

Una tesis walseriana:
Hacia la concepción del héroe mínimo en Jakob von Gunten

Juan Sebastián Lima Castro

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá D.C. Colombia
2023

Una tesis walseriana:
Hacia la concepción del héroe mínimo en Jakob von Gunten

Juan Sebastián Lima Castro

Monografía de Grado presentada como requisito para optar al título de:
Licenciado en Filosofía y Lengua Castellana

Asesora:
Carolina Cáceres

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá D.C., Colombia
2023

Resumen: En esta monografía se estudia, con un estilo muy poco ortodoxo, la novela más famosa del escritor suizo Robert Walser, titulada *Jakob von Gunten*, publicada en 1909. La tesis central de este trabajo es que Jakob von Gunten, protagonista de la novela, es un héroe distinto al arquetípico encontrado en mitos y epopeyas. Este héroe distinto es *mínimo* y representa una aguda crítica a la sociedad. Descubrir cuál es el viaje del *héroe mínimo* en *Jakob von Gunten* es la ambición central de la monografía. Para eso, se parte de un recorrido conceptual por la vida y obra de Robert Walser, en el que se establecen las características propias de los personajes ‘walserianos’; se profundiza en el concepto de héroe problemático del filósofo y crítico literario Georg Lukács, así como en otros modelos heroicos y, finalmente, se propone el viaje del *héroe mínimo* en el *Jakob von Gunten*.

Palabras clave: Robert Walser, héroe mínimo, crítica social, ironía, escepticismo moral

Agradecimientos

A mis padres, quienes con su amor inconmensurable no han dejado de creer en mí y siguen siendo educadores de primera. Gracias a ellos soy quien soy y seré quien puedo llegar a ser. Gracias a ellos vivo, pienso y amo.

A todos mis maestros de facultad, personas que por siempre querré imitar en sus virtudes sensibles, intelectuales, pero sobre todo éticas y humanas. En especial, quiero recordar a Patricia Rubianogroot, quien me enseñó con su ejemplo que las letras y el pensamiento pueden salvar vidas; a Ninfa Cárdenas, quien con una lámpara maravillosa me ha enseñado las mágicas posibilidades del lenguaje en general y de la lengua castellana en particular; a César Vásquez, quien me ha demostrado que la amistad y las bondades más hondas, más genuinas, de las personas prevalecen sobre la fría y no muchas veces grata vida académica, llena de egos y tensiones, y a René Hernández, quien me mostró en su momento que era posible educar desde la calma, la armonía y la empatía, así como vivir la literatura y el arte desde esas mismas sensaciones; también, por haber sido la persona que me presentó la obra de Robert Walser, pensando en que encontraría tesoros insospechados en sus letras. Así fue.

A la profesora Carolina Cáceres, quien acudió al llamado de auxilio de un niño en apuros.

A Laura, Laurinsky Petrova, Muchacha, Alondra, L. por significar todo lo que ella significa.

A mis amigas Lina Serna y Estefanía Peña por su ayuda sincera y sus hermosas almas.

A M.J. por su paciencia y su cariñosa ayuda incondicional.

A los Beatles, siempre.

A Javeriana estéreo, por ser tan buena compañía nocturna en momentos de escritura.

Tabla de contenido

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>1</u>
 1. <u>EL HÉROE: ROBERT WALSER Y SU OBRA.....</u>	<u>7</u>
 1.1 ROBERT WALSER.....	7
1.1.1 RENUNCIA A LA ESCRITURA: RECLUSIÓN EN WALDAU Y HERISAU Y EL SÍNDROME DE BARTLEBY.....	15
1.1.2 LAS HUELLAS EN LA NIEVE: LA PARTIDA DE ROBERT WALSER.....	24
 1.2 LA OBRA	28
 2. <u>EL VIAJE: SOBRE LA NOVELA Y HUELLAS DE UN HÉROE PROBLEMÁTICO</u>	<u>54</u>
 2.1 SOBRE LA NOVELA	55
 2.2 HUELLAS DE UN HÉROE PROBLEMÁTICO	69
 3. <u>EL DESTINO: CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y VIAJE DEL HÉROE MÍNIMO.....</u>	<u>89</u>
 3.1 CONSIDERACIONES TEÓRICAS	91
 <u>CONCLUSIONES</u>	<u>109</u>
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112

Introducción

Robert Walser fue un escritor suizo, de finales del siglo XIX, quien dejó una extensa obra tanto poética como en prosa, esta última entre novelas y relatos. Gozó del favor de la crítica literaria durante gran parte de su carrera e influyó tanto en autores germanohablantes como: Franz Kafka, Robert Müsil y Hermann Hesse, entre otros; asimismo, en escritores de otras latitudes lingüísticas como Susan Sontag, J.M. Coetzee y Enrique Vilas-Mata. A pesar de ser reconocido por varias personalidades de la literatura contemporánea, entre ellas, su proceso creativo, humano y pensante que produjo una obra extensa y traducida a varias lenguas, Robert Walser parece responder a una figura oculta, más bien desconocida, en el imaginario colectivo de los estudios literarios de nuestro país y también en cierta medida en los referentes de la literatura del siglo XX. Su vida terminó un 25 de diciembre de 1956, a través de una escena particularmente poética, pues, después de haber dado un último de sus paseos en la nieve, se ve caído y envuelto entre las huellas de la naturaleza y el tacto de un autor que se distancia cada vez más de la esfera social, cayendo al olvido de la historia. No fue sino hasta que unos niños jugando en las cercanías que descubrieron su cuerpo inerte, cubierto de nieve y completamente ajeno de lo que había sido como persona, pero completamente unida a lo que sería como obra literaria o artística.

De manera semejante reposa el espíritu de este trabajo como niños jugando a descubrir lo desconocido: encontrar el cuerpo literario de Robert Walser y proyectar esa grandeza de su ímpetu mínimo- errante en su escritura. Dentro de los estudios dedicados a Robert Walser se destacan aquellos que más se atreven a indagar sobre las peculiaridades biográficas del escritor suizo. Por supuesto, indagar sobre estas peculiaridades pueden interesar a estudiosos de disciplinas varias y curiosos de la literatura que hacen parte de los primeros especialistas en el campo de la salud mental. Tal es el ejemplo del artículo “Robert Walser: El más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria” (2010) de Marcelo

Miranda, Leonor Bustamante y Carolina Pérez. Los autores advierten en su trabajo los malestares mentales que acogieron en su morada a Walser durante su estadía en este mundo, en la génesis de su obra literaria como en su vida privada. Pues, de algún modo, separar la obra de su autor requiere una mayor fuerza interpretativa que, en varios intentos, puede o no corresponder con lo que se espera descubrir de la obra y de la vida del escritor. Desde una orilla más cercana al quehacer literario o filosófico, Mikel Iriondo Aranguren de la Universidad del País Vasco se aventura en su artículo “El paseo y la concepción del paisaje en Robert Walser” (2010) a rastrear las semejanzas que unen la vida de Walser con lo que se descubre narrativamente en su obra y a través de esa misma línea, Iriondo Aranguren señala con suma precisión cómo se va configurando la noción de paisaje humano y su entorno; el alivio existencial en el paseo, el caminante ante la crítica al progreso y el amor a lo intrascendente. A medida que el autor poco a poco se va recluyendo en sí mismo, también se acerca a su destino final de instituciones psiquiátricas y paseos dominicales. A la par que estas impetuosas necesidades del espíritu se reflejan en sus escritos; Simon Tanner decide vagar un día por ahí; Jakob von Gunten renuncia a toda pretensión grandilocuente; aparecen los micro-gramas, y en su poesía se hacen presentes versos como el que sigue “soy espacio olvidado/ para un vagar excelso” (83)

En otros referentes del tema, tenemos a Víctor Palacios, profesor de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Piura, quien hace un trabajo juicioso y, especialmente *lento* en su artículo “Caminando con Robert Walser hacia el no-lugar de su literatura” (2006). Palacios sigue las huellas cronológicas de la obra *walseriana* desde sus primeros cuentos hasta las últimas publicaciones previas a la reclusión en el Instituto de Herisau. Hay determinadas características que se advierte de la obra de Robert Walser, como la *libertad* que anhelan varios de sus personajes o la crítica aguda que en los mundos walserianos se le hace a la sociedad. El profesor Palacios camina con Walser para descubrir la complejidad propia de la obra *walseriana*, reconociendo puntos de encuentro con otros autores

contemporáneos a Walser, así como momentos estelares, muy propios, muy *endémicos* en el universo literario de Robert Walser que hacen única su aparición (primero fracasada, luego ritualizada) en el panorama literario europeo.

En los anales de las facultades de filosofía y letras reposan, al menos a nivel de pregrados, excelentes trabajos monográficos referidos a algún problema específico del sistema de pensamiento de un determinado autor, en filosofía, y al hallazgo y descripción de un específico aspecto en la estética de la obra de un escritor, en literatura. Es común que en esos trabajos se repitan los nombres de las personas que son el objeto de estudio; la causa radica en algo que se antoja obvio: se trata de los grandes referentes de la historia de la filosofía, de la literatura o de las humanidades y de las ciencias sociales. Kant, Nietzsche, Heidegger (por el ala filosófica) o Kafka, Dostoievski, Borges (por el ala literaria), por poner unos cuantos ejemplos, acaparan la atención de las mozas mentes de la academia. No es algo sorprendente, negativo o deleznable. Ellos cambiaron los paradigmas filosóficos y estéticos de sus respectivas épocas.

La humanidad sería, en definitiva, distinta sin sus obras y las de otros incontables autores que he dejado de mencionar aquí. Sin embargo, cabría preguntarnos qué sucede con aquellas obras que no figuran tanto en el imaginario académico y colectivo como majestuosas o, siquiera, notables, familiares. ¿Será acaso que dejamos de conocer a varios escritores, intelectuales, humanistas por problemas de distribución o *reproductibilidad* de sus obras? ¿Por qué unos son recordados y otros simplemente ignorados u olvidados? En términos formales, el problema de este trabajo es un elemento que le es común tanto al autor como a su obra: una disposición a lo mínimo. Aquí se parte del juicio de que el carácter de lo mínimo es fundamental para entender las novelas *Jakob von Gunten* de Robert Walser, y que marca un hito trascendental en el desarrollo posterior de la literatura y de la sociedad europea posteriores. “La literatura recrea la vida” (16) dice Mario Vargas Llosa en su ensayo *La literatura y la vida*, adjunto a modo de epílogo en *La verdad de las mentiras* (2005).

Pues bien, a modo de antesala a la justificación, la inquietud rectora de esta investigación es ahondar en el porqué y el cómo aparece lo que se ha decidido llamar *el carácter de lo mínimo* en las tres novelas mencionadas del escritor suizo. Cobra mayor valía saber que Robert Walser fue un autor tan caro a los ojos de varios nombres de peso en la academia como los ya resaltados anteriormente. Entonces, si se quiere, el trabajo que aquí se emprende podría dar luces a otros que han tratado sobre escritores que han tenido a Walser como influencia literaria. Cabe destacar que en nuestra Facultad de Filosofía y Letras no hay ninguna monografía sobre Robert Walser o su literatura. Es crucial este tipo de trabajos que hablen desde la periferia sobre los valores regentes en el mundo contemporáneo.

Los problemas humanos son atemporales y en cierta medida cíclicos. La literatura es, quizás, el único medio que nos permite develar las verdades ocultas de nuestros problemas etéreos y terrenales. Y la obra de Robert Walser es muy dicente sobre esa inquietud: la errático, lo servil, lo *mínimo*, como alternativa a una realidad cada vez más deshumanizante y cuya prioridad está en la captación de poder, dinero, fama, así como en la procuración de una *hipertecnificación* de los saberes. El qué tanto pueden hablarnos una novela escrita en alemán a principios del siglo pasado es la justificación más entrañable de este trabajo: deshojar las particularidades de una sociedad mercantilista europea del XX e hilvanarlas con las de una sociedad mercantilista, *conectada* y entretenida global del XXI.

Teniendo en cuenta esto, se precisa que el presente proyecto radica en proponer la categoría *poética de lo mínimo* en la novela *Jakob von Gunten* de Robert Walser y en la noble intención de dar visibilidad a un autor que no es muy conocido, o no *tan* conocido al menos, entre lectores y académicos del contexto local. El interés central por abarcar perspectivas desde narrativas contemporáneas que construyen una imagen del héroe caído, perdido o en muchos casos, problemáticos, es ser atravesados por una estética de lo mínimo que, claramente, responde a un cuerpo poético sugerido para comprender la importancia del viaje, del sendero del viajero y su punto de llega en su propio modo de ser en el mundo. En este caso, la labor

interpretativa no se trata de una investigación de un autor, sino que responde a una necesidad filosófica y literaria ante la vida de un hombre que se dedicó a ser un escritor y que responde de manera crítica a la academia y a sus diversos problemas que requieren una solución arbitraria en la vida.

Si bien, este es el camino para hallar una *poética*, el ímpetu conductor que justifica esta monografía abarca o llama, necesariamente, una *ética*. Me alejo de la tradición del Grupo de investigación Fray Antón de Montesinos, en la línea de Lenguaje y Literatura de la Universidad Santo Tomás, cuyas investigaciones se centran, entre otros temas, por el hecho literario en América Latina y Colombia. Aunque me parece encomiable situar la indagación de problemas literarios en nuestro contexto, y en nuestra lengua, considero que los titulares de mi acogida investigativa (Walser y su novela) no defraudan en regalar visiones de lo humano que atraviesan fronteras y delimitaciones. En todo caso, la delimitación no cercena el espíritu global de las letras *walserianas*. Es más, considero importante dar un vistazo a algunas de sus producciones de narrativa breve, así como a los testimonios que varios autores puedan dar sobre la vida de Walser.

Los tres capítulos que se consagran en esta tesis tienen como objeto realizar un camino tanto descriptivo como interpretativo de Robert Walser; en la primera parte encontramos directamente la vida y obra del autor que nos contextualiza con una época de mucho ruido social y también con unas ventanas de reflexión sobre la vida misma. En el segundo, la mirada exploratoria del autor se encuentra con un trabajo de indagación y certeza sobre los procesos de un héroe problemático, abriendo paso al tercero y último capítulo que consiste en la interpretación de la novela, las cuales, tejen desde distintas teorías un núcleo de organización y claridad sobre el significado de la poética mínima en el héroe walseriano. En ese sentido, el problema se proyecta y se desarrolla en una fase inmanente y otra trascendente. La primera se explica en tanto se analizarán las particularidades de las novelas *en sí mismas*, el cómo se manifiesta el *carácter de lo mínimo* a partir de sus personajes y de sus respectivos universos. La

segunda da continuidad a una imperiosa curiosidad por describir las relaciones entre la existencia del creador, Robert Walser, y las configuraciones retóricas de sus libros. A su vez, es relevante indagar en la posibilidad de que el *carácter walseriano de lo mínimo* sea una contestación férrea a los valores de su época: años de convulsa industrialización, preocupante mercantilización de los saberes y los vínculos humanos y de la angustiosa emergencia de nacionalismos y totalitarismos ideológicos que privilegian el *carácter de lo máximo*, las grandes ambiciones, la victoria sobre la derrota. Dicho de forma más concreta, este andamiaje teórico no es más que un viaje *hacia la poética de lo mínimo* en Robert Walser, a partir de su novela *Jakob von Gunten*.

Capítulo I

El héroe: Robert Walser y su obra

1.1 Robert Walser

*El escritor que tiene más posibilidades
de cosechar éxito es aquel que se
empequeñece al máximo, tanto ante
los contemporáneos como ante la
posteridad.*

Robert Walser

*La vida de una persona cualquiera
es una hermosa y extensa novela;
la mía, por ejemplo.*

Robert Walser (La habitación del poeta)

Robert Walser, nacido en Biel, Suiza, en 1878 fue un escritor en lengua alemana, notable por ser un referente para varios artistas, intelectuales y literatos contemporáneos y que lo sucedieron. Criado en el seno de una familia obrera, su padre tenía el oficio de encuadernador y trabajaba en una papelería, sufrió pronto la partida de sus hermanos y, en especial, de su cara madre, con quien tuvo un vínculo estrecho; era para Walser la persona más importante de su existencia. Karl Walser, su hermano mayor, se convertiría con los años en el principal modelo a seguir de Robert, debido a la vocación que ambos compartían por las artes; Karl, por un lado, fue un pintor que logró cosechar relativo éxito con sus pinturas de corte naturalista, Robert, por su parte, se interesó precozmente en el teatro: quiso ser actor y dramaturgo¹. El interés del joven Robert Walser fue fecundo. Si bien no se dedicó al teatro,

¹ Hay una imagen célebre de Karl Walser, un retrato de Robert disfrazado de Karl Moon, personaje de la obra *Los bandidos* de Friedrich Schiller.

las letras no lo abandonarían. Probó suerte como poeta y como narrador. La bruma ya se hacía sobre los hombros de este soñador, y aunque al son de las vicisitudes parecía que este muchacho sería otro campesino europeo olvidado por la historia, la verdad sería que éste dejaría hondas, silenciosas, huellas en el camino de la literatura universal.

Incluso con la información que hoy se tiene sobre la vida de Robert Walser en español, y afortunadamente en inglés², es muy difuso todavía el momento vital de Walser que comprendió, años más, años menos, entre 1900 y 1913, tiempo en el que, además de su fortuito e incipiente inicio en la literatura (algunas de sus obras más notables se publicarían en este lapso, entre ellas el *Jakob von Gunten* en 1909), se mudaría a Berlín a rodearse de los más bulliciosos círculos literarios de entonces y colaboraría para importantes diarios alemanes. Lo que sí es crucial a la hora de entender este periplo existencial, así como los siguientes, de nuestro autor es que no cesará su movimiento en la escritura hasta su retiro definitivo de las letras en el sanatorio de Waldau en 1933. Al igual que muchos otros escritores del siglo XX, dentro de los que cabe destacar a Franz Kafka, Ítalo Svevo, Ernest Hemingway, entre otros, para Walser no importaba qué tipo de trabajo desempeñaba, siempre y cuando le dedicara tiempo a la escritura. Escribía de forma febril, como bien advierte W.G. Sebald³: “no tenemos idea de lo que hizo allí [refiriéndose a la etapa de Walser en Berlín], salvo escribir, lo que entonces le resultaba fácil” (15). Sebald señala que hay pobreza en la recopilación que se ha hecho de las experiencias que tuvo Walser en sus años de actividad literaria. Incluso así, la certeza de la producción literaria de Walser en tiempos donde el exterior convulsionaba (recordemos que estalló la Primera Guerra Mundial en 1914) y el interior se enfriaba (Walser

² Sólo hasta 2021 salió a la luz una biografía oficial de Robert Walser en lengua inglesa, gracias al trabajo de la traductora Susan Bernofsky, titulado: *Clairvoyant of the Small: The Life of Robert Walser*.

