenario idílico en el que se desarrolla un destino puramente interno, sino una fuerza que desafía al individuo dominarla” (Stuckert, 1966, p. 112), una potencia “animada, dotada de sentimiento y alma” (Freund, 1987, p. 145)– y, por el otro, “los imperativos de la medida y el cálculo” del hombre racionalista, comprendido como aquel que, al tiempo en que alberga el propósito de sojuzgar la naturaleza externa, evidencia asimismo la voluntad de dominar sus pasiones, es decir, “la naturaleza interna del hombre” (Vedda, 2011, p. 15).

Pero no solo el espacio, sino asimismo el tiempo, constituye una dimensión funcional a la crítica que en los textos se despliega. En este sentido resulta pertinente recuperar las palabras de Roger Caillois (1970), quien ha identificado la detención y la repetición del tiempo como temas típicos de la literatura fantástica. En el ámbito de lo fantástico, afirma el autor, “se trata de negar, sea el espacio geométrico: infinito, homogéneo, tridimensional, equipolente; sea el tiempo abstracto: infinito, irreversible, irreparable, isócrono” (p. 39). De esta manera, lejos de presentarse como un eje inflexible, el tiempo se vuelve dúctil, moldeable, “elástico, cíclico, reversible” (ibíd., p. 40), y la cualidad de su reversibilidad es la que permite establecer otro punto de vinculación respecto de la noción freudiana de lo siniestro: de acuerdo con Freud (1992), lo ominoso entraña “el permanente retorno de lo igual” (p. 234), el regreso de aquello que ha sido negado: el prefijo *un-* constituye, afirma el autor, el signo de la represión⁷. En *La casa de Bulemann*, la cuestión del retorno es presentada desde un comienzo como una temida posibilidad en relación con los propietarios originales de los objetos que atesora Bulemann padre, y el incremento de sentimientos negativos suscitados por un eventual regreso no deseado se hace aún más evidente cuando Christine acude a su hermano para pedir auxilio por segunda vez. El movimiento del retorno se

⁷ En lengua alemana, el prefijo *un-*, presente en el sustantivo *Unheimliche* y en el adjetivo *unheimlich*, indica –de modo análogo al prefijo *in-* y su variante *im-* en castellano– negación o privación.

manifiesta, también, bajo la modalidad de un desplazamiento anticipatorio: el padre de Bulemann constituye, así, una imagen espejada del hijo.

A la confirmación de la existencia de una perturbación de la temporalidad que exhibe la forma del retroceso –Bulemann vive todavía, pero transmutado en un niño enfermo como aquel que procuró ignorar (la regresión del anciano es el retorno de la imagen del niño)– se superpone, por otro lado, la manipulación formal de los tiempos de la narración. El esquema a través del cual el narrador sitúa al lector, en un comienzo, en la casa de Bulemann, adentrándose luego en los sucesos que explican su deterioro y su misterio para finalizar en el punto en el que había comenzado se repite, también –aunque en un plano secundario–, en relación con la historia de la losa funeraria de Christoph: aquí el camino se dirige desde su tumba hasta un punto distante (la amistad entre él y Leberecht) para volver, al fin, al inicio de la digresión. El tiempo, lejos de desenvolverse de manera lineal, se configura a partir de un principio de repetición y circularidad.

La disposición de la temporalidad encuentra, en *El jinete del caballo blanco*, un modo similar de manifestarse. En este sentido, resulta llamativo que el narrador dé comienzo al texto declarando que lo que se propone referir lo leyó “sentado junto a un sillón hace más de medio siglo” (Storm, 1973, p. 5); que, a continuación, cuando el segundo narrador –el “narrador de antaño”– introduzca su relato, retrotraiga el tiempo de los sucesos a “la tercera década de nuestro siglo” (ibíd., p. 6), y que, luego, el tercer narrador –el maestro de escuela– se desplace aún hasta “mediados del siglo pasado” (ibíd., p. 13). La articulación de la historia a partir de dicha retrospectiva escalonada puede vincularse con una característica que, de acuerdo con Vedda, es propia de la producción literaria stormiana: la tendencia a recurrir al pasado para problematizar aspectos del presente (Vedda, 2007, p. 22). Pero, por otro lado, resultaría lícito sugerir que esta configuración peculiar del tiempo se traduce, asimismo, en una negación –desde el punto de vista de la formalidad– de la viabilidad de un destino cuyo protagonista exhibe cualidades que el autor implícito identifica como reprobables y regresivas: a partir de la introducción sucesiva de diferentes marcos narrativos, la posibilidad de avance, de *progreso* de la historia individual, es refutada desde la estructura misma del texto (el relato se construye hacia atrás y no hacia adelante).

Más allá de la circularidad, del retorno y del retroceso se manifiesta, en ambos textos, el tiempo de la suspensión: si Christoph –a pesar de su muerte– encuentra, finalmente, su redención, Bulemann, en su estar más allá de la vida y la muerte, constituye un “ejemplo aleccionador” que “representa el carácter mercantil burgués, al que –reseco y encogido– al final incluso se le niega una muerte personal” (Freund, 2005, p. 18). Hauke, devenido para siempre en fantasma, corre el mismo destino. Ambos personajes provocan, debido a la perdurabilidad de su existencia, un viraje hacia lo maravilloso y traspasan, así, nuevamente un límite –esta vez, el de lo fantástico–, al tiempo en que acentúan la crítica dirigida contra el tipo de hombre y contra el modo de habitar el mundo que representan: la coexistencia de lo vivo y lo muerto en sus espectrales figuras no es sino el apogeo de la contradicción que los atraviesa. Resultan pertinentes, en este sentido, las palabras de

Freund (1999), quien afirma que, en la literatura de Storm, el horror funciona como un medio de la catarsis cuyo propósito es rescatar una conciencia cívica que, en lo que a las experiencias existenciales y sociales respecta, se ha visto atrofiada.