³ W.G. Sebald (1944 – 2001) fue un escritor alemán, interesado en las profundidades del espíritu humano: la memoria, lo efímero, el tiempo, el dolor, la diáspora. Además de sus influencias en lengua alemana (Walter Benjamin, Thomas Bernhard, Robert Walser) se conoce que admiraba mucho a Jorge Luis Borges. Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Vértigo* (1990), *Los emigrados* (1992), *Los anillos de Saturno* (1995) y *Austerlitz* (2001). Estas y otras de sus obras se encuentran publicadas en español por la editorial Anagrama.

se mudó a Biel desde Berlín en 1915, cansado de la vida de la gran ciudad, de la metrópolis, y a su vez tuvo estadías cortas en varias ciudades más) es suficientemente grande como para tener a Robert Walser como un mito de la literatura contemporánea, si lo comparamos con el silencio literario que lo envolvió durante los últimos veintiséis años de su vida. Agrega Sebald que, a la luz de esta mitificación, el cambio fue progresivo: “lo único seguro es que escribe continuamente con un esfuerzo cada vez mayor; también cuando disminuye la demanda de sus textos sigue escribiendo día tras día, hasta el límite del dolor y no pocas veces, creo, un trecho más allá” (15).

Un detalle importante, acaso primordial, para el espíritu de este trabajo, de la estadía berlinesa de Walser es que, una vez se hubo encontrado con su hermano, se matriculó en un instituto de formación de servicio doméstico. Esto es determinante para señalar la obscenamente obvia relación que guarda el joven Jakob von Gunten con su autor; el universo walseriano cobra vida a partir de la vida, y en este hecho se edifica sólidamente el Instituto Benjamenta, lugar en el que “se aprende muy poco” (Walser 9). Susan Bernofsky⁴ señala que la arbitraria elección de formarse para ser un mayordomo, un criado en castillos o mansiones de personas prestantes de la época obedece al aburrimiento que ya mostraba Walser frente a las pomposidades que el mundillo artístico, elegante y urbano de Berlín desprendía con facilidad, y del cual su hermano Karl ya era fiel devoto. Fue, en todo caso, un acto de rebeldía frente a su hermano y los aristócratas de los que se rodeaba:

An utterly delicious idea came to him, a most excellent prank—one guaranteed to scandalize Karl’s Fancy new Friends and maybe even embarrass Karl himself a little.

⁴ Susan Bernofsky (1966 –) es una traductora y profesora Traducción literaria en la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia en Nueva York. Su trabajo más notable ha sido la traducción al inglés de gran parte de la obra de Robert Walser, lo que la ha llevado a obtener numerosos reconocimientos en su campo. En 2021 publicó la biografía de Robert Walser, titulada *Clairvoyant of the Small: The Life of Robert Walser*. Además, ha traducido al inglés textos de otros destacados escritores de lengua alemana, como Hermann Hesse y Franz Kafka.

Walking down Wilhelmstrasse near Potsdamer Platz, Robert had noticed a sign with the words “Butler School”⁵. (111)

Acaso asistimos al florecimiento de una actitud mínima frente a la vida.

Fruto de su formación técnica, Walser trabajaría como criado seis meses en un castillo de Silesia. Además del ya mencionado Jakob von Gunten, que evocaría la etapa formativa, Walser también prefiguró el molde de Tobold, otro muchacho vinculado al servicio doméstico, que evocaría la etapa del desempeño. Tobold aparecería en algunos relatos cortos y en un proyecto de novela que, de manera poco afortunada, el mismo Walser terminaría destruyendo. Lo que nos queda del ‘héroe’ walseriano lo podemos encontrar en distintas recopilaciones de prosa, así como en los trabajos biográficos de la ya mencionada Susan Bernofsky y de Jürg Amann⁶ que recuperan de ediciones de obras completas de Robert Walser en alemán, principalmente, los relatos ‘Tobold (I)’ y ‘Tobold (II)’. Para el mundo hispano, en *Vida de poeta* (2010), Walser nos presenta a Tobold de la siguiente manera en el cuento ‘De la vida de Tobold’: “A decir verdad, en aquella época entré como criado en un castillo que pertenecía a un conde. Era otoño” (91).

La aventura de Walser con Jakob von Gunten y Tobold se explicaría desde el deseo de controvertir los valores de la modernidad asociados a la grandeza: bienes materiales, profundo aprecio por la moda, intelectualidad rebosante... Ese deseo lo configura en dos jóvenes

⁵ Una idea absolutamente deliciosa vino a él, la más excelente broma que garantizaría escandalizar a los elegantes nuevos amigos de Karl y quizás incluso avergonzar al mismo Karl un poco. Caminando por *Wilhelmstrasse*, cerca de *Potsdamer Platz*, Robert había notado un letrero con las palabras “Escuela de mayordomos.” (Traducción propia)

⁶ Jürg Amann (1947 – 2013) fue un escritor, periodista y catedrático suizo. Su tesis doctoral de la Universidad de Zúrich fue sobre Kafka, autor que admira profundamente. Que no sea de extrañar su filiación con Robert Walser también. Por su obra ha sido galardonado con varios premios, entre ellos el Ingeborg Bachman en 1983. Lastimosamente, no se conoce su obra traducida al castellano más allá de la biografía literaria de Walser. No obstante, sí que ronda por ahí una edición de Roca editorial de la novela *El comandante*, que trata sobre el hallazgo de un monólogo escrito por el comandante nazi Rudolf Höss, tiempo antes de que lo ejecutaran en una cárcel de Polonia.

inexpertos, foráneos, presuntamente dóciles y con un sutil y a veces desencarnado sentido de humor. Cualidades que fácilmente podríamos atribuir al mismo Robert Walser. En ambos personajes existe una dualidad particular, pues si bien se hacen pequeños a sí mismos en función de su condición de serviles, también son jóvenes revoltosos, románticos y enérgicos que querrían salir de paseo. Se embelesan con su entorno, mas parecieran aburrirse prontamente de su destino y fabulan con otras posibilidades de acción. Son elegantes, pero de la misma forma pueden mostrarse ordinarios y triviales. Muestra de esta dualidad se presenta también en su primera publicación de relatos *Las composiciones de Fritz Kocher*⁷ (1999): “un muchacho puede hablar muy sabia y muy neciamente casi al mismo tiempo” (Walser 11).

Un breve acercamiento a esa dualidad, que bien haríamos en denominar walseriana, se podría apreciar desde dos textos distintos estelarizados por el joven Tobold, el ya mencionado ‘De la vida de Tobold’ y en un par de fragmentos recogidos por Jürg Amann en su *Robert Walser: una biografía literaria* (2010). En el primero de ellos nos encontramos a un Tobold abnegado, minimizado, sin grandes ambiciones o deseos de trascendencia, totalmente obsecuente a los mandatos que su oficio le demanda por convicción propia, a pesar de tratar con gente que, en el mismo relato, se nos induce que es poco agradable, más bien pretenciosa y en ocasiones grosera (el mayordomo, el conde): “un verdadero criado es tranquilo, silencioso, diligente y modesto, y da cortésmente los buenos días y las buenas noches; pero en él no hay nada que apetezca experiencias extrañas. Aspirará más a una buena propina que a vivir incidentes peculiares y excitantes, que para su alma simple no pueden tener valor alguno” (Walser 95). Quizás, aunque haya en Walser un aspecto preciosista en su prosa (sin duda alguna la elegancia y la belleza que asumen varios de sus personajes), sea mucho más reconocible el carácter confrontativo y burlesco de muchas de sus historias. Unas líneas más abajo el Tobold abnegado pasa a ser un Tobold reaccionario:

⁷ Es este el título del libro en la edición de Eudeba. En castellano también es posible encontrarlo como *Los cuadernos de Fritz Kocher*, de la editorial Pre-Textos.

Si alguna experiencia significativa tuve en el castillo, fue, sin duda, la de subir carbón en cubos desde el sótano embarrándome regularmente de negro, por lo que el mayordomo tenía la insolencia de reprenderme. «¡Qué facha la suya, Tobold!», me decía, y yo, con toda desvergüenza, le respondía que quien maneja carbones tiene, forzosamente, que embarrarse de negro. (Walser 95)

En el segundo de los libros donde aparece Tobold, Jürg Amann, en la ya referida biografía literaria de Robert Walser, reúne dos versiones del personaje, ambas podrían tomarse como la otra cara de la dualidad walseriana de Tobold; una con un enérgico deseo de aventura, de autodescubrimiento y autorrealización, que coquetea con el placer psicológico de salirse del margen, algo parecido a la pulsión de muerte de Jung. En la otra, se presencia una suerte de mito de la transformación, la dualidad misma, o más bien la resolución de una tensión dialéctica en el personaje. He aquí la primera versión: “Tengo que encontrarme, me dice mi mente. ¿Encontrarme? Para eso ¿no tendría que haberme perdido antes? ¿Puedo acaso encontrarme si no hay nada que descubrir en mí? El que se niega a perderse, tampoco conseguirá encontrarse jamás. Así que quiero perderme” (Walser ctd en Amann 26). La errancia evocada en el Tobold anterior juega un rol heroico en la personalidad del joven paseador. En una orilla similar, que más bien tendería a una enseñanza moral, a un *modus vivendi* distinto al regulado normativa y socialmente, casi un profeta mostrando el camino (en el que da comienzo al paseo) aparece el segundo Tobold, el Tobold mitológico, el del cambio. He aquí la metamorfosis:

Yo, por el contrario, impelido por la infinita tristeza de que no valía para nada más elevado en el mundo, corrí al bosque que creía benévolo y dulce, y a gritos, pues añoraba un rápido final, invoqué a la muerte llorando en voz alta y suplicando, y la muerte, bondadosa y compasiva, salió de entre los abetos y vino hacia mí como una figura velada para estrecharme entre sus brazos. El pobre pero desdichado se quebró, y

el ser se extinguió, pero del muerto se alzó una persona nueva, y con el tiempo a esa nueva persona la llamaron Tobold, que está ahora ante ti refiriéndote todo esto. Como Tobold, me sentí un recién nacido, y de hecho lo era. Miraba el mundo con nuevos ojos; una renovada confianza me confería fuerzas y humores insospechados. Esperanzas y perspectivas que nunca había considerado posibles se acercaban saltando hacia mí para besarme, y de pronto la vida se extendía fabulosa, brillante, maravillosa y alegre ante el alma, en parte reencontrada y en parte recreada. A través de la muerte entré en la vida. Hube de morir primero para ser capaz de vivir. (Walser ctd en Amann 27-32)

El renacer de Tobold es muy potente y está cargado de símbolos que naturalmente se conectarían con el cristianismo (“Hube de morir primero para ser capaz de vivir”) o con las edades del hombre de Nietzsche, el proyecto del *superhombre*. No obstante, el punto clave está en entender que el temperamento walseriano no es, ni mucho menos, mesiánico o *sobrehumano*. Mi apuesta es que este segundo Tobold es la máxima representación del espíritu de un Robert Walser que resintió el rechazo de las editoriales, de los lectores de su tiempo, de las personas de la alta sociedad que juzgaban qué era lo bueno, lo recto, lo virtuoso, lo bello y lo justo, y que de un momento a otro se armó de la fuerza suficiente para afirmarse en el mundo, afirmarse a su *justa* medida. Alemania, como Suiza, en los primeros años del siglo XX ya no requería de joviales mozos poetas, *flaneurs*, amantes de la naturaleza, de las cosas sencillas, de un humor infantil, negro en una medida sana; no era el tipo de personas ni de literatura que se apreciaba. Pero el Walser nuevo tiene voz propia, y ha decidido liberarla en el bosque, siguiendo la ruta del camino comarcal, sin miedo, sin presión, logrando la más serena independencia del mundo exterior. Más a la manera de un estoico, Walser ahora abraza, en lugar de reprender, lo frugal, lo silencioso, lo bello, por sobre la convulsión y la compulsión de una humanidad que en sus teatralidades de grandeza se ha perdido a sí misma. Aquí asistimos a una afirmación de una *poética de lo mínimo*.

La transformación de Tobold es la transformación de Walser. El final de Jakob von Gunten es el final de Robert Walser, más allá de la poética casualidad que tiene el verdadero

final, es decir, la muerte, de uno de los hermanos Tanner con el verdadero final de Robert Walser, temas ambos que retomaré más adelante. Ojalá que mi visión estoica o armoniosa, casi *hippie*, de Robert Walser en general, y en particular de Tobold, no tome por sorpresa a nadie o genere fuertes reparos en su reflexión. En parte, puede que mi justificación haya bebido de un psicologismo, una serie de conexiones emocionales, que, no por despreciar sino por enriquecer el discurso, creo que debe ser permitido en el campo académico literario.

En 1913 Robert Walser regresa a Biel con su padre y la vida se le antojará muy inestable. Se reencuentra con su hermana Lisa en Bellellay; allí mismo conoce a Frieda Mermet con quien iniciará una intensa relación de amistad epistolar. A partir de este año, Kurt Wolff se encargará de editar varios volúmenes de Walser, entre composiciones de prosa y poesía. En 1914 fallece su padre y con este hecho se da continuidad a las dolorosas pérdidas familiares que iniciaría años atrás con la partida de su madre. Luego de esto, y diferencia de su constante movimiento antes de Berlín, se instalará durante ocho años en un mismo lugar, una buhardilla del hotel Zum blauen Kreuz. Parece que la buena relación que sostenía con su hermano sufrió las desgracias de la distancia. En 1916 escribe *El paseo*, una narración impecable que expresa de manera fiel la devoción de Walser por la levedad, la contemplación, el perderse y *lo mínimo*. Desafortunadamente, ese mismo año, fallece su hermano Ernst en un lugar que será muy familiar para Robert Walser: el sanatorio de Waldau, Berna.

En 1918 publica con la editorial Huber *Vida de poeta*, un volumen de relatos que ha sobrevivido, inmutable, hasta nuestros días. En español, hace parte de la colección Libros del Tiempo, de la editorial Siruela. Al año siguiente, otra desgracia, se suicida otro de sus hermanos, Hermann. Pasan los años y llegamos a 1925, año en el que se publica *La Rosa*, último libro de relatos escrito y revisado conscientemente por él. A la par, trabaja en su última novela, *El bandido*, poco tiempo antes de abandonar la escritura, de ser contagiado por el silencio literario, por el *síndrome de Bartleby*. *El bandido* es la historia de un marginado, un *cero*

a la izquierda, en su empresa de recibir el favor amoroso de una camarera. Es una de las muestras típicas de Walser entorno al amor: la idealización total de la persona amada, sus defectos, su indiferencia, la fantástica posibilidad de un ‘acuerdo en el amor’ (como la canción de Leonardo Favio). A la par, melancolía, ironía, jugarretas infantiles y sutiles muestras de alegría vital se reúnen en este interesante experimento literario (a caballo entre un narrador no confiable y uno que detesta a su personaje principal).

1.1.1 Renuncia a la escritura: reclusión en Waldau y Herisau y el síndrome de Bartleby

Pero basta de escribir por hoy. Me pone demasiado eufórico. Y salvaje. Y las letras bailan y revolotean ante mis ojos.

(Jakob von Gunten)

Enrique Vila-Matas⁸ es un entusiasta lector de Robert Walser y, podríamos decir, que, si en la ‘hispanosfera’⁹ conocemos la obra del suizo, en gran medida, se debe a la divulgación que el autor español ha emprendido tanto en su narrativa como en su producción ensayística. En el año 2000 publica *Bartleby y compañía*, una fusión de ensayo y novela, si se quiere,

⁸ Enrique Vila-Matas (1948 -) es un reconocido escritor español, galardonado, entre otros, con el premio Rómulo Gallegos. Su obra es extensa; empezó a publicar desde 1973 con *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, escrita durante su servicio militar en África, y no ha parado desde entonces. Curiosamente, aunque admirador, no ha sido afectado por el *síndrome de Bartleby*. Algunos de sus mejores libros son: *París no se acaba nunca* (2003), novela en la que ironiza su estancia en París, en la que quiso vivir de forma bohemia, a lo Hemingway; si se quiere, su ‘trilogía del retiro y de la ausencia’ en la que trata la renuncia a la literatura, así como a los oficios, y encontrar belleza en la nada, conformada por *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005); *Dublinesca* (2010), *Aire de Dylan* (2012), una divertida ironía sobre un escritor que cree en la meritocracia y, de repente, se arrepiente de todo lo que ha escrito en su vida, y la más reciente *Montevideo* (2022).

⁹ Entiéndase hispanosfera como sinónimo de hispanidad, o ámbito o entorno de la hispanidad. En los últimos años, desde España, se ha abogado por el uso de este concepto para significar todo aquello que constituye una red semántica y cultural propia del mundo hispano, emulando así el mismo activismo realizado por los angloparlantes y su *anglosphere*.

especialmente interesado en aquellos escritores que, a la manera del famoso personaje de Hermann Melville en *Bartleby, el escribiente*, se hacen *mínimos* y renuncian completamente a la escritura, pues, por diversas razones, ‘preferirían no hacerlo’. Vila-Matas los llama escritores del No, o escritores que han sido contagiados por el *síndrome de Bartleby*, condición a la que se llega, prácticamente, como vía de escape. Escape de todos, de todo, de sí mismos y, lo que nos atañe, de la literatura. Este fenómeno tan particular acapara la atención de todos los amantes e investigadores de la literatura y del lenguaje curiosos por el problema del silencio. En particular, como no puede ser de otra forma, el silencio literario (que a su vez tiene muchas manifestaciones). El autor de este trabajo no es ajeno a ese interés, pues fue tal problema, el silencio en general (digamos pues, como fenómeno) y el silencio literario en particular, la piedra angular de mis primeros pasos en la investigación académica formal (la tesis de pregrado). Como quien dice, Vila-Matas y yo hacemos parte del mismo grupo de interesados. En todo caso, ejemplos notables de escritores del No podríamos encontrarlos en los Juan Rulfo, J.D. Salinger, Arthur Rimbaud y, desde luego, nuestro Robert Walser.

Es septiembre de 2005 y Enrique Vila-Matas publica *Doctor Pasavento*, un homenaje a la literatura, al hecho de ser lector y al ‘carácter del No’ de Robert Walser. *Doctor Pasavento* es la historia de un escritor que desea desaparecer con la motivación de emular a su maestro espiritual, Robert Walser, del que siempre admiró su don de sustraerse del mundo y adoptar ‘el arte de convertirse en nada’. En vía contraria, se pregunta en medio de su acto si podrá soportar que tanto su trabajo como su historia personal fuesen olvidados tan fácilmente. Se trata de una reflexión profunda sobre la ausencia, sobre el autodescubrimiento y sobre el destino de los hombres en las letras. Al ser cuestionado por los motivos de su objetivo, el personaje principal de la novela responde que no sabe, pero que “paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo” (Vila-Matas 11). Con excelencia, Vila-Matas reúne la erudición de la historia literaria (pues Walser no es el único estelar que aparece en la novela) con una historia

apasionante que demuestra la valía del arte por el arte, la escritura por la escritura. A continuación, una reflexión del personaje principal sobre Robert Walser:

Me intrigaba la gran originalidad de sus relaciones con el mundo de la conciencia. Y siempre había encontrado infelices pero muy bellos sus melancólicos paseos alrededor del manicomio de Herisau, donde remedando el destino Hölderlin, estuvo internado durante veintitrés años, hasta el final de sus días. Desde que entrara en el manicomio de Herisau hasta que murió, no había escrito una sola línea, se había apartado radicalmente de la literatura. Murió en la nieve, un día de Navidad, mientras caminaba por los alrededores de aquel sanatorio mental. Se ha dicho de él que es el poeta más secreto de todos, y seguramente esto se aproxima a la verdad, pues para Walser todo le era propio, más íntimo, lo estuvo negando a lo largo de toda su vida. Negaba lo esencial, lo más hondo: su angustia. Tal como él mismo decía en su novela *Jakob von Gunten*, disimulaba su desasosiego «en lo más profundo de las tinieblas ínfimas e insignificantes». (Vila-Matas 15)

Ahora es 1929, el mundo ha sido sumido en un profundo silencio. “Are we doing the right thing?” (Bernofsky 270). Y continuó el silencio. Y se prolongó por veintitrés años, hasta el final de sus días. En ese año, por completa agencia de Lisa Walser, nuestro autor es ingresado en el sanatorio de Waldau en Berna. Fue ella quien no pudo responder ante el último intento de Robert Walser por evitar la reclusión, el abandono, el retiro forzado, el convertirse en un no-escritor; no quería saberse enfermo, pero estoicamente aceptó el silencio, y con él, su destino. Siguieron adelante, entraron en el recinto. No eran tiempos fáciles para un hombre que cargaba con un peso titánico en el espíritu.

Su estadía en Waldau duraría tres años. Allí, en Waldau, su diagnóstico sería un coctel de esquizofrenia, paranoia y depresión, maridado dolorosamente con insomnio y episodios de ansiedad. En aquella institución Walser, aunque no se trataba del único paciente que venía del mundo de los libros y siempre evitaba entrar en conversaciones sobre cualquier cosa, se haría conocer por sus doctores por la delicadeza y el cuidado que le imprimía a cada palabra cuando

era irremediablemente necesario que hablara. Este asombro lo recoge Bernofsky en la siguiente cita: “One doctor noted the great care with which he chose his words when he did speak, for example when describing his insomnia: «the inimical voices of my own personal being deride me and intervene disruptively in my thoughts»¹⁰” (276). Si bien no se trata de un cuadro alentador, Walser sí encontraría lapsos de sosiego y de alivio. Él mismo le respondería a Vilas-Mata sobre su renuncia a la escritura, sobre cómo la vida siempre triunfa sobre la obra; al menos Bernofsky, en su ingenioso seguimiento de la vida de Robert Walser, parece sugerir esa idea:

Two weeks later (...) he reported that his anxiety attacks had entirely disappeared in the asylum, which he thought was precisely because he hadn't been trying to write there. He now believed his breakdown was produced by a combination of writer's block (“a creative crisis”) and spending too much time alone¹¹. (277)

Si fueron las letras las causantes de sus cuitas, si el pensamiento fijo de escribir algo valioso fue la daga que atravesó su costado significaría que el silencio literario de Walser es un silencio de víctima. No hablamos de una voluntad de mínimo sino de un *ser minimizado*.

1933 es el año en que Robert Walser sería trasladado al asilo de Herisau, lugar que habitará hasta que dé su último aliento. Allí empezaría su relación epistolar con Carl Seelig¹².

¹⁰ Un doctor advirtió el gran cuidado con que él escogía las palabras cuando, en efecto, él hablaba, por ejemplo, cuando describía su insomnio: «las voces hostiles de mi propio ser me ridiculizan e intervienen disruptivamente en mis pensamientos» (traducción propia).

¹¹ Dos semanas después (...) él señaló que sus ataques de ansiedad habían desaparecido por completo en el asilo, lo cual él pensó, precisamente, que se debía a que no había intentado escribir allí. Él ahora creía que su colapso fue producto de una combinación de bloqueo de escritor (“una crisis creativa”) y pasar demasiado tiempo solo (traducción propia).

¹² Carl Seelig (1894 – 1962) fue un escritor, biógrafo y mecenas suizo, notable por la fuerte amistad que trabó con Robert Walser, y que fruto de esta nacieron los *Paseos con Robert Walser*, libro que introdujo a muchos lectores a la vida y obra walserianas. Durante su actividad de editor y de mecenas literario mantuvo correspondencia con personas de la talla de Max Brod (de quien era amigo), Hermann Hesse y Joseph Roth. Además de esto, también es considerado el primer biógrafo de Albert Einstein.

Posteriormente, el encuentro entre ambos se daría en la forma que quizás sea más walseriana que ninguna: en paseos. Seelig le entregaría al mundo un libro que le permitiría conocer más a fondo la humanidad de Robert Walser, y que quizás la redimiría. Se trata de *Paseos con Robert Walser* (2000), publicación que también podemos encontrar en castellano gracias a la editorial Siruela. Tras una decidida empresa por llevar la obra de Walser a un público más amplio y variado, Carl Seelig se propone visitar continuamente a Walser desde 1936, previa autorización de las directivas de Herisau. Se encuentra con un escritor de cincuenta y ocho años, algo canoso, débil y deshilachado, pero con el aspecto pueril que tanto lo caracterizó. Si alguna cualidad pudiese definir el talante de Carl Seelig sería la generosidad. A la manera de *El ayudante* de Walser, Seelig sólo quería servir y a nuestro protagonista Walser intentó ayudarlo de muchas formas, entre ellas económicas, puesto que las condiciones financieras, materiales, de Walser no eran muy buenas tras convertirse en un escritor del No.

Lo cierto es que, sea por los extraños designios de la vida, sea por el reproche del mismo Walser, fue muy difícil, por no decir imposible, proveerlo de fondos económicos para su mantenimiento, pues, “la modestia o, más bien, la voluntad de pobreza de Walser lo impidió” (Frölich ctd en Seelig 154). La personalidad de Walser, sus posturas, bien podría enrutar este trabajo hacia la naturaleza mínima de su obra, hacia su propia *poética de lo mínimo*. La principal razón que esgrime Seelig sobre la pobreza monetaria de Walser, aun a razón de que algunas de sus publicaciones fueron bien recibidas por la crítica y respaldadas en ventas, es que el mismo Walser desdeñaba el juego de las negociaciones con las editoriales, cuando estas obviaban los pagos o, simplemente, no entregaban lo justo, en un negocio que tiene que ver, muchas veces, incluso en el presente, más con relaciones públicas, amenidades sociales y ‘amiguismos’ que con destreza literaria. Seelig lo enuncia muy lúcidamente:

El mantenerse al margen de los círculos literarios le había causado graves perjuicios financieros, pero el divismo en boga en tantos lugares sencillamente le asqueaba. No hacía sino degradar al escritor a la condición de limpiabotas. Sí, él sentía que su momento había pasado. Pero era algo que le dejaba frío. Cuando se va camino de los

sesenta, hay que saber pensar en otra forma de vida. Había escrito sus libros de la misma manera que un campesino siembra, siega, injerta, alimenta el ganado y abona. Por sentido del deber, y por tener algo que comer. «Para mí era un trabajo como otro cualquiera». (12-13)

Los paseos que recoge Seelig se encuentran llenos de reflexiones de ambos paseantes sobre la obra de Walser, sobre sus influencias literarias (hay muchas conversaciones acerca de literatura) y sobre la vida misma. Son, si se quiere, episodios íntimos de un hombre al final de su vida, con el tono de sabiduría correspondiente. Aquí reproduciré algunos de esos episodios que considero importantes para obtener luces sobre Robert Walser: el hombre, el mito, el escritor, y así dar una explicación al *síndrome de Bartleby* que lo aquejó durante estos años en el ostracismo y al porqué es una etapa crítica para entender el grueso de su obra en general, del *Jakob von Gunten* en particular, y su consecuente legado literario.

Robert Walser no fue ajeno a las enfermedades del cuerpo (si es que es posible desligar las enfermedades de la mente del cuerpo). En su cumpleaños número 65, el 15 de abril de 1943, Walser es advertido de la presencia de una úlcera cancerosa en el colon, noticia que lo deja indiferente y más bien tranquilo. Con suma frialdad se niega a una operación, a pesar del esfuerzo desmedido que su familia hace para que consienta la cirugía. Tal parece que Walser es reticente a hablar sobre sus problemas de salud con los demás. Ese mismo día soleado de abril ocurre un paseo junto a Seelig. Este último, en un intento poco disimulado de inquirir acerca de la más reciente afectación a su salud, sólo obtiene silencio de parte de Walser. La voz walseriana, tan dicente tanto para explicar al autor como a su obra, rompe el silencio con la siguiente reflexión: “en la vida humana tiene que haber también cosas desagradables, para que lo bello se destaque con tanta mayor plasticidad de lo feo. Las preocupaciones son los mejores educadores” (Seelig 47).

En efecto, para unos personajes tan walserianos como Jakob von Gunten o Simon Tanner la preexistencia de un mundo complejo en donde es imperativo aceptar las desgracias

con estoicismo es crucial en la evolución de ambos personajes. No existiría el despliegue de lo bello en las prosas de *Desde la oficina* (2016) si la condición reinante de la vida laboral diaria no fuese el tedio ni la despersonalización del oficio urbano y moderno, personas perdidas en construcciones verticales.

Walser siempre se concibió como un poeta. Ya se ha insinuado, de forma mínima, me temo, que la prosa walseriana nunca se vio desprovista de sonoridad o elaboraciones magníficas, bellas, de las palabras. Sin caer en una exagerada idealización, nuestro autor suizo sugiere que la belleza tiene como su casa genuina en lo sencillo. No es de sorprender que muchas de las narraciones de Walser algún personaje, sin muchos atributos, simplemente seres fugaces y frugales, emprendan un paseo por el camino comarcal. La naturaleza y la relación que tiene con los humanos, que se valen de sus propios medios para llegar a ella, la contemplación, el movimiento físico, son factores esenciales en los cuentos y novelas walserianos. Ya la misma reflexión sobre lo bello que se captura o que se vive, el encomio de lo *mínimo*, que es útil y bello a la vez, ocurre una vez se ha establecido una relación firme entre los personajes y lo otro, y el objeto de admiración, lo bello. A propósito de la vestimenta de soldado que llevaba Carl Seelig el 19 de octubre de 1943, además de la oportuna reflexión de parte de este sobre la sencilla vida de los militares, Walser replica con la siguiente idea que es tan reveladora acerca de la esencia de los relatos y los personajes walserianos: “ése es en realidad uno de los aspectos más positivos. El exceso puede resultar tan agobiante... La verdadera belleza, la belleza de la vida cotidiana, se revela del modo más delicado en la pobreza y en la sencillez” (Seelig 59).

A lo mejor, la búsqueda de la belleza sea el tema capital de Robert Walser, y de muchos otros autores, de muchos artistas; más adelante veremos que tal búsqueda se materializa en los deseos juveniles de salir de paseo, sin mucho peso encima, con lo que se reafirmaría esa idea con lo ya dicho anteriormente de la sencillez. Pero no se trata de un paseo arrebatado, eufórico y poco prudente en sus formas, contrario a lo que podemos imaginar de la juventud. No, es

un paseo detenido, contemplativo, uno en el que la persona no es activa, deja de ser un ser histórico. Todo lo contrario, la persona (en estricto sentido, personaje, pero se entiende la idea) se vuelve pasiva en el paseo walseriano. Pasa de ordenar la acción en el mundo a contemplarlo, de ser ruidoso a silencioso, de hiperbólico narrador a juicioso poeta del *haiku*. Ya no existe un perseguidor que con virtuoso ahínco intenta capturar el objeto o fenómeno deseado, en este caso, la belleza, sino de un observador, un amante, un *paseante* que aguarda por la compañía de esta: “¡Vayamos a un ritmo algo más lento! No persigamos la belleza. Debe ir con nosotros como la madre con el hijo” (Seelig 78).

Los días y los paseos pasaron como pasa la vida después de cierta edad. Eran muy pocas las noticias que Walser recibía del exterior; prácticamente todo lo que sabía del mundo le llegaba por cuenta de Carl Seelig y uno que otro doctor. En uno de esos días, tras uno de esos paseos, le llegó una de esas noticias: es 1943 y su hermano, el artista Karl Walser ha fallecido. Receloso con su estado emocional, Robert Walser no se muestra muy expresivo, tan solo una palabra, acaso una interjección, y es todo. Infiere Seelig que debido a que no desea ser distinto a los demás reclusos (58). La vida sigue pasando y, al poco tiempo, Lisa Walser, tutora legal y la persona más querida por Robert Walser, la última que le queda, enferma gravemente. Por más fuerte que se mostrase, al parecer, esta noticia no le permitió escapar de su conmoción. No obstante, Walser es fiel a sus principios, característica que le imprime a sus personajes protagonistas. Carl Seelig intentó convencer a Robert Walser, nuevamente con permiso de las cabezas de Herisau, visitar a Lisa en Berna. Recibiría un rotundo no del ya construido en su totalidad escritor del No. Esta negativa, por cierto, está cargada de tristeza doble. Por un lado, se halla el pesar profundo que le inspira saber a su hermana convaleciendo; a lo mejor, si uno se imagina en su situación, si abordamos el tren de la ficción y nos volvemos Robert Walser, quizás también sintamos el peso de las otras pérdidas: los padres, el caro hermano artista que le presentó Berlín, los demás hermanos... Walser, a fin de cuentas, ha quedado solo. Por otro lado, está también la tristeza de saberse completamente enfermo, impotente. Esa unión de

sentimientos se plasmó en una iracunda y muy dolorosa respuesta a la petición de Seelig: “¿Acaso no estoy yo también enfermo? ¿Acaso no preciso también descanso? En estos casos, lo mejor es estar completamente solo. No quería otra cosa cuando fui ingresado en el hospital. En situaciones así, la gente sencilla como nosotros tiene que mantener la mayor serenidad posible” (Seelig 67-68).

Es 1944 y Lisa Walser muere. Carl Seelig se convierte en el tutor legal de Robert Walser, y continuaría así hasta el fallecimiento del segundo, hasta el último silencio.

Robert Walser fue uno de los tantos escritores afectados por el *síndrome de Bartleby*. Hemos visto que su silencio encuentra una explicación biográfica en sus más de veinte años de pasantía por los sanatorios de Waldau y Herisau. Además, también presenciamos gracias a los paseos con Carl Seelig la personalidad de un hombre que siempre quiso ser olvidado, opositor rotundo de los halagos, de la fama y de las tentaciones que surgen con el éxito literario. Entonces, Robert Walser es un genuino escritor del No por convicción, porque fluye naturalmente con él, con quién fue como persona y cómo creó su propio mundo narrativo. *Jakob von Gunten* no sería la novela que es sin la impresión del gran deseo de no ser nada, ni nadie. Como intento expresar en una reseña que escribí sobre dicha novela, tanto Jakob, el personaje, como Robert Walser, el escritor, ejemplifican a la perfección lo que es “el arte de ser un cero a la izquierda” (Lima).

En la búsqueda de una *poética de lo mínimo*, era primordial dar un vistazo a la vida del autor a estudiar, por más que la idea de la muerte del autor sea tan acogida en los estudios literarios contemporáneos. Aquí creemos que la expresión de lo mínimo en la obra de Walser, en general, y en la novela *Jakob von Gunten* en particular responde a la visión de mundo que tenía su autor, en los traslados que hizo de su pensamiento a la ficción. La relación que se establece entre el autor y su obra, que además en este caso se hace más que evidente, es vital,

tiene vida propia, de modo tal que un procedimiento de otra índole habría sido insuficiente para apreciar la totalidad de la expresión walseriana de lo mínimo.

Me quedo con las palabras de Vilas- Mata para justificarme en ese último aspecto:

Robert Walser amaba la vanidad, el fuego del verano y los botines femeninos, las casas iluminadas por el sol y las banderas ondeantes al viento. Pero la vanidad que él amaba nada tenía que ver con la ambición del éxito personal, sino con ese tipo de vanidad que es una tierna exhibición de lo mínimo y de lo fugaz. No podía estar Walser más lejos de los climas de altura, allí donde impera la fuerza y el prestigio: «Y si alguna vez una ola me levantara y me llevara hacia lo alto, allí donde impera la fuerza y el prestigio, haría pedazos las circunstancias que me han favorecido y me arrojaría yo mismo abajo, a las ínfimas e insignificantes tinieblas. Sólo en las regiones inferiores consigo respirar».

(27)

1.1.2 Las huellas en la nieve: la partida de Robert Walser

De vez en cuando me imagino para mi placer que la vida ya ha transcurrido. ¡Qué magnífica, qué grata es esta ilusión!

(La flor)

Pues ¿qué era un muerto? Oh, una incitación a la vida. Nada más

(Los hermanos Tanner)

Ahora es navidad de 1956. Hay mucha nieve afuera. Luego de terminar su almuerzo, Robert Walser desea dar un paseo para reposar el alimento. La nieve le entusiasma, encuentra belleza en ella. Es un baile nevado, un vals. Su trayecto es sencillo, rodear una pequeña montaña, donde hay unas ruinas, pasando por un sendero muy conocido por él y que se ubica en las inmediaciones de Herisau y regresar. Es un paseo como cualquier otro que haya emprendido años atrás en soledad o en compañía. No obstante, hay algo mágico en el

ambiente, una suerte de aire nevado, que trae consigo el rumor de la vida simple, natural, tal cual es y no la bulliciosa mentira que grandilocuentes seres han predicado de ella.

Ya no hay pensamientos, sólo sensaciones. Retrasa el placer de fumar un cigarrillo, porque siente que es ideal para la noche, que todo lo cubre y todo lo redime. Ha llegado a la cima de la montaña y pronto empezará su descenso. Con sumo cuidado, hunde sus pies en la nieve, agarrándose de lo que pudiera, algún matorral o barandilla que estuviera al alcance para no resbalarse. Advierte que va dejando huellas tras de sí. Quizás esa es la condena del pasado, el que, como las huellas, pareciera que siempre estuviera persiguiéndonos. Y el pasado de Walser también lo persigue en este paseo nevado. Las aventuras de un modesto y formal joven de ciudad le han seguido el paso a un anciano pacífico y enfermo que experimenta su último paseo por el camino comarcal.