En síntesis, la condena al culto a la razón, al utilitarismo, al cálculo y a la ambición –aspectos propios de una idea de progreso burguesa que conduce, inevitablemente, a la disolución de los lazos sociales– se construye, en las obras, de múltiples maneras. Entre los recursos empleados para el desarrollo de la crítica destacan no solo aquellas criaturas cuyas cualidades anómalas suponen una exteriorización de la deshumanización de los personajes, sino asimismo determinados aspectos relativos a la configuración de la esfera espacio-temporal. En este sentido, la articulación peculiar de los tiempos de la narración, en su dinámica circular y regresiva, se traduce en un incremento del efecto de lo siniestro y revela, simultáneamente, una sutil pero contundente ironía que evidencia la temprana, escéptica y lúcida percepción, por parte de Storm, del destino al que el proceso de civilización se orienta: al final, son los adalides del progreso aquellos cuya posibilidad de avance queda suspendida para siempre.

Bibliografía

- » Burello, M. (2009). El ensayo alemán en la segunda mitad del siglo XIX (1849-1900). En M. Vedda y R. Setton, R. (eds.), *Ensayistas alemanes del siglo XIX. Una antología* (pp. 41-49). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- » Caillois, R. (1970). Del cuento de hadas a la ciencia ficción. *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación* (pp. 9-47). Trad. de D. Sierra y N. Sánchez. Buenos Aires: Editorial sudamericana.
- » Cid, A. (2001). *La casa de Bulemann*, de Theodor Storm: estrategias narrativas para una intriga de degradación. *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 44, pp. 77-92.
- » Elias, N. (2015). Sociogénesis de la oposición entre 'cultura' y 'civilización' en Alemania. En —, *El proceso de la civilización* (pp. 85-115). Trad. de R. García Cotarelo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- » Freud, S. (1992). Lo ominoso. En —, *Obras completas*, vol. 17 (pp. 219-252). Trad. de J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Freund, W. (1987). Der Bankrott des Egoismus. En: —, *Theodor Storm* (pp. 136-162). Stuttgart: Kohlhammer.
- » Freund, W. (1999). Das deformierte Bewußtsein. En —, *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart* (pp. 164-172). Múnich: Wilhelm Fink Verlag.
- » Freund, W. (2005). De la agresión al miedo. Sobre la evolución de la novela corta en Alemania (trad. de V. Castro). En R. Rohland de Langbehn, M. Vedda y M. Burello (comps.), *Teoría crítica de la literatura fantástica*. Buenos Aires: OPFyL.
- » Grimm, J. y W. (1860). *Deutsches Wörterbuch. Zweiter Band*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag.
- » Jung, W. (2011). *Vormärz, Biedermeier*, realismo y época de la fundación del imperio (trad. de M. Ferrari). En: M. Vedda. (comp.), *El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas interpretaciones* (pp. 7-33). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- » Kant, I. (2011). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. de D. M. Granja Castro. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- » Lukács, G. (2019). Sobre el prusianismo. Trad. de M. Ferrari. *Inter Litteras*, 1, pp. 148-172.
- » Pirenne, H. (2015). La formación de las ciudades y la burguesía. En —, *Las ciudades en la Edad Media* (pp. 107-136). Trad. de F. Calvo Serraller. Madrid: Alianza.
- » Salinas, M. (2009). La materia fáustica en Theodor Storm. Acerca de *El titiritero polaco* y *El jinete del caballo blanco*. En C. Garnica de Bertona, R. Rohland de Langbehn y M. Vedda (eds.), *Anuario Argentino de Germanística. 200° aniversario del Fausto I, de J. W. von Goethe*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas.
- » Storm, Th. (1973). *El jinete del caballo blanco*. Trad. de J. Pintado. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- » Storm, Th. (1978). La casa de Bulemann. En A. von der Lippen (ed.), *El cuento fantástico alemán* (pp. 223-243). Trad. de H. C. Lipps. Buenos Aires: Adiax

- » Stuckert, F. (1966). *Theodor Storm. Der Dichter in seinem Werk*. Tubinga: Max Niemeyer Verlag.
- » Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de S. Delpy. México D.F.: Premià.
- » Tönnies, F. (1947). *Comunidad y sociedad*. Trad. de J. R. Armengol. Buenos Aires: Losada.
- » Vax, L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Trad. de J. Merino. Buenos Aires: Eudeba.
- » Vedda, M. (2001). Elementos formales de la novela corta. En — (comp.), *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka* (pp. 5-24). Buenos Aires: Colihue.
- » Vedda, M. (2007). Introducción. En Th. Storm, *Un doble y otras novelas cortas* (pp. 5-57). Selección, introd., trad. y notas de M. Vedda. Buenos Aires: Gorla.
- » Vedda, M. (2011). Introducción: Theodor Storm, entre la Ilustración burguesa y el mito. En Th. Storm, *Aquis Submersus y otras novelas cortas* (pp. 5-28). Trad. de C. Pivetta y A. Bauer. Buenos Aires: Gorla.