Cada paso que da es un aliento más que logra quitarle a la existencia, así como una huella más que nos acerca al recuerdo (aunque él no lo hubiese deseado así) de su manera de pasear, de vivir, de soñar, de escribir y de callar. De repente, se siente mareado. Como si el blanco de la nieve y del cielo se tomara todo el mundo y toda clase de memoria cromática. La obertura de lo inimaginable: su corazón, que tanto sintió, que tanto agradeció y tanto soportó empieza a flaquear; él también quiere bajar el ritmo, ir más despacio. Ahora todo es blanco, todo es silencio y sólo un agudo dolor distingue ese efímero trago de vida de la nada pacífica.

Walser cae lentamente de espaldas, como caen las hojas de otoño, salvo que aquí están blancas y congeladas; el sombrero que llevaba se desprende de su cabeza, pareciera que hasta en la muerte propia hay que mostrar cortesía, tener modales. La mano derecha fue enseguida a cubrir el corazón, a resguardarlo, a darle las gracias por la labor por tanto tiempo realizada. Su brazo izquierdo se extiende a lo largo en señal de despedida, de celebración de un nuevo viaje o sencillamente de una reverencia hacia algo bello, la vida misma o los últimos copos de nieve refrescándole el rostro. Un rostro que permaneció hacia un lado, en total calma y

amabilidad. Finalmente, la boca la ha dejado abierta, tal vez para que viento y lenguaje chocasen y se confundieran entre sí, para que ambos fluyeran al interior y al exterior de manera armónica, como casi siempre fuera en vida. En efecto, ‘una incitación a la vida’.

El bello cuerpo, pues quién negaría que quedó en una posición tan estéticamente perfecta para recibir la muerte, fue encontrado horas después por dos niños que alertaron con sus gritos a las personas locales. Al verlo, unas huellas en la nieve, un sendero para llegar a él los guiaría, dejando así, público para el mundo, la noticia de la partida de uno de los mejores escritores del siglo XX. Puede que, como lector de la obra walseriana, este *bel morir* es muy coherente con lo que el suizo escribió en poemas, relatos y novelas. Muy elegante, por cierto.

En *Los hermanos Tanner* (2000) hay una escena particular. Simon Tanner va de paseo a una colina en invierno, donde puede contemplar el nacimiento de un sol bello que ilumina el lugar; él se siente tan pleno al poder percibir tal fenómeno que exclamó su preferencia por la hermosura del sol invernal sobre el veraniego. Conforme continúa con su paseo, presencia algo inusual, un hombre tirado sobre la nieve. Esta es una de las mayores coincidencias que resultan ser fieles a la obra de una persona; más conocidos son los juegos que hacen los escritores con el conocimiento de sus obras, por ejemplo, la propia y absurda muerte de Ítalo Svevo en *La conciencia de Zeno*¹³. Se narra así en *Los hermanos Tanner*¹⁴:

La nieve crujía bajo sus pisadas. Los abetos estaban tan cargados de nieve que inclinaban majestuosamente hasta el suelo sus poderosas ramas. Como a mitad de la subida vio Simon de pronto a un hombre joven echado sobre la nieve, en medio del camino. Aún había suficiente claridad en el bosque como para divisar al durmiente. ¿Qué había inducido a ese hombre a acostarse allí, en medio de un frío terrible y en un rincón tan solitario del abetal? Su ancho sombrero le cubría el rostro oblicuamente,

¹³ En *La conciencia de Zeno* el protagonista de la novela, Zeno Cosini, se encuentra batallando contra su adicción al cigarrillo; su resolución y decir que fumará ‘el último cigarrillo’, promesa nunca satisfecha, pues siempre se va a enfrentar a la sensación de fumar un último cigarrillo. Es el placer de la postergación de la promesa. Tras un accidente automovilístico absurdo, Ítalo Svevo, internado en el hospital, les ruega a sus familiares y médicos que le dejen fumar, ya que no quiere morir sin probar su ‘último cigarrillo’.

¹⁴ Este episodio también es recogido en *Robert Walser: una biografía literaria*.

como suelen llevarlo quienes sufriendo los rigores de un verano sin sombra, y ansiosos de reposar, se protegen así contra los rayos solares para poder adormilarse. Había algo siniestro en la idea de cubrirse el rostro en pleno invierno, en una época en que no se podía llamar realmente un placer al hecho de acomodarse así sobre la nieve. [...] Se había congelado allí, sin duda, y ya debía de llevar mucho rato junto a aquel camino. Alrededor, la nieve no presentaba huellas, lo que hacía suponer que ya llevaba ahí un buen tiempo. La cara y las manos se habían congelado hacía rato, y la ropa estaba adherida al gélido cuerpo. [...] ¡Con qué nobleza ha elegido su tumba! Yace en medio de espléndidos abetos verdes, cubiertos de nieve. [...] Yacer y congelarse bajo unas ramas de abeto sobre la nieve: ¡qué espléndido reposo! Es lo mejor que pudiste hacer. La gente está siempre dispuesta a hacerles daño a las aves raras como tú, y a burlarse de sus sufrimientos. Saluda a los queridos y silenciosos muertos debajo de la tierra y no ardas demasiado en las eternas llamas del no ser. Estás en otro sitio. Seguro que estarás en un lugar maravilloso; ahora eres un tipo rico, y vale la pena publicar los poemas de un tipo rico y distinguido. Adiós. Si tuviera flores, las esparciría sobre ti. Para un poeta nunca habrá suficientes flores. Y tú has tenido demasiado pocas. [...] Los hombres leerán al menos tus poemas, ya que no supieron qué hacer contigo. (Walser 107-109)

Otra suma curiosa a este hilo fantasmagórico, el nombre del personaje aquel, el hombre joven echado muerto sobre la nieve es Sebastián...

Hay que volver y cerrar con Robert Walser, con su partida, y decir de él que, acaso, tuvo un alma bondadosa, como pocas veces se puede apreciar en autores de literatura. Las siguientes, son las últimas palabras con las que Carl Sellig cierra sus *Paseos con Robert Walser*: “el muerto que yace en la pradera nevada es un poeta al que extasiaba el invierno, con su ligera y alegre danza de copos..., un verdadero poeta, que anheló como un niño un mundo de paz, de pureza y de amor: Robert Walser” (151).



Fig. 2. Robert Walser muerto sobre la nieve.

1.2 La obra

Llegados a este punto, y tras un generoso vistazo a la vida de Robert Walser, la persona, el mito, procede ahora, convenientemente, hablar de su trabajo como escritor, qué particularidades se pueden encontrar en sus relatos, novelas y poemas. Por consideración para con el lector, así como para la cohesión del presente trabajo, sólo nos concentraremos en los dos primeros géneros. En primer momento, seguiremos un hilo argumentativo sobre las generalidades de la obra de Walser y, posteriormente, nos centraremos específicamente en cada uno de los bloques temáticos que caracterizan la escritura del autor suizo.

Elías Canetti¹⁵ en *Las provincias del hombre* (1982) se aventura a dar una interpretación vehemente sobre Robert Walser y su obra. Canetti dirá que lo excepcional del trabajo literario de Walser está en su huida y en su receloso empeño por no revelar sus motivaciones, por no estar expuesto en su interior. Es precisamente esto lo peculiar de Robert Walser a juicio de Elías Canetti, lo cual lo lleva a este último a sospechar de la bondad aparente en varios de sus escritos: “siempre está bien; siempre está encantado con todo. Pero su entusiasmo es frío porque prescinde de una parte de su persona, y de ahí que sea también siniestro” (Canetti 268). Canetti tiene la impresión de que la obra walseriana es el fiel reflejo de un hombre que ha evitado a toda costa que el miedo se materialice y se apodere de él, lo consuma: “su obra literaria es un intento incansable por silenciar el miedo”. (268) En particular, el aspecto tan importante que hemos advertido aquí sobre Walser, el dar paseos, es visto como una señal irrefutable de la tesis de Canetti sobre el miedo en Walser, pues afirma que este encuentra tanto en su vida como en sus ficciones lo necesario para salvarse del estruendo del miedo. A su vez, considera que esta característica, la imperiosa necesidad de escapar del miedo, permite que florezca lo que aquí llamamos el *carácter de lo mínimo*, que es piedra angular de este trabajo. Así se expresa Canetti:

Se escapa de todas partes antes de que haya en él demasiado miedo —su vida errante— y, para salvarse, se transforma a menudo en lo pequeño, en lo que sirve a los demás. Su profunda, instintiva aversión ante todo lo «grande», ante todo lo que tiene rango y pretensiones, hace de él un escritor esencial de nuestro tiempo, que se asfixia en el poder. Uno tiene miedo a seguir los usos del lenguaje y llamarle un «gran» escritor; no hay nada que le resulte más repulsivo que lo «grande». Es sólo al *esplendor* de lo grande

¹⁵ Elías Canetti (1905 – 1994) fue un escritor búlgaro, ganador del Premio Nobel de Literatura en el año 1981. Su obra destaca por la precisión y la agudeza de sus reflexiones, variedad de textos de notas en los que afirma su poder de la palabra para involucrarse en la realidad; habla de política, de la sociedad, de la literatura, de psicología y de la vida misma. Escribió en mayor medida aforismos, pero también es notable su única novela *Auto de fe* (1935), censurada por los nazis en su tiempo debido a la ridiculización de personajes fascistas. Su otra obra reconocida es *Masa y poder* (1960), ensayo que le tomaría más de cuarenta años en escribir, pero que recogió sus frutos gracias a ser un texto importante, referencia en estudios sociológicos y antropológicos.

a lo que él se somete, no a las pretensiones de este esplendor. Lo que le gusta es observar este brillo sin tener parte en él. (268)

Esta visión de Canetti encaja a la perfección, quizás, con los juicios que otros personajes puedan hacer de seres tales como Simon Tanner y Jakob von Gunten, jóvenes que sólo quieren ser útiles. De modo paradójico, son personajes que quieren tomarse todo con calma, no atosigarse con las empresas rápidas de los ciudadanos de la sociedad moderna. Aun así, también quieren ser útiles, *minimizarse* a tal punto de que su existencia sólo sea servil. Este tipo de comportamiento, por supuesto, genera resistencias y ruidos en sus interlocutores. Por ejemplo, en *Los hermanos Tanner*, al ser cuestionado sobre el porqué deja los trabajos que obtiene al poco tiempo y, además, labora en campos tan distintos, el héroe walseriano Simon Tanner responde lo siguiente:

¿Es tan terriblemente extraño que un hombre de mi edad practique oficios distintos, que intente ser útil a la gente más diversa? En mí lo encuentro hermoso, porque lo que hago exige valor. Mi orgullo no se siente ofendido en absoluto; por el contrario: presumo un poco de poder resolver cualquier tarea que me imponga la vida y de no temblar ante dificultades frente a las que la mayoría de la gente se arredra. Pueden necesitar me, y esta certeza basta para satisfacer mi orgullo. Quiero ser útil. (Walser 20)

Personajes como Simon o Jakob siempre están justificándose ante los demás por sus propias acciones. Que sea un caldo de cultivo, la errancia propia de estos personajes, de un horror no expresado hacia el miedo, hacia la exposición, hace de la interpretación de Elías Canetti algo muy sensual, explosivo e inquietante, que seguramente tendrá peso en el desarrollo de este trabajo.

La provincia del hombre es en esencia un cuaderno de notas que Elías Canetti fue alimentado a lo largo de treinta años, por lo que su contenido no es homogéneo y responde más bien a inquietudes que atendía el autor conforme las iba sintiendo. En sus siguientes notas

de 1967 Canetti vuelve al miedo, acaso como sentimiento capital en sus reflexiones. Aquí reproduzco un par de sus ideas teniendo a Walser en mente, como si todavía el diálogo entre ambos autores se mantuviera y Canetti todavía estuviera leyendo, analizando a nuestro autor suizo. A propósito de la sátira y de los satíricos, Canetti dirá que hay un miedo fecundo en la acción de los satíricos, en sus constantes luchas contra los dioses. Si pensamos en un Walser satírico (ganas y razones no nos faltan), la siguiente es una intervención interesante acerca de Walser y el carácter de muchos de sus personajes, entre ellos los ya mencionados: “¿cuál es el miedo que empuja al satírico? ¿Teme a los hombres a los que quiere mejorar? Pero él mismo no cree que pueda mejorarlos, y aun en el caso de que se convenza a sí mismo de ello, no lo quiere, porque sin látigo no puede vivir” (Canetti 274). Como una observación lectora a los textos de Walser pareciera la siguiente idea de Canetti, como una mirada entusiasta a la expectativa generada por los miedosos personajes walserianos: “habría que observar hasta qué punto el miedo hace mella en uno, en qué escondrijo se mete una vez ha sido rechazado el primer ataque” (280).

Aunque en una línea no muy distante, Walter Benjamin en un texto dedicado a Robert Walser y que hace parte de sus Ensayos estéticos y literarios, en esta oportunidad recopilados en *Obras libro II, vol. 1* (2007), reconocerá que los personajes walserianos provienen de una zona no muy luminosa, se encuentran en desdicha, pero contrario a la interpretación negativa de Canetti (acción por temor a fuerzas externas), Benjamin piensa que en ellos hay una fuerza positiva; no actúan por miedo, sino que lo hacen por una fuerza de afirmación de ellos mismos. Disfrutan quienes son. Al final, lo que les es común a los personajes de Walser es la superficialidad con que son narrados y, por ende, ellos conciben el mundo para, de hecho, actuar en consecuencia. Benjamin menciona que en lengua alemana han existido otros ‘maestros de los héroes problemáticos’ tales como Knut Hamsun, pero insiste en que los héroes de Walser son distintos por su origen. De alguna manera, los héroes de Hamsun y otros autores

responden a una tradición simbólica y literaria (la nórdica, por ejemplo), mas los de Walser mamaron siempre en las tinieblas del alma. Así prosigue Benjamin:

Los suyos [los personajes de Walser] proceden de la noche más negra, una veneciana (si se quiere), iluminada tan sólo por unos farolillos de esperanza; tienen todavía algún brillo en los ojos, pero están sin duda trastornados y resultan tristes hasta echarse a llorar. A lo cual añadiremos que lo que lloran es prosa, pues el sollozo es, sin duda, la melodía propia de la charlatanería de Walser. Lo cual nos delata de dónde proceden esos personajes: vienen de la locura y de ningún otro sitio. Se trata en todo caso de personajes que llevan y que tienen tras de sí la locura; y por eso resultan de tan desgarradora, inhumana e impertérrita superficialidad. (Benjamin 333-334)

Ahora bien, ese puede ser el origen de personajes tan complejos como Simon Tanner, sin embargo, todos ellos, advierte Benjamin, se encuentran curados de sus desdichas. Se trata de un proceso de redención que, astutamente, pocas veces se narra gracias a la destreza narrativa de Walser. Es, podríamos decir, su firma. Estamos, entonces, no ante un escritor viciado que sólo quiere derrochar los delirios de su alma en los héroes que construye para sus relatos y novelas. No, nos encontramos frente a un escritor que *juega* con el lenguaje, con su creación literaria. Allí está la clave para entender lo que Benjamin enuncia como charlatanería; con esto se entienden entonces los monólogos elegantes, extensos y atrevidos que más de un personaje walseriano emite. Reitero una idea importante de la interpretación benjaminiana de Walser: los personajes disfrutan quienes son, y se revela en historias en las que una bruma, un dolor, alguna dificultad se hace presente y la fuerza de la bondad, una propiamente pueril es la potencia redentora del relato. Esto sea dicho en la voz de Benjamin:

Son historias insólitamente delicadas, como puede verlo todo el mundo. Pero no todo el mundo ve que lo que hay en ellas no es la tensión nerviosa propia de la vida decadente, sino el estado de ánimo ya puro y despierto propio de la vida del convaleciente. «Me horroriza la idea de triunfar en el mundo», dejó escrito Walser en abierta paráfrasis del schilleriano diálogo de Franz Moor. Pero todos sus héroes comparten ese horror precisamente. Y, ¿por qué les sucede? Ni por asco al mundo, ni

por resentimiento moral, ni tampoco por *páthos*, sino por razones epicúreas. Los héroes de Walser quieren, en efecto, disfrutar de sí mismos; y para eso tienen un talento que no resulta nada habitual. Y poseen también una nobleza que no es habitual en absoluto. Y además, para eso, a su vez detentan un derecho que no es tampoco habitual. Porque nadie disfruta más del convaleciente. Todo lo orgiástico se le hace ajeno (...). Los personajes de Walser comparten esta infantil nobleza con los personajes de los cuentos, que también surgen de la noche y de la locura, la locura del mito. (334)

De acuerdo con Susan Sontag¹⁶, en su escrito ‘La voz de Walser’, incluido en *Cuestión de énfasis* (2007), el alma de Walser se refleja en sus relatos en el temperamento depresivo de sus personajes, el gusto por lo interminable, por la cavilación extrema. Incluso así, lo interesante de Walser es ver cómo en el proceso de lo oscuro, de lo irremediable, aparece la luz de la calma, de lo serena conciencia de la complejidad de la vida. Robert Walser escribe para ironizar las insuficiencias de la existencia; se ríe del poder, de la gente que se asume importante; con el tiempo, sus relatos pasan de una tristeza absoluta a una estoica y loable adoración a la vida misma; se compadece de los afligidos y redime todo tipo de desilusiones con la apreciación y el amor a lo sencillo, a lo que a ojos de muchos sería lo *insignificante*. Mejor lo expresa Susan Sontag en su texto:

Tanto en la prosa larga como en la corta, Walser es un miniaturista que promulga las reivindicaciones de lo antiheroico, lo limitado, lo humilde, lo pequeño; como si respondiera a su punzante sentimiento por lo interminable (...) El fondo moral del arte de Walser es su rechazo al poder, a la dominación (...) En las ficciones de Walser siempre estamos (como en buena parte del arte moderno) en el seno de una mente, pero este universo —y esta desesperación— es todo menos solipsista. Está lleno de compasión: conciencia de la criaturidad de la vida, de la hermandad de la tristeza. (109 - 111)

¹⁶ Susan Sontag (1933 - 2004) fue una escritora, filósofa e intelectual estadounidense, muy reconocida en el desarrollo del mundo intelectual del siglo pasado, gracias a sus textos sobre filosofía, cine, fotografía, arte, política, enfermedades y literatura, tanto en crítica como en creación, pues fue una prosista igualmente notable. Lectora incansable de los clásicos literarios de siempre y de su tiempo, admiradora de la obra de Robert Walser y de los escépticos morales de su tiempo.

Es deber de todo escritor de una monografía evitar, de alguna manera, cualquier juicio de valor. Debido a ello, dejo en la voz de Sontag, que aquí hace eco de reconocimiento hacia la voz de Walser, la responsabilidad de cerrar las consideraciones generales acerca de la obra de Robert Walser: “sus virtudes son las del arte más maduro, más civilizado. Es en verdad un escritor maravilloso, desgarrador” (Sontag 111).

En la obra de Robert Walser se puede encontrar las búsquedas más intrigantes para el autor suizo, aquellas que lo dejaron marcado existencialmente. Entre ellas podríamos encontrar el amor, la amistad, la identidad, la soledad, el servicio, la errancia y los paseos, la rebeldía, la contemplación, etc. Miremos de cerca algunos momentos precisos de su prosa para advertir cómo se desarrollan estas búsquedas.

Las composiciones de Fritz Kocher (1999) fue el primer libro que Walser publicó, esto en el año 1904. Se trata de una recopilación relatos breves, anotaciones, al fin y al cabo, en los que ya se halla, de manera temprana, una pauta clara de lo que será el desarrollo narrativo de Walser a lo largo de sus escritos. Hay un elemento primordial en esta primera obra; se trata de la lógica fractal del libro. Con un juego ficcional, el texto presenta una suerte de narrador enmarcado; este asegura haber encontrado las composiciones que escribió Fritz Kocher antes de morir. A su vez, cuenta que no ha corrompido nada de los escritos y que una vez se hubo encontrado con la madre de Kocher, esta le dijo que los textos que su hijo escribió están en consonancia con su personalidad. Estamos entonces a una serie de pensamientos o trabajos que definen la manera en la que un personaje veía el mundo: Fritz Kocher.

En *Las composiciones* ya se deja ver un intento de “rumiar el lenguaje”, algo que la dinámica de un libro de pensamientos individuales le ayuda mucho a Walser: el arte de irse por las ramas. Por ejemplo, en ‘Otoño’ el narrador (Fritz Kocher) empieza a mostrarse jovial por la llegada del otoño, describe con sumo cuidado cómo luce su entorno cuando llega el

otoño, las hojas caídas, el color que las caracteriza, cómo se siente el aire, etc. De repente, se concentra en que luego todo se cubrirá de nieve y que sería problemático esforzarse de más en días de invierno; luego se pregunta por la preocupación casi inherente en el ser humano por todo lo que todavía no sucede. Una oda a la divagación. Finaliza la narración con la siguiente observación:

Ahora pronto llega Navidad, hasta Año Nuevo hay un pequeño paso, hasta la primavera también unos pocos, y así todo avanza paso a paso. Uno sería un loco si quisiera contarlos. No me gusta calcular. En aritmética soy malo, aunque tengo notas bastante buenas. Jamás llegaré a ser un comerciante, eso es lo que siento. ¡Ojalá que mis padres no me hagan trabajar con un comerciante! Yo huiría, y ¿qué tendrían entonces? ¿Pero, he hablado lo suficiente del otoño? He desvariado mucho sobre la nieve. Lo que redundará en una buena nota en la libreta este trimestre. Las notas son una disposición tonta. En canto tengo la nota uno y no canto ni un tono. ¿Cómo puede ser? Mejor sería si dieran manzanas en vez de notas. Pero de esta manera al final tendrían que ser repartidas demasiadas manzanas. ¡Ah! (Walser 16).

El repertorio de Fritz Kocher es amplio y no se limita exclusivamente a sus trabajos escolares, pues la seguidilla de sus pensamientos fuera de ese ámbito es también extensa y diversa en tópicos. Es menester rescatar una más que guarda relación con el *Jakob von Gunten* y, en gran medida, con el grueso de la obra de Walser: la desfiguración de la autoridad y la sociabilidad. En ‘La clase’ se relata la naturaleza gregaria de la humanidad reflejada en un grupo mínimo de personas; un salón de clases. Tal naturaleza bien la conocemos en su gran mayoría: la reunión de todos los arquetipos de personas en un auditorio de más de treinta personas atendiendo sus deberes escolares. Esa agrupación de personas representa bien la complejidad dual que tanto le interesa a Walser: “tenemos pobreza y riqueza, saber y estupidez, éxito y fracaso, en todas sus fluctuaciones y sutiles diferencias (...) Somos irascibles y amables, mansos y violentos, pacientes e insolentes, irónicos y recogidos, frívolos y patéticos, indiferentes y entusiastas” (Walser 60). Aquí la sociedad de educandos puede tomarse como un cuerpo unificado, ideal, en el que se reconoce y celebra las diferencias de las partes, pero también se

consolida el espíritu gremial; ser parte de los estudiantes, de la clase. Lo interesante se asoma en el reproche que otros actores puedan hacer del grupo de estudiantes, por ejemplo, el maestro. El maestro en este relato no es tenido en cuenta como miembro de un grupo más amplio que el de estudiantes de clase, como bien podría ser el de 'el colegio'. Aquí lo externo es imprudentemente distinto y, por ende, deleznable y poco virtuoso. En el grupo se destaca un burlón o 'bribón', como lo dice en el relato y es, en este caso, el héroe walseriano en oposición al maestro. Así termina el relato:

Es por lo demás un lindo muchacho, hábil, buen gimnasta, inteligente, pero de una negligencia inaudita. Los golpes caen sobre sus espaldas a diario. Tendrá un mal fin si se lo pesca en una de sus salvajes y temerarias jugarretas. Y alguna vez esto tendrá que ocurrir. A sus padres no les deparará con ello ningún dolor muy grande, pues son personas inferiores, que se interesan poco por su hijo. Él es en cierto aspecto distinguido. Todas las personas descuidadas e irreflexivas lo son. Juegan, cometiendo fechorías. Es su pasión, y estar atrapado por una pasión no es por cierto nada sensato, pero es hermoso. Él es como una especie de rey entre nosotros. Todos le obedecemos con gusto, porque cada uno de nosotros siente una secreta compasión por su desenfreno. Así es nuestro pequeño mundo. El maestro es como una figura del otro mundo grande. Aunque es un hombre demasiado pequeño para parecernos grande. (Walser 63)

La enunciación de un mundo pequeño donde sea un burlón el rey, el modelo a seguir es una fijación característica de Walser en la mayoría de sus textos, incluido el mismo Jakob von Gunten, quien sería el heredero definitivo de esa corona en un mundo que, dicho sea de paso, él mismo desearía configurar. Gran parte de estos atributos conducen, inevitablemente, a la configuración del *héroe problemático* en la obra de Walser.

Si hemos de seguir los pasos del rey, en cuanto a la errancia y los paseos se refiere, debemos remitirnos entonces a *El paseo* (1996), una oda novelesca al paseo y a la afectación maravillosa de la digresión, la burla y el encanto. El narrador protagonista de la novela relata sus reflexiones, breves lapsos del presente y del pasado, a lo largo de un paseo cualquiera, un

día cálido cualquiera. En esta obra ya se deja ver el carácter irónico y rebelde de los héroes walserianos. El paseante confronta las miradas y opiniones ajenas, que fungen como la estructura social dominante y halla su propia voz. Como ya se ha visto en otros fragmentos walserianos, la reunión de ingenuidad, asombro e ironía se mezclan desde el inicio de esta novela corta:

Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle. Podría añadir que en la escalera me encontré a una mujer que parecía española, peruana o criolla. Mostraba cierta pálida y marchita majestad. Sin embargo, he de prohibirme del modo más estricto detenerme aunque no sean más que dos segundos con esta brasileña o lo que fuere; porque no puedo desperdiciar ni espacio ni tiempo. Hasta donde puedo acordarme hoy, cuando escribo todo esto, me encontraba, al salir a la calle abierta, luminosa y alegre, en un estado de ánimo romántico-extravagante, que me satisfacía profundamente. El mundo matinal que se extendía ante mis ojos me parecía tan bello como si lo viera por primera vez. Todo lo que veía me daba la agradable impresión de cordialidad, bondad y juventud. (Walser 9)

El afecto a la naturaleza es algo que ya habíamos advertido en el pasaje del Tobold, y, con temor de ser repetitivo en demasía, se verá en la gran mayoría de escritos de Robert Walser. Al protagonista de *El paseo*, el héroe paseante podríamos decir, le tiene sin cuidado la oposición que gentes de variadas clases sociales le expresen; él tiene una opinión abiertamente crítica a quienes se adentran en un descarado de juego de roles, de apariencias, que es en general el mundo de la emergente burguesía europea, del capitalismo primero del siglo XX. Esta es su vehemente consigna, con la que además deja en claro su preferencia por lo *mínimo*, por la levedad ontológica, y que advierte las posibles consecuencias de una exacerbada exploración de lo magnánimo: “Al diablo con el ansia miserable de parecer más de lo que se es. Es una verdadera catástrofe, que extiende por el mundo el peligro de guerra, la muerte, la

miseria, el odio y las heridas y le pone a todo lo que existe una indeseable máscara de maldad y fealdad” (Walser 19-20). El héroe paseante fue premonitorio con su visión, dado el fenómeno que suscitó el surgimiento de los totalitarismos europeos desde la época de Walser hasta poco después de la mitad de siglo. La esperanza no abandonaba al héroe paseante, ni al mismo Walser, que siempre después de una queja llega el brote de un ideal: “Pero hoy todo quiere deslumbrar y brillar, ser nuevo y fino y bello, ser Monsieur y Madame, que es un horror. Quizá con el tiempo las cosas vuelvan a cambiar. Yo así lo espero” (Walser 20).

A diferencia de Jakob von Gunten, el héroe paseante de *El paseo* tiene una percepción positiva de su modo de ‘ser-en-el-mundo’, manteniéndose firme frente a los posibles improperios destinados en su contra por la masa social burguesa, dándose atributos virtuosos, explicándose al exterior. Jakob es más kafkiano en ese sentido, se vuelve un personaje ‘autoincriminado’, que busca constantemente la culpabilidad o futilidad de sus acciones. Frente a un funcionario burocrático del aparato financiero, he ahí otra muestra kafkiana, el héroe paseante justifica su *causa final* con un discurso que, a mi modo de ver, es uno de los más bellos escritos jamás sobre el arte de pasear, vagabundear, errar o ensayar (un ensayo, pues, es un paseo en el que hay muchas posibilidades). Esto es lo que escribe Walser en voz de su héroe paseante:

Pero ese fiel y entregado disolverse y perderse en los objetos y ese celoso amor por todas las manifestaciones y cosas lo hacen feliz, como todo cumplimiento de obligación hace feliz y rico en lo más íntimo a quien tiene una obligación que cumplir. Espíritu, entrega y fidelidad lo satisfacen y elevan sobre su propia e insignificante persona de paseante, que con demasiada frecuencia tiene reputación de mala fama de vagabundeo e inútil pérdida de tiempo. Sus múltiples estudios lo enriquecen y entretienen, lo calman y refinan y rozan a veces, por improbable que pueda sonar, con la ciencia exacta, lo que nadie creería del en apariencia frívolo caminante. ¿Sabe usted que mi cabeza trabaja dura y tercamente, y a menudo estoy activo en el mejor de los sentidos, cuando parezco un archigandul y persona frívola sin responsabilidad, sin pensamiento, ni trabajo, perdido en el azul o en el verde, lento, soñador y perezoso, que ofrece la peor de las

impresiones? (...) Al paseante le acompaña siempre algo curioso, reflexivo y fantástico, y sería tonto si no lo tuviera en cuenta o incluso lo apartara de sí; pero no lo hace; más bien da la bienvenida a toda clase de extrañas y peculiares manifestaciones, hace amistad y confraterniza con ellas, porque le encantan, las convierte en cuerpos con esencia y configuración, les da formación y ánimo, mientras ellas por su parte lo animan y forman. En una palabra, me gano el pan de cada día pensando, cavilando, hurgando, excavando, meditando, inventando, analizando, investigando y paseando tan a disgusto como el que más. ¡Y aunque quizá ponga la cara más complacida del mundo soy serio en concienzudo en gran sumo, y aunque no parezca más que delicado y soñador soy un sólido experto! (54-56)

Al final de la jornada, el héroe paseante reflexiona sobre la condición humana, aspecto primordial del pensamiento, sin importar la época o el lugar geográfico de las personas. A modo de un profeta perdido, un aventurero que mira los pasos dados, el héroe paseante cae en las honduras del fatalismo, propio ya no de la juventud, sino de la vejez, desde donde reconoce que toda la belleza que alguna vez osó contemplar y capturar, se verá marchita, desvanecida, inerte. Este es, en definitiva, otro aspecto importante de lo *mínimo* en las letras walserianas: la conciencia de la finitud, ante la cual ningún tipo de vanidad, importancia pasajera o logro alcanzado puede hacerle frente. La siguiente es la reflexión que suscita el héroe paseante:

Contemplando la tierra, el aire y el cielo, me vino el doloroso e irremisible pensamiento de que era un pobre preso entre el cielo y la tierra, que todos los humanos éramos de este modo míseros presos, que sólo había para todos un tenebroso camino, hacia el hoyo, hacia la tierra, que no había otro camino al otro mundo más que el que pasaba por la tumba. «Así pues todo, todo, toda esta rica vida, los amables y sentenciosos colores, este encanto, esta alegría y este placer de vivir, todas estas humanas importancias, familia, amigo y amante, esta clara y tierna luz llena de bellas y divinas imágenes, las casas paternas y maternas y los dulces y suaves caminos perecerán un día y morirán, el alto sol, la luna, los corazones y los ojos de los hombres». (Walser 78)

Uno de los temas más importantes en la obra de Robert Walser es el amor; este es uno de los fenómenos que mayor atención recibe en sus cuentos, novelas y poemas. Al mejor estilo de *El paseo*, en el que el narrador protagonista no tiene nombre, *El bandido* (2004) es una novela en la que las fronteras narrativas se difuminan constantemente en favor de las voces internas del héroe bandido. La secuencia de la trama no es muy clara porque la estelaridad de la novela radica en la forma en que está narrada, casi un prototipo del monólogo interior de Joyce. El narrador a veces son los narradores; el bandido sin nombre a veces es el protector del bandido o sencillamente es un *nosotros* que no queda claro de quién parte y a quiénes recae. Principalmente, el narrador está en tercera persona, dando concesiones a primera y segunda persona. Mas sí hay un tema que congrega las travesías reflexivas del héroe bandido: su historia romántica con la camarera Edith. Creo importante señalar que Edith es un nombre recurrente en la obra de Walser, incluso tiene cuentos cuyo título es, precisamente, Edith. Hay toda una fijación de Robert Walser con las mujeres, esto quizá a su frustrada vida sexoafectiva, nunca satisfecha, pero acaso también por la pérdida de sus más caras figuras femeninas: su madre y su hermana. En todo caso, la novela abarca, en mayor medida, las artimañas del héroe bandido para conseguir el favor de su amada Edith.

Respecto al amor, las reflexiones que expone el narrador no dejan de ser escépticas o, más bien, tensas entre un idealismo ingenuo y una decepcionante realidad: “Al fin y al cabo eres su gran amor, sólo que no lo has comprendido porque la importancia que se nos concede nos resulta molesta. Cualquiera de nosotros prefiere que le amen sin excesos. Es algo que nos gustaría a todos. A nadie le apetece ser el santo del otro, pues habría que ser una imagen. Ser ideal es terriblemente aburrido” (Walser 67-68). Más allá de este tipo de observaciones, es en toda regla una novela walseriana al incluir juicios en torno al recto camino y su pugna con una suerte de irreverencia o rebeldía que facilitaría el hallazgo de una voz propia o una emocionalidad genuina frente a la vida:

A quienes conservan su sano juicio les hago el siguiente llamamiento: no leáis siempre y de manera exclusiva esos libros sanos; acercaos un poquito a la llamada literatura enfermiza, de la que tal vez podáis sacar un consuelo vital. La gente sana debería arriesgarse siempre de una u otra manera. ¿Para qué demonios, si no, conservar el sano juicio? ¿Para morir un día saludablemente? Vaya un futuro desolador... (Walser 69)

A propósito del amor, no se puede entender la relevancia de Robert Walser en castellano sin la recopilación de Siruela, a partir del trabajo propio de Volker Michels en esa cuestión, de *Historias de amor* (2010), el sumo máximo de los relatos breves de Walser respecto al amor. Esta obra de gran valor literario y filológico resalta la quizás más grande preocupación de Walser frente a la sociabilidad humana: la conexión amorosa profunda que surgen entre dos personas, o una persona y un objeto de adoración. Alrededor del amor hay otros temas coyunturales, tales como los celos, la fidelidad, el deseo por otras personas y la búsqueda de la felicidad a partir del enamoramiento. Por poner un ejemplo, en el cuento ‘Una historia endiablada’ se establece una tensión dual en sus protagonistas: una mujer desea huir con su amante, pero se lo impide también el inmenso amor que siente por su esposo; este último, a su vez, añora otorgarle el permiso a su esposa mas el dolor que le causaría perderla era tan grande que, por su estabilidad emocional, no podía permitirse esta decisión. Para completar, el joven amante de la mujer se une al llanto coral de los esposos y los tres se lamentan por la nunca satisfecha alegría del fenómeno amoroso: “la mujer quería, pero era incapaz; y asimismo quería el hombre, pero no podía. De modo que lloraron los dos. Mal que bien, también el joven se unió al llanto. Los tres sollozaban que era una lástima. Los tres eran demasiado buenos, y la cosa no llegó a nada” (Walser 49).

Dentro de los cuentos, además arropados con la más fina brevedad, se encuentran reunidas las más densas preocupaciones del autor suizo. Desde el punto de vista numérico, Robert Walser fue un autor más prolífico en relatos que en novelas. Son pequeños recuadros dentro de un gran fractal, que es el universo literario de Walser. Del fracaso y de la

imposibilidad del cambio en la esencia se ocupa, entre muchos otros, en el cuento ‘Los artistas’, recopilado en *Vida de poeta*. En este relato se narra la excursión de cinco artistas (en representación de casi todas las artes) por un ducado al que fueron invitados con la más excelsa de las cortesías por el mismísimo duque (en minúscula) que los insta a concentrarse fervorosamente en sus artes y que sean tan libres como sus almas puedan necesitar. Los artistas, bañados en gozo, le replican al duque que no se preocupara, pues ellos piensan “actuar siempre como corresponde a un artista y a nuestra naturaleza y modo de ser” (Walser 38). Tan pronto hubo comenzado el pletórico período creativo de los artistas, todo empezó a decaer: Silbe, el poeta, quien se ganó los afectos de la duquesa por sus vibrantes y románticos versos, que leía en voz alta personalmente a la duquesa, se transformó con el paso del tiempo en un desdénoso y haragán que detestaba leer en voz alta y que sólo hallaba placer en la satisfacción de sus necesidades más básicas; Zeile, el novelista, afanado por escribir las más bellas prosas, historias cuyas tramas se equiparasen a las de los grandes clásicos, obtuvo una habitación muy cómoda para su oficio, cubierta en telares dorados y gran iluminación, devino en un hombre iracundo que odiaba pensar historias o construir bellas quimeras narrativas, además de que su energía ahora estaba destinada en otra índole, pues “se enamoró de una dama de la corte de quien puede afirmarse que era tan bella y seductora como el claro de luna de las suaves y fascinantes medianoches de verano” (Walser 40). Bogen, un compositor musical, deseaba componer sonatas que superasen ampliamente a Mozart. Desafortunadamente, Bogen resultó ser un experto catador de vinos, y el vicioso músico se dedicó exclusivamente a las melodías bacanales. Pinsel, el pintor, trabajaba en un enorme paisaje nocturno, que tenía un notable potencial, se deshizo prontamente de su pincel, arguyendo precisar reposo y calma, lo que produjo en un cese total a su actividad creativa. Finalmente, Weidlig, el bufón y bailarín, que entretenía a un numeroso público con sus alegres bailes y chistes, tan audaces como el más bello de los poemas, se volvió una versión walseriana de Edipo rey, pues resultó ser el hijo raptado en su niñez de los duques que acogieron a los artistas.

Frente a la inestabilidad y la poca satisfacción que encontraron los artistas, luego de un tiempo en el ducado, los primeros resolvieron marcharse de la siguiente forma:

Sentimos (...) una imperiosa necesidad de aire fresco, de intenso movimiento, de ambientes salvajes, de viento, intemperie, naturaleza violenta y trato con gente rústica y grosera. El aire de la corte, por muy refinado y atractivo que sea, nos hace sentir en cierto modo enfermos y frena la creatividad de nuestro espíritu. Nos damos perfecta cuenta de debemos parecerle ingratos; no obstante, le rogamos a bien tenga en despedirnos y licenciarnos; ya estamos listos para el viaje. (Walser 41)

El anterior fragmento recuerda vagamente la tesis de Erich Fromm de la necesidad de la libertad para la posibilidad de la creación; también, muestra claramente cómo la naturaleza de los artistas nunca ha sido afín, mayoritariamente, con la ostentación ni el poder. Es más, los artistas suelen cumplir con una llena de gracia oposición a los poderosos, los retratan, los confrontan, se burlan de ellos. En todo caso, volviendo al relato, el duque, aquejado de asombro y molestia, tiene a fin resolver su marcha. Lo hizo de manera diligente, como cualquier gobernante (creo). Sin embargo, también tuvo una oportunidad de reprocharles a los artistas su actitud de la forma que sigue:

¡Debería enojarme con vosotros! Os debería tratar de inconstantes, caprichosos y falaces; pero quizá se deba a vuestra naturaleza salvaje y demasiado vital el que no podáis disfrutar en absoluto, o solo difícilmente, de algún tipo de tranquilidad, dicha, estabilidad y bienestar: no bien ponéis los pies en un terreno tranquilo y acogedor, os invade una imperiosa nostalgia de lejanías. Las seguridades no parecen ser tales para vosotros; cuando os rodea la moderación, volvéis a tener sed del perfume, olor y sabor de lo ilimitado y sin medida. (Walser 42)

Frente al típico personaje walseriano, o *héroe walseriano*, la consideración del duque es una de las más repetidas por los personajes que representan cierto tipo de poder, fama o ingenio, o que están muy insertos en el embudo de la gran masa social, que ataca siempre al

diferente, al transgresor. Algo sumamente interesante de la respuesta del duque a los artistas es que, al final, él los cuestiona por no tener la suficiente tranquilidad para labrarse un camino más estable, que enfrente la sed del apetito. Esta actitud también es walseriana; es la dualidad walseriana entre la suma libertad y la virtud de la responsabilidad individual:

¿Por qué vosotros, los artistas, no encontráis en ningún sitio la necesaria tranquilidad para sentar vuestros reales? Lamento todo esto, pero tendré que resignarme a la postre. ¿Seréis acaso vosotros los emblemas visibles de la inquieta, pobre y turbulenta humanidad, perpetuamente arrojada de una apetencia a otra, imposible de satisfacer, eternamente insaciable y desdichada? (Walser 43)

La última parte de esa pregunta, incluso, recuerda a Schopenhauer y su afán de hallar un modo de suprimir al apetito.

También recopilado en *Vida de poeta* no quisiera dejar de recordar el cuento ‘Discurso a un botón’, que expresa a mi parecer dos aspectos fundamentales de la obra de Walser: lo *mínimo* y la ternura. Es un texto breve, apenas abarcar dos páginas, en el que exalta a un objeto, por lo demás, ignorado cotidianamente pese a los grandes servicios que ofrece a las personas. En frases punzantes y reveladores, Walser en este relato abraza como nunca a lo *mínimo*. Ese botón del discurso es la meta máxima de Jakob von Gunten y otros más héroes walserianos: “¡Querido! Deberían tomarte como ejemplo los que viven acosados por la manía del aplauso permanente y podrían derrumbarse y morir de pena, despecho y humillación si no se sintieran continuamente mimados, abanicados y acariciados por el afecto y la estima generales” (Walser 120).

De extremo a extremo. *La rosa* (2010) fue el último libro publicado por Robert Walser, en 1925, antes de su reclusión. Como buen prosista, en este volumen se reúnen varios cuentos cortos, pero también algunas notas de crítica literaria. Es un compendio, espero no agotar el recurso, de textos muy walserianos. Esta edición empieza con el relato ‘Vladimir’. Vladimir es

otro de los nombres que recibe el héroe walseriano por excelencia, ese que prefiere el fracaso ante el éxito, el que se aleja de la manía del aplauso permanente, causando la extrañeza del narrador del cuento: “Parece extraño que confiese haber sido a menudo feliz en la desgracia y malhumorado en el éxito, y que diga que el rasgo esencial de su persona sea la laboriosidad” (Walser 11). La nobleza y la templanza son atributos de Vladimir que repudia su ambiente y que sólo él encuentra de gran valía. Usualmente, es sencillo que se presente esta disputa en las letras walserianas: únicamente el héroe se sabe virtuoso en un mundo totalmente degradado.

Jamás se vengaba de una injusticia padecida, y tal vez así se vengaba suficientemente. A quienes no lo trataban como él lo hubiera deseado, los dejaba, como se dice caer, es decir, se fue acostumbrando a no pensar en muchas cosas desagradables. De ese modo protegía su vida interior de sumergirse en el salvajismo y ponía sus pensamientos a salvo de una dureza malsana. (Walser 12)

Pero Vladimir no sólo es objeto de burlas y de calumnias en su contra por su virtuosidad, sino también por saber un ser humano adepto a la diversión, el ocio y, en algunos términos, el arte de entretenerse y perderse.

A veces se comporta como un vividor y frecuenta los llamados bares de mala fama. Hay quienes lo critican por eso, aunque a ellos mismos les gustaría divertirse alguna vez, cosa que no siempre les permite hacer su entorno. Lo han imitado, pero ese ser original sigue siendo lo que es. Imitar es, además, algo perfectamente natural. Las copias también pueden ser atractivas, pero lo realmente valioso proviene sólo de la originalidad. (Walser 13)

En otro de los cuentos de *La rosa*, ‘El solitario’, se hace fantasía la que en su tiempo fuera una imagen recurrente de Walser, a la luz de su inevitable reclusión psiquiátrica, la imagen del solipsista conflictuado. Quizás haciendo eco de su convicción de no ver a casi nadie del mundo exterior en sus últimos años, Walser profetiza en este relato.

En el silencio, juego al gran señor. ¿Que si me gustaría estar rodeado de gente? ¿Por qué no? Pero encuentro que el trato con la gente nos vuelve irreflexivos. Las distracciones incomodan. El encanto del hablar se pierde fácilmente en la conversación. Claro que me encantaría hablar con alguien. ¡Qué desagradecidos somos! Sólo cuando deseamos algo nos gustaría dar las gracias. Lo que se tiene, se desprecia. Magnífica es la libertad espiritual del solitario, sus pensamientos se convierten al instante en figuras; para el que piensa no hay distancias. Las etapas de la vida quedan superadas. Él mismo traza las fronteras morales y habla con los vivos y con los difuntos. Aquellos cuya ausencia siento también sienten la mía; se han enterado de lo animado que estaba. No me asustan el ruido ni el silencio. Sólo hay que temer los temores. (Walser 90-91)

El trabajo burocrático, de oficinista, es un tema por el que puede uno como lector identificar a Kafka; él escribió sobre el absurdo del sistema laboral, sobre la cotidianidad gris de un trabajador que debe responder constantemente, muy por encima de su propia dignidad. No se trata de un tema desconocido para Walser quien lo aborda también desde el tedio, pero también desde la mezcla de ironía y elogio de lo *mínimo*, de lo servil. En *Desde la oficina* (2016), recopilación de textos en prosa y en verso sobre el mundillo laboral, Walser se deleita poetizando el tedio y las actividades realizadas por los trabajadores de oficina. Ese es el hilo temático que une a todos los textos de este volumen. El libro empieza con un poema titulado, precisamente, ‘En la oficina’ y reza lo siguiente:

*La luna nos mira desde fuera
Y me ve languidecer como un pobre oficinista
Bajo la mirada severa
De mi jefe.
Me rasco el cuello, turbado.
Nunca he conocido
El sol luminoso y duradero de la vida.
La penuria es mi sino;
Tener que rascarme el cuello
Bajo la mirada del jefe.*

*La luna es la herida de la noche,
Y gotas de sangre las estrellas.
Acaso esté lejos de la felicidad plena,
Pero a cambio me han hecho modesto.
La luna es la herida de la noche. (Walser 5)*

Ya con ese preámbulo, Walser nos adelanta su visión sobre la enclaustrada vocación del oficinista. En el relato 'El oficinista' se ofrece un boceto amplio de la figura del empleado de oficinas, empezando por su valía idéntica al de un botón: un ser poco apreciado por las personas en general y por los artistas en particular. De modo que este relato intentará, no sin una pizca de gallardía y algo de ironía, reivindicar la figura del oficinista:

Pese a ser un personaje muy conocido en la vida, al oficinista nunca le han dedicado un comentario escrito. Al menos, que yo sepa. Acaso sea demasiado cotidiano, demasiado inocente, muy poco pálido y depravado, de escaso interés, ese joven hombre tímido, con la pluma y la tabla de cálculo en la mano como para convertirse en tema de los señores literarios. (Walser 6-7)

Para Walser parece claro que debería haber una inversión de valores en lo que respecta a los héroes de las novelas: ya no el arquetipo de los atributos máximos en términos físicos, intelectuales y espirituales, sino los personajes que se asemejan a los ciudadanos comunes y corrientes que abundan en el mundo, aquellos con trabajos ordinarios y que ni de asomo reciben dones divinos. De ahí que ni Jakob von Gunten, ni Joseph Martí, ni Simon Tanner fuesen grandes personalidades, sino serviles irónicos en busca de sus voces propias. Casi un manifiesto:

En un abrir y cerrar de ojos, un oficinista deviene en un salvador, por no decir en un héroe novelesco. ¿Por qué los oficinistas se convierten tan raramente en héroe en las novelas? Es un craso error que hemos de reprochar seriamente a la literatura patria. Tanto en la política como en los asuntos público la formidable voz de tenor del

oficinista resuena menos que nada. ¡Sí, que nada! Hemos de subrayar algo por encima de todo: ¡los oficinistas son de temperamento rico, espléndido, original, magnífico! Rico en todos los sentidos, espléndido en muchos, original en todo y por descontado magnífico. (Walser 7-8)

La etapa berlinesa de Robert Walser, ya se ha dicho aquí, fue quizás la más productiva de toda su carrera literaria. En inglés, Susan Bernofsky hizo una recopilación de los relatos breves que Walser creó durante sus años en Berlín. Esta recopilación recibe el nombre de *Berlin Stories* (2012). Relucen en este libro textos alusivos a la exploración cotidiana de la belleza natural, las conexiones que se pueden dar en las calles de la ciudad, la experiencia de las artes, como el teatro, y proceso que un artista debe atravesar para ser completamente independiente y creativo, entre otros. Por supuesto, cavilaciones de lecturas, observaciones callejeras y posibles acercamientos amorosos no podían faltar. En el relato '*The Park*', un joven observador disfruta todo lo que su ojo focaliza para, posteriormente, reflexionar sobre ello y enunciar de un modo poético su realidad. Un poco de esa observación:

What has become us into people who can only possess beauty in dreams. An old woman and an old man sit there, I pass by and also pass a girl who is reading ; no use trying to start a romance with the words: What are you reading, miss? (...) By the way, everything is so green and so gray, that it is actually a color for slumber, for closing one's eyes. (...) The girl reading appears again, she is reading while walking, studying French under her breath. It's marvelous boredom that is in all things, this sunny seclusion, this halfheartedness and this drowsiness breathe green, this melancholy, these legs, Whose legs, mine? Yes. I'm too indolent to make observations¹⁷. (Walser 7-8)

¹⁷ ¿Qué nos ha convertido en personas que sólo podemos poseer lo bello en sueños? Allí se sientan una anciana y un anciano, voy pasando y también pasa una chica que está leyendo; es inútil tratar de comenzar un romance con las palabras: ¿Qué está leyendo, señorita? (...) Por cierto, todo es tan verde y gris, que en realidad es un color para dormir, para cerrar los ojos. (...) La chica que lee aparece de nuevo, está leyendo mientras camina, estudiando francés bajo su aliento. Su maravilloso aburrimiento que está en todas las cosas, este recogimiento soleado, este desánimo y esta somnolencia respiran verde, esta melancolía, estas piernas, ¿de quién son? ¿Las mías? Sí, soy demasiado indolente para hacer observaciones. (Traducción propia)

En abundancia se ha mencionado la etapa berlinesa de Robert Walser, mas no deja de ser importante el período que vivió en Biel, posterior a su aventura alemana. Al igual que lo hiciera Susan Bernofsky, Ediciones Siruela se encargó de publicar en español el trabajo recopilatorio de Jochen Greven de los relatos de Walser, una vez regresó a Biel luego de 1913, y que lleva por título *Sueños* (2012). La reunión de Greven comprende las creaciones de Walser que publicó entre 1915 y 1921, así como los nombres de las revistas en las que fueron publicadas. Es un texto amplio, amalgamado en varias fases y juicioso, y por supuesto engloba la totalidad de los intereses literarios de Walser. Por cuestión de tiempo y de prudencia informática, sólo reproduciré un fragmento de un cuento que, tal vez, resulte del agrado de muchas de las personas que habitan la Facultad de Filosofía y Letras de mi universidad. Lo siguiente se puede encontrar en el relato ‘El filósofo’:

Acecha sin cesar, está inmóvil como un cuadro, percibe cosas sutiles el hilo de una araña. Hace años que se comporta así y parece decidido a continuar igual. Un hombre lamentable, casi indignante. Él siempre busca y encuentra algo pero después vuelve a perderlo porque es demasiado sutil. Sea como fuere, da pruebas de una paciencia rayana en lo grandioso.

¡Qué existencia! A la hora de recobrar el ánimo es incansable. Se atormenta, mas tal parece ser su deseo. Apenas comprendo cómo puede tener una y otra vez ganas de estar pegado a lo agrio y de persistir en lo duro, en lo ingrato. Lo que hace nunca merecerá el aprecio; y él lo sabe. Parece juzgar hermoso el sacrificio. Uno quisiera enfadarse, propinarle dos o tres golpes para que abandonara, asustado, su incesante contemplación. Siempre está sentado pensando, y su modo de encarcelarse es ridículo. Parece escritor; pero necesita poquísimo papel y cosa llamativa, poca tinta; más bien se queda prendido al pensamiento, al análisis divagante. Es bastante seguro que no progresará ni llegará a nada, a pesar de tener pinta de trabajador. (Walser 78-79)

En 1908 se publica una de las tres novelas más notables de Robert Walser, *El ayudante*. En esta historia seguiremos la aventura de Joseph Marti en los seis meses que sirve como

ayudante del aclamado ingeniero e inventor Herr Tobler. La narración nos presenta a un Joseph flemático, modesto e inútil, que, si bien llega con felicidad a los aposentos de la familia Tobler, realmente se muestra preocupado por la carencia de habilidades necesarias para ejercer satisfactoriamente su labor.

A través de las observaciones minuciosas del héroe ayudante, uno como lector se sumerge en el mundo de los negocios y el comercio de principios del siglo XX. A pesar de su posición subordinada, Joseph se muestra como un empleado comprometido y un observador agudo de la vida cotidiana. Se exploran temas como la alienación, la rutina, la jerarquía social y la búsqueda de significado en un mundo caracterizado por la monotonía. La narración se caracteriza por un estilo literario introspectivo y una atención meticulosa a los detalles aparentemente insignificantes. A medida que avanza la novela, Joseph se convierte en un reflejo de la lucha de la clase trabajadora en una sociedad en la que las jerarquías son rígidas y las oportunidades de ascenso son limitadas. Y, aun así, como el típico héroe walseriano, Joseph es muy mínimo y es constantemente multado por perezoso e ineficaz. Es una personificación heroica distinta a la del héroe paseante, cuyo temple era más activo y bélico.

Destaca de la relación existencial entre Joseph y Herr Tobler, que se da en términos de una inversión de sus suertes: mientras un desgraciado Joseph encuentra la mejor de las noticias con la obtención de su trabajo, Herr Tobler empieza su fase de la decadencia, pierde tacto en los negocios, cada vez sus ideas para más inventos se ven frustradas, se niega a aceptar la derrota propia, de su familia, de su reputación.

En cortas palabras, *El ayudante* es un estudio detallado de la condición humana y la lucha por encontrar significado en un mundo sumamente despersonalizado.

Valentín Brito, estudiante de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, en la Argentina, escribió un más que interesante artículo, titulado ‘La inutilidad protagonista en *El ayudante* de Robert Walser’, en

el que analizó la ‘poética de lo inútil’ en esa novela, aspiración que, por lo demás, resulta del agrado de este autor tesista, que se inclina por llamar la apuesta estética de los textos de Robert Walser como *poética de lo mínimo*. Brito, pues, describe la poética de lo inútil como la expresión total de una figura improductiva (siguiendo a Deleuze y Guattari) que cobra vida en cada personaje, con y sin ánima, que aparece en la novela: Joseph, quien pronto se ve maravillado por sus pensamientos y progresivamente se refugia en su cabeza, abandona sus responsabilidades, culpa de la seductora acción de su esencia reflexiva, curiosa, dispersa; Herr Tobler, cuya esencia radica en el orgullo y la pedantería, se ve ahogado en sus quiméricas proyecciones de éxito que entra en negación frente a su propia inutilidad de perder negocios importantes y de construir objetos que nadie aprecia; Wirsich, antiguo sirviente de Herr Tobler, desvergonzado borracho que sigue cayendo cada vez más bajo son sólo algunos ejemplos de la representación de la figura improductiva, regida bajo la siguiente leyenda: son personajes que “*queriendo ser productivos, no pueden serlo* (debido a su inutilidad innata)” (Brito 88).

El carácter irreverente de Joseph, enfrentado al iracundo y sobrado de Herr Tobler es, a todas luces, el corazón de *El ayudante*. Nuevamente, asistimos al conflicto dual que a Walser le gusta explorar en sus obras, y, entre muchos otros pasajes, se puede apreciar tal conflicto en el siguiente fragmento:

En principio, Joseph tenía que respetar su horario de oficina, aunque en esa oficina casi no quedara nada serio o positivo por hacer; solo se trataba, en realidad, de hacer acto de presencia. Una mañana, el ayudante olvidó por distracción cerrar la puerta del despacho al ir al correo. Cuando volvió, fue llamado a capítulo. Tobler le gritó que la falta de dinero no era una razón para dar paso al desorden. Que él no lo toleraría. Aunque no hubiera dinero en efectivo que robar, cualquiera, ya fuese el cartero u otra persona, podía entrar por la puerta abierta sin ser visto y ponerse a hurgar en los libros y papeles. Joseph respondió que debió de ser Pauline quien dejara la puerta abierta. Él no lo hubiera hecho, era un celoso guardián del orden.

Pues justamente Pauline, estalló el jefe, lo había acusado de una falta que él, sin ninguna vergüenza, pretendía endilgarle ahora: siempre le echaba la culpa de todo a Pauline. Qué necesidad tenía de acusarlo esa chismosa, replicó el joven, cogido en la trampa. Tobler le ordenó callarse. ¡Qué días aquellos! Húmedos y tormentosos, aunque con cierto encanto. El salón se volvió de pronto familiar y melancólico. (Walser 187-188)

Finalmente, en este mapeo que los lectores académicos e interesados juzgarán de muy corto o muy extenso, ha llegado el momento de hablar del *Jakob von Gunten*. La novela, publicada en 1909, narra la historia de un joven pequeñoburgués que desea negarse a sí mismo, a su condición privilegiada, inscribiéndose en el Instituto Benjamenta, una institución que forma a jóvenes para convertirse en sirvientes o mayordomos de la alta sociedad. La historia está narrada en primera persona por el mismo Jakob von Gunten, y se presenta en forma de un diario que Jakob lleva durante su estancia en la escuela de los Benjamenta. La novela comienza con Jakob explicando su decisión de unirse al Instituto Benjamenta; él ingresa con la intención de buscar una educación práctica y vivir una vida sin preocupaciones, lejos de las expectativas de la sociedad.

A medida que avanza el relato, Jakob describe el ambiente extrañamente opresivo y jerárquico que encuentra durante su estadía en el instituto. La escuela es dirigida por Herr Benjamenta y su hermana, Fräulein Benjamenta, quienes mantienen una cabal disciplina y una rutina monótona. Los estudiantes son sometidos a reglas estrictas y se les entrena en las tareas domésticas y la obediencia.

El protagonista, Jakob, se convierte en un observador agudo de su entorno y de sus compañeros de escuela, como Kraus, Schmidt, Peter el Larguirucho y otros. A lo largo del diario, Jakob reflexiona sobre su propia identidad, su relación con dos figuras importantes para su estado sentimental, como su hermano, Johann von Gunten y Fräulein Benjamenta, así como su papel en el instituto. La novela se caracteriza por su estilo introspectivo y la profunda

exploración de la psicología de nuestro héroe walseriano. Jakob se ve envuelto en un mundo de sueños, delirios y obsesiones, y la narración se vuelve cada vez más surrealista a medida que avanza la historia. Casi una revelación mística. Su lucha por definir su identidad y su búsqueda de significado en medio de la monotonía y la opresión son temas primordiales.

Hacia el final de la novela, Jakob abandona el Instituto Benjamenta y se embarca en un viaje hacia un destino desconocido, dejando atrás la opresiva atmósfera de la escuela. La novela concluye con una sensación de ambigüedad y apertura, un final abierto en el que todo tipo de interpretaciones sobre el destino de Jakob tiene cabida. La pregunta más atractiva respecto a la aventura de Jakob en el instituto es si logró cambiar virtualmente algún aspecto de su conducta o su modo de ver el mundo, como sí pasa en otras concepciones de héroes y antihéroes que veremos en el segundo capítulo. Cabe destacar que es constante en las reflexiones de Jakob encontrar impresiones sobre las creencias aceptadas por la sociedad mercantil que habita el espacio urbano al que acude en algunas ocasiones para salir del convento disciplinario de los Benjamenta. En últimas, *Jakob von Gunten* es una novela en la que hay un profundo pensamiento sobre la vida y la sociedad y sus circunstancias.

Capítulo II

El viaje: sobre la novela y huellas de un héroe problemático

En este camino para descubrir la figura del *héroe mínimo* en *Jakob von Gunten* ya nos hemos acercado a la vida y obra de Robert Walser, advirtiéndolo, a veces de forma sutil, a veces de forma directa, que la literatura de Walser es una oda a la sencillez, en oposición al espíritu de magnificencia que imperaba en la sociedad de su tiempo. La tesis central de este trabajo, como recordarán, es que la novela *Jakob von Gunten* es la mejor síntesis de todos los aspectos que caracterizan la obra walseriana global; tal reunión es lo que yo expongo como *poética de lo mínimo*. Ahora bien, para llegar allá he decidido construir un puente, de manera que sea pragmático el abordaje de la novela. Este puente es el de la sociocrítica en general y el del *héroe problemático* en particular. Me valgo de ese concepto para afirmar que: 1) Jakob von Gunten es un *héroe problemático* peculiar y procederé a dar luces sobre tal peculiaridad; 2) Jakob von Gunten, como *héroe problemático*, enfrenta las más álgidas tensiones de su mundo y 3) las búsquedas heroicas de Jakob von Gunten en contra de la imposición moral de su mundo son una exaltación de la *poética de lo mínimo*, como vía de escape y de redención de lo humano.

Dicho lo anterior, he de decir que también hará parte del puente una suerte de conglomerado de planteamientos sobre la novela como género narrativo. Esto lo considero pertinente porque algunas de las ideas que recopilare, como las de Milan Kundera, por ejemplo, guardan una estrecha similitud con la composición del *Jakob von Gunten*, tanto en forma como en espíritu.

Este capítulo será un viaje a la novela en el que, a partir de indicios, iremos en busca del Jakob von Gunten como un *héroe problemático* al que le daremos también, una vez hallado, una serie de características que lo diferenciarán de todo tipo de héroe, una suerte de fundamentación teórica del héroe walseriano.

Que inicie, pues, este viaje teórico que nos acercará cada vez más a la figura del *héroe mínimo* en *Jakob von Gunten*.

2.1 Sobre la novela

Milan Kundera¹⁸ recopiló en *El arte de la novela* (2012) siete producciones textuales unidas por un mismo objeto de interés: la novela. En esos siete ‘ensayos’ destaca la visión de Kundera sobre su propia obra y cómo esta se comunica con las circunstancias de su tiempo, a la par que contrapone sus visiones de la novela contemporánea con la historia de la novela. Nos centraremos en algunos de sus textos. Para empezar, precisamos una definición literaria de la novela. ¿Qué es la novela? ¿Cuáles son sus posibilidades? Pareciera que en estos tiempos de desbordado nihilismo e ‘hiperacademización’ se pronostica el fin de la novela como género regular. A nivel técnico, razones no les faltarían a quienes, por ejemplo, vislumbran una fusión de registros para la futura composición novelesca (fenómeno que no es, por cierto, fortuito; ya ha ocurrido antes con el mismo *Don Quijote*). Tampoco podríamos tratar de locos a quienes, de manera vehemente, arguyen que la novela murió con Flaubert o Proust. Sin embargo, lo que se puede apreciar de la propuesta de Kundera es el carácter ‘espiritual’, de contenido, que le confiere a la novela, más allá de una enumeración de cualidades formales que rijan la naturaleza de la novela.

El libro comienza con un ensayo llamado La desprestigiada herencia de Cervantes. En este ensayo Kundera da unas pinceladas muy luminosas sobre el motivo que atraviesa sus

¹⁸ Milan Kundera (1929 – 2023) fue un escritor checo, nacionalizado francés, a causa del exilio que sufrió a partir de la invasión rusa a Chequia en 1968. Su obra fue prolífica y celebrada por críticos y lectores de todo el mundo. Principalmente, se interesó en pensar y narrar las diferentes facetas del ser humano cuando este se ve enfrentado a un sistema totalitario que lo supera y domina, limitando varias de sus posibilidades. Kundera escribió novelas, cuentos, obras de teatro y ensayos. Dentro de sus textos más relevantes se pueden destacar: *La broma* (1967), *El libro de los amores ridículos* (1968), *La vida está en otra parte* (1979), *El libro de la risa y el olvido* (1981), *La insostenible levedad del ser* (1984), el citado *El arte de la novela* (1986) y *Los testamentos traicionados* (1993).

textos: el arte de la novela. Para Kundera la novela expresa las verdades e inquietudes más hondas de la experiencia humana. La filosofía, la poesía, la música, incluso el cine, tienen sus propios registros para ficcionar y embellecer la realidad, pero la novela tiene, con sus propios referentes, su registro único e insuperable de pensar sistemática y asistemáticamente la travesía humana por este mundo: “Una tras otra, la novela ha descubierto sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia” (Kundera 15).

La novela ha de ser una observadora o acompañante del impetuoso devenir de los hombres; siempre tiene algo que decir, algo que develar. Contraria a otras formas discursivas sobre la vida, que tienden a ser más descriptivas en tanto enuncian la realidad de las cosas ya acaecidas, aprehendidas o experimentadas. En cambio, la novela, en tanto observadora, tiene una capacidad profética; se atreve a descubrir y explicar los misterios que la humanidad apenas podría vislumbrar con instrumentos menos sofisticados y apropiados que la literatura y, por supuesto, la misma novela. En esta línea, puede haber novelas que se acerquen en mayor o menor grado a ofrecernos esa certeza de lo desconocido. Kundera juzga como imperativo que las novelas puedan permitir esa experiencia suprasensorial en los lectores. Avocado en que la sociedad actual no se aleje demasiado del ‘mundo de la vida’ husserliano, para Kundera la novela debe cumplir con esa tarea primordial: “La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela” (Kundera 16).

Esa vara moral tan alta a la que ha de someterse la novela, desde la perspectiva de Kundera, nos lleva irremediabilmente a preguntarnos por el *Jakob von Gunten*. ¿Cumple la novela de Walser con el imperativo novelesco de Kundera? De ser así, ¿qué devela *Jakob von Gunten*? ¿Qué aspectos de la existencia se han presentado como claros, distintos y sorprendentemente novedosos desde su publicación en 1909? Estas preguntas son pertinentes y orientan con toda certeza la naturaleza de este trabajo; es la propuesta de una categoría de análisis que responda adecuadamente aquello que la novela descubre de la existencia.

Como heredera de Cervantes, la novela moderna es la narración de un espacio fracturado por distintas interpretaciones de la realidad. El maniqueísmo de lo bueno y de lo malo se ha erosionado, dejando abierta la posibilidad a una cadena perpetua de visiones de mundo. Ahora es la cordura, su letanía, y las franquezas de la locura las que orientan la verdad de un universo narrativo. Ya no hay nada seguro en el camino del héroe, y este se halla abandonado a su suerte, embelesado por el enigma de la realización de movimiento vital. Dios ha muerto en la novela moderna; el autor es libre de construir el campo moral por el que sus personajes se van a mover.

Propiamente, en el ensayo que da nombre al libro, *El arte de la novela*, Kundera explora de manera más profunda las cavidades del género novelesco a partir de una entrevista, más bien una conversación, que sostuvo con Christian Salmon¹⁹. El autor checo se sumergió en las aguas oníricas de su propia obra y la de algunos de sus referentes literarios para así dar con una aguda reflexión acerca de la génesis de la creación novelesca. El encuentro, sin más dilación, parte de una apreciación de Kundera respecto de sus propias novelas, a las cuales juzga de no ser novelas psicológicas; esto da pie para que los dos interlocutores se concentren en el problema 'yo'. Salmon pregunta un tanto sagazmente si, necesariamente, acaso, todas las novelas eran de corte psicológico. Para Kundera se hace imperativo desdibujar la categoría de novela psicológica y transformarla en el enigma del yo. Bien conocida es la destreza casi mayéutica de Kundera para acompañar el parto del pensamiento; sus novelas, precisamente, dan cuenta de esa facilidad. Con unas cuantas preguntas, aterrizadas en los conflictos de sus personajes, sus lectores ya podíamos estar ante un problema moral, ético, político o existencial de altura. Kundera, en efecto, inquiere las posibilidades del yo al momento de la creación, en

¹⁹ Christian Salmon (1951 - actualidad) es un escritor, teórico literario e investigador político francés, miembro durante 34 años del Centro de Investigación sobre las Artes y el Lenguaje de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París. Fue asistente de Milan Kundera entre 1982 a 1988. Fundó, junto con otros escritores, el Parlamento Internacional de Escritores en 1993. Su obra más reconocida es *Storytelling: La máquina de fabricar historias y formatear las mentes* (2007).

tanto desligamiento de la persona misma y desplazamiento mental a un plano imaginario, a un otro independiente. En este caso, la vehemencia es total:

Seamos más precisos. Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. En cuanto se crea un ser imaginario, un personaje, uno se enfrenta automáticamente a la pregunta siguiente: ¿qué es el yo? ¿Mediante qué puede aprehenderse el yo? Ésta es una de las cuestiones fundamentales en las que se basa la novela en sí. (Kundera 37)

La preocupación por la construcción psicológica del personaje, así como por las circunstancias sociales representadas en la narración, es contemporánea, responde a los cánones interpretativos del siglo XX; responde al surgimiento de nuevas formas de exploración narrativa y estéticas. La locura del Quijote es una genialidad narrativa sin precedentes y el logro máximo de una ‘literatura total’, que no tiene mayores etiquetas y clasificaciones más allá que la de una ironía de los géneros narrativos existentes en la época de Cervantes. Aun así, el Quijote es, de igual forma, la mejor representación del enigma de un yo desdoblado en varios niveles: autor-personaje, personaje cuerdo-personaje loco, realismo-idealismo, persona-personaje-locura. Así, pues, hallamos la consideración de Kundera como pertinente, a menos desde los horizontes (que, por pecado de edad, de mocedades, son pocos) de conocimiento literario que contamos sobre Occidente. Con todo, la estética literaria también tiene una historia, tan amplia y rica como la historia general de la humanidad. La historia de las ideas es, por tanto, la historia de las letras.

Robert Walser es el heredero de una estética nacida en la ‘germanosfera’ que se concentra en el yo, tanto como Kundera. Eran finales del siglo XVIII; Francia había conmocionado a toda Europa con el estallido de la Revolución Francesa, de la revuelta ilustrada que, con sus propias contradicciones, a punta de guillotina se hacía con el ideal de la libertad, la igualdad y la fraternidad. El rumor de la libertad llegó a Prusia con rostro de mujer: Caroline

Böhmer²⁰. La progresista dama llegó a Frankfurt procedente de un sueño y de una rebeldía. Decían los rumores que estaba a favor de la ocupación ilustrada francesa a las ciudades prusianas y estos correspondían a la realidad. Sus primeros meses en suelo germano no fueron fáciles. Con una hija pequeña, un embarazo producto de una noche de excelsa celebración con un soldado francés, pocas posesiones materiales, entre ellas una pluma, y una infinidad de alegaciones, objeciones al mundo tal como se le presentaba, a sus ojos añejo, retardatario, Caroline fue encarcelada por conspirar en contra del reino. Cuando hubo conseguido su boleto de regreso a la vida civil, se instaló en la ciudad de Jena, cuyo epicentro cultural e intelectual era la Universidad de Jena. Allí, Caroline Böhmer se volvería el corazón de un grupo de intelectuales que se reunieron con la intención de gestar las ideas que orientarían una nueva época. Ese grupo estaba nutrido de personalidades tales como Novalis, Hegel, Schiller, Schelling, los hermanos Von Humboldt, Fichte, Schlegel y, como la celebridad del grupo, el acaparador de las miradas y los aplausos, Goethe. A tal reunión de ilustres se le conocería más tarde como el Círculo de Jena.

La Europa prerrevolución francesa podía ser descrita como un cúmulo de sociedades que concebían la reunión del poder máximo que regía el destino de las gentes en Dios, a través del poder religioso ejercido por las autoridades cristianas, ramificadas en sus vertientes luteranas, calvinistas, protestantes en general, y católicas ortodoxas, así como apostólicas y romanas, y del poder político, a cargo de los monarcas, directamente elegidos por atribución divina y clasista, una lógica de linaje. Estos pensadores en ciernes estaban a punto de reaccionar frente a ese sistema determinista, que ignoraba las libertades individuales y cuyo panorama de las posibilidades humanas era, más bien, reducido. Con la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano se abría el telón para una nueva concepción de mundo; en definitiva,

²⁰ Caroline Böhmer (1763-1809) fue una de las intelectuales alemanas más notables de finales del siglo XVIII. Se destaca por ser una gran traductora al alemán de la obra de Shakespeare. Por lo demás, fue el núcleo primordial del Círculo de Jena, que permitió reunir a grandes personalidades del mundo intelectual alemán de aquel entonces, bajo la premisa de reflexionar sobre la identidad y sobre las posibilidades de los sujetos libres.

para una nueva época. Esta nueva época supuso para la literatura y demás artes la llegada del Romanticismo, movimiento artístico y cultural que moldeó una nueva forma de percibir al individuo, a la naturaleza y a las interacciones entrambos.

Sobre los encuentros y desencuentros de los miembros del Círculo de Jena en su afán de proveer los cimientos de la nueva era, la era del yo, trata el libro de Andrea Wulf²¹: *Magníficos rebeldes: Los primeros románticos y la invención del yo* (2022). Es el Círculo de Jena el pesebre donde reposa la recién nacida novela contemporánea, y de la que surgen al mismo tiempo las características especiales de la novela en lengua alemana que tanto bebe y denota la obra de Robert Walser.

El *Ich* romántico alemán se ha vuelto el paradigma estético de los reinos del territorio alemán, y ello implica en definitiva una afectación directa en la novela. Para esa época, en lo que hoy conocemos como Alemania, el nivel de lectura era bastante alto. En lo que pareciera ser el idilio de los humanistas, la mayoría de las personas, sin distinción profesional disfrutaban de la lectura:

Las tasas de alfabetización se dispararon y, a finales del siglo XVIII, Prusia y Sajonia eran los lugares del mundo con menos iletrados entre su población (...) Los artesanos, las criadas y los panaderos leían con la misma avidez que los profesores universitarios y los aristócratas. El apetito por las novelas era enorme y, en las tres últimas décadas del siglo XVIII, el número de autores se duplicó: en 1790, había en Alemania la asombrosa cifra de seis mil escritores que publicaban sus obras (...) La imaginación de los alemanes se alimentaba de palabras y, gracias a los libros, gracias a aquellos caracteres negros que poblaban las páginas impresas, podía viajar a países lejanos y a nuevos mundos. En la mayoría de las ciudades alemanes no faltaban las bibliotecas de préstamo y los clubes de lectura, y en cada esquina se podían comprar

²¹ Andrea Wulf (1967 – actualidad) es una historiadora y escritora germano-británica. Es reconocida por su destreza investigativa sobre hitos importantes para la historia cultural de la humanidad, pero que, paradójicamente, han sido más bien poco explorados. En español se pueden conseguir tres de sus libros: *La invención de la naturaleza: El nuevo mundo de Alexander von Humboldt* (2015), *El increíble viaje de Alexander von Humboldt al corazón de la naturaleza* (2019) y el ya referenciado *Magníficos rebeldes* (2022).

folletines y novelas por un precio muy asequible. Los libros estaban por todas partes. (Wulf 38-39)

El liberalismo estaba en auge. Para el mundo de las ideas nada importaba más que el *Ich* y, con temor de ser reiterativo, sus posibilidades. La libertad intelectual, tan anhelada en tiempos en los que toda actividad del espíritu debía estar en línea de las creencias del poder hegemónico, ahora era una certeza primordial para los ejercicios de la reflexión y de la creación. En cuanto a la generación de conocimiento, si bien seguía buscando cierto cientificismo, una estructura que permite el hallazgo de reglas generales de los fenómenos, ahora hay una preferencia por lo subjetivo, el *Ich*. La pauta la terminaría de marcar Kant con su *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?* Dice Wulf, a propósito de este hito lo siguiente: “Kant instó al hombre a salir «de su inmadurez autoimpuesta». «Cultiva tu propia mente», escribió, «no se requiere nada para ilustrarse, salvo la libertad». Y eso fue, ni más ni menos, lo que los estudiantes y los profesores de Jena se propusieron hacer” (39).

Schiller se asomó con gran notoriedad al escenario cultural alemán gracias a su obra *Los bandidos*, que inspiraría más tarde a Robert Walser a ser actor, recordemos. Esta obra trata de la disputa de dos hermanos en su búsqueda de reconocimiento, poder y autonomía personal. En medio de la imperiosa necesidad de revolución, *Los bandidos* supone una ruptura frente a la tradición teatral dramática: como una suerte de Dostoievski primigenio, muestra la metamorfosis moral de una persona buena y la construcción emocional, la tormenta, si se quiere, que surge de modo intestino. El drama sigue el conflicto de los hermanos Franz y Karl Moor, en el que el primero (el menor) traiciona al segundo (el mayor) para obtener la totalidad de la herencia familiar. El padre de ambos, el patriarca de los Moor, tiene en Karl a su hijo favorito. Karl, a su vez, se sabe un hijo virtuoso, y es en este personaje en el que sucede ‘la caída’, la inversión moral de su sensibilidad. El padre sucumbe ante la maldadosa estulticia de Franz, quien con hábil dominio de las palabras crea una red de mentiras que perjudica la honra

de su hermano mayor Karl. Como consecuencia, en Karl empieza a crecer resentimiento hacia su hermano y hacia todo aquel que cometiera una injusticia, lo que lo lleva a formar una banda de ladrones que atenta contra la tiranía local.

El culmen trágico de la obra de Schiller se encuentra en el dilema de Karl, quien se debate entre el apoyo a sus hermanos bandidos y el favor de Amalia, su novia. En Karl germina una reunión de conflictos que resulta interesante a la luz de la literatura de Robert Walser. En primer lugar, el conflicto entre una *ética máxima* clasicista del Karl Moor virtuoso y carismático, cuyas posibilidades sólo podían ser grandes, promesas de victoria y de aceptación social y una *ética mínima* romántica. En primer lugar, el conflicto entre una *ética máxima* clasicista del Karl Moor virtuoso y carismático, cuyas posibilidades sólo podían ser grandes, promesas de victoria y de aceptación social y una *ética mínima* romántica que prepondera lo antiheroico como forma de revolución; una que, dicho de cierta manera, no termina por redimir al héroe caído o convertido en un antihéroe, pues la tragedia hace de las suyas: el padre muere de pena moral al saber que Karl, su otrora hijo favorito, se convirtió en un ladrón; Franz se suicida; Karl, imposibilitado y controlado por su banda, al final asesina a Amalia, quien sólo podía seguir viviendo si era si hacía realidad su sueño de estar al lado de Karl para siempre. Y este último, el *héroe*, se acaba entregando a las autoridades. Esa tensión dramática atrajo no sólo a los lectores y espectadores de finales del siglo XVIII, sino también al joven Walser, quien, recordemos, se obsesionó con esta obra y lo motivó a volverse actor, disfrazándose en una ocasión de Karl Moor.

En segundo lugar, en Karl se aprecia el repudio que le originan los vicios de la sociedad, una vez vio con distintos ojos, los de un héroe caído, cómo se mueven los engranajes del poder y de las familias. Un Karl calmo y seguro de su posición en el mundo y de su bondad prontamente se vuelve en un escéptico y relativista moral, cuyo único ideal es el de la justicia, fin para el que no tiene medios justos ni buenos, precisamente. Esta crítica social, si se quiere, es importante si deseamos apreciar el talante de los héroes de Walser, que distan mucho de

Karl Moor en estructura y estilo, mas no así en espíritu. Walser hereda cierto talante romántico, a su vez que lo compagina con el nihilismo temprano del siglo XX.

Por último, Karl Moor es la personificación de la libertad literaria, que tanto apreciaba Robert Walser. Sólo los herederos del Quijote pueden hacer observaciones tan agudas acerca de la realidad y de los vicios de la sociedad de sus respectivos tiempos: los locos, los ladrones, los adúlteros, los paseantes, los burgueses devenidos en mayordomos, etc. En definitiva, todos los que se ubican en las antípodas de la legalidad, los personajes que confrontan las reglas son los que más ruido e incomodidad generan frente a las dinámicas humanas imperantes. Y esto aplica tanto en el campo moral como en el político. De ahí que la literatura sea, probablemente, el arte que más censura y calumnia haya recibido en la historia de la humanidad: controvierte a los poderosos, a los tiranos y a los estúpidos; los deja en evidencia. Sin ir más allá y sin dejarme embriagar por adjetivos biensonantes y rudos, el espíritu del Karl Moor desbordado y revolucionario que halla morada en Jakob von Gunten se potencia cuando, en su propia naturaleza, con su propia ironía, ataca las bases de la legitimidad cultural de su mundo.

Por lo demás, resulta curioso el tópico de dos hermanos distintos y enfrentados de Schiller en *Los bandidos*, que no sólo recuerda el relato mítico de Esaú y Jacob, sino que también, de alguna forma, Robert Walser replica en *Los hermanos Tanner*, así como la representación de un ladrón, lo cual hace expresamente en *El bandido*.

La filosofía del *Ich* de Fichte supuso todo un revuelo en los pasillos de la Universidad de Jena. Fichte inició su camino académico al seguirle los pasos a Kant. Una vez se hubo ubicado en Jena con una plaza para dar cátedra de filosofía en la universidad, tomó distancias de su maestro, específicamente con la famosa dupla epistemológica kantiana: la cosa en sí – la cosa como la percibimos. Para Fichte, es el yo el que dota de sentido y determina al mundo. Nada externo. Nada que no pueda ser acaparado o entendido por el *Ich*. Y, aún más importante, nada que coarte o sea superior en juicio que el *Ich*. Que ni un tribunal divino o

una congregación política no dictaminen el destino de la persona, del individuo, fue ciertamente un triunfo para el ideal humanista. Dice Andrea Wulf:

Cuando subió al estrado, en Jena, Fichte infundió al yo un nuevo poder: el de la autodeterminación. El *Ich* se postula a sí mismo y deviene, por tanto, libre. Es el agente de todo. Todo lo que pueda restringir o limitar su libertad —cualquier aspecto del no *Ich*— viene a la existencia a través del *Ich*. La libertad era una chispa, decía Fichte, que podía brillar secretamente en la oscuridad durante mucho tiempo, pero que más pronto que tarde se convertía en un fuego ardiente que abrasaba nuestras almas. (74)

En el ámbito literario, la proclamación del yo, de la libertad, es primordial en la conformación de la novela moderna. A esa idea suscribe Georg Lukács en su *Teoría de la novela* (1966). Lukács cree que el paradigma principal de la novela moderna radica en la libertad del autor, al ser despojado de todo Dios y tener toda la posibilidad de concebir a su antojo las relaciones que germinan entre el mundo y el yo. El yo es preponderante dentro de la crítica literaria de Lukács, quien observa la transformación de ese concepto, a partir de lo que buscaban los distintos géneros literarios a través del tiempo. Por ejemplo, él dirá que el yo del drama es inteligible, mientras que a la epopeya le corresponde un yo empírico, cuya ordenación en el mundo responde a un deber-ser, que choca, precisa y paradójicamente, con la libertad o con las posibilidades de acción en libertad, en tanto que el héroe épico no puede nunca desviar su esencia o confrontarla, sino más bien reafirmarla en su viaje. El yo novelesco, representado en el *héroe problemático* es algo de lo que hablará Lukács en el libro ya mencionado y que aquí exploraremos más adelante. Por lo pronto, es menester regresar a Kundera para continuar con este viaje hacia la novela, que es en sí la antesala del viaje hacia *poética de lo mínimo* en *Jakob von Gunten*.

La conversación de Kundera y Salmon se sienta sobre el problema del yo. Aceptada la tesis kunderiana de que toda novela es creada bajo la luz de la búsqueda del yo, Salmon pregunta por la satisfacción de esa búsqueda, si es posible ‘hallar al yo’, cuestión tan graciosa

como la que pregunta si es posible ‘hallar la casa del ser’. Pero para curiosas y divertidas observaciones de los intelectuales habrá otros espacios, otros textos. Kundera entonces le replica, de manera tajante, que la búsqueda del yo siempre se enfrentará a una frustrante paradoja: “cuanto mayor es la lente del microscopio que observa al yo, más se nos escapan el yo y su unicidad (...) Pero si el yo y su carácter único no son aprehensibles en la vida interior del hombre, ¿dónde y cómo se los puede aprehender?” (39).

Si Robert Walser escribió sus novelas, configuró sus héroes, a partir de su deseo por encontrar al yo, ¿qué podríamos como lectores inferir de su búsqueda? Probablemente, acaso, que el hombre moderno, amparado en la libertad obtenida por los ilustrados franceses, los académicos y admiradores de Kant encuentra un gran dilema entre la convicción intestina de saltarse la norma establecida por la ley y perpetuada por sujetos que ejercen el poder y la culpa generada por saberse transgresor, traidor de una idea del deber-ser. El mismo Jakob von Gunten, personaje-narrador de la novela, predica de sí mismo ser un agente que padece ese dilema, en momentos tan precisos y, dicho sea de paso, *mínimos* como el que sigue: “A Schacht le encanta transgredir el reglamento, y debo confesar que, por desgracia, a mí también” (Walser 14). Si aceptamos las visiones de quienes piensan, como Canetti, que Walser huía de sus honduras existenciales por el miedo, que su escritura es en sí una declaración misma del miedo, entonces asistimos a la revelación de la novela sobre la compleja situación de la humanidad frente a la tensión éxito-fracaso, de la que se sigue que siempre es incómodo tomar partido por alguno de esos polos: seguir al pie de la letra la norma empequeñece al yo, lo despoja de su libertad, lo regresa a un estado prerromántico; por otro lado, trasgredir la norma asegura la libertad del yo, mas confronta al sujeto al rechazo social, al repudio de la masa amorfa que conforma el grueso de la sociedad. En el caso de Walser y Jakob, una masa adoradora del éxito, del orden, del mérito, de las industrias y de la vertiginosidad de la vida. Si la búsqueda de Walser es la afirmación de su yo tras el velo del miedo, halló la revolución mínima en el viaje de su héroe Jakob von Gunten, ciertamente más decidido que él mismo en su vida.

Ahora bien, el *Ich* de Walser, transmitido en la voz de Jakob von Gunten, dista del *Ich* de Fichte. Esto va en la siguiente dirección: a comienzos del siglo XX ya se deja ver una caída fuerte en el vigor del espíritu humano, casi intuyendo las derrotas que dejarían honda huella en la memoria histórica del mundo, como las producidas por los conflictos bélicos de gran envergadura, la carrera armamentista nuclear, la tecnificación de la burocracia urbana en Occidente, la propaganda ideológica y la trivialización de las pasiones. El existencialismo alemán del XX ubica al *Ich* en una situación posterior al mundo, a las circunstancias previas a la existencia de un individuo. En últimas, a la historia. El espíritu del yo se ve, en las primeras de cambio, *minimizado* con respecto al yo decimonónico. El yo ya no determina la realidad del mundo, sino que vuelve a quedar en un estado de determinismo exterior. Es como dice el coro de la canción *Before I forget* de la banda Slipknot: “*I am a world before I am a man; I was a creature before I could stand*”²². Y de eso también habla Kafka, por mencionar uno de tantos autores literarios, en su obra. Poco cambia la realidad del mundo de K. si éste tiene más o menos atributos, registros de sí mismo como individuo. Su tensión existencial se halla con todos los estadios que lo superan, que lo cuestionan, que lo determinan. Kundera se pregunta, a propósito de la obra de Kafka, “¿cuáles son aún las posibilidades del hombre en un mundo en el que los condicionamientos exteriores se han vuelto tan demoledores que los móviles interiores ya no pesan nada?” (41).

Recordemos. De la mano de Kundera en *El arte de la novela* hemos apreciado que la novela es un género que retiene en sí una particular y única forma de enunciar la verdad de las experiencias humanas, que ningún otro registro discursivo o disciplina podría igualar o replicar. Esto se sostiene en la creencia de Kundera de que la novela reúne de forma natural las preocupaciones de otros saberes y fijaciones: “La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (la búsqueda de la esencia

²² “Yo soy un mundo, antes que un hombre; yo era una criatura antes de que pudiera estar de pie” (traducción propia).

de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos” (48). De igual forma, la novela, según Kundera, busca aprehender el yo, empresa que se enfrenta irremediabilmente a una paradoja; el yo se difumina mucho más en tanto más se acerque al yo. Con Andrea Wulf vimos el origen sensible e intelectual del yo, gracias a un grupo de jóvenes entusiastas, notables artistas y pensadores que influyeron en el panorama humanístico incluso hasta nuestros días (con especial mención a Friedrich Schiller, referente fundamental para Robert Walser) y que se enamoraron de las ideas de libertad que les llegó como emisarias de la Revolución Francesa. Finalmente, parados sobre los hombros de Kundera, exploramos lo que parece ser el nuevo cambio de paradigma que atraviesa el yo en los albores del siglo XX, un yo caído a un estado de debilidad frente al ensanchamiento del mundo como condicionante de la realidad. Los héroes novelescos de esta nueva visión del yo no son poderosos ni amos totales de su destino, sino que son ahora adversarios de las condiciones externas a ellos mismos. Si somos precisos, aquí se ha tímidamente expuesto tres visiones del yo: 1) la prerromántica, que trata de un yo silenciado, más bien integrado en el mundo y sometido a juicio de unos cuantos sujetos de poder como Dios y los monarcas; 2) la romántica, que dedica odas a la libertad de un yo que ahora, despojado de Dios y de corona cualquiera, dota de sentido su realidad y el mundo a sus pies, y 3) la moderna, que observa la tensión del yo entre la sumisión de un poder normativo más desdibujado que el divino o el regente, pero mejor organizado, más sistémico e igual de violento con la libertad del yo.

Es menester señalar que las constantes interacciones que he tejido entre la realidad fáctica y la realidad ficcional, tal como quedó impreso en el capítulo I, es primordial para el entendimiento de la *poética de lo mínimo* en el Jakob, por tanto, no se trata de una determinación arbitraria o de una licencia rocambolesca por parte del tesista, quien ya se ha revelado por medio de su estilo que no es muy ortodoxo en cuanto a los lineamientos de escritura académica se refiere. Ni a la concordancia de número gramatical. Aquí sostenemos que el yo de Walser tiene cabida en el yo narrativo constituido en Jakob von Gunten, héroe

propiamente walseriano. Y es que no adherimos a la muerte del autor, no es esa nuestra apuesta, en tanto partimos de un supuesto que recoge el camino, entre otros, de la sociocrítica: la *poética de lo mínimo* expresa una objeción rotunda a las dinámicas sociales y morales de una época y un lugar específicos. Más bien, me amparo en la respuesta de Kundera a Salmon sobre una cuestión cercana a la que socializo:

Ni a Musil, ni a Broch, ni a Gombrowicz les molesta estar presentes en sus novelas a través de sus pensamientos. El personaje no es un simulacro de ser viviente. Es un ser imaginario. Un ego experimental. La novela vuelve así a sus comienzos. Don Quijote es casi impensable como ser vivo. Sin embargo, en nuestra memoria, ¿qué personaje está más vivo que él? (49)

La soledad de un tesista es quizás de las más frías posibles, mas no por ello el tesista es indiferente al placer de la escritura misma, o del objeto de estudio.

Milan Kundera cierra su conversación con Salmon produciendo una reflexión aguda acerca de la novela, de sus posibilidades:

La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz. Los novelistas perfilan *el mapa de la existencia* descubriendo tal o cual posibilidad humana (...) El novelista no es ni un historiador ni un profeta: es un explorador de la existencia. (59 – 61)

Ser mínimo es una posibilidad que contempló Robert Walser para su vida y quiso trasladarla a su obra. *Jakob von Gunten* es, quizás, la mayor expresión de esa posibilidad, devenida en alternativa existencial, reitero, a una sociedad que tenía dinámicas socioculturales proyectadas a lo máximo, al enaltecimiento de las industrias, del mérito y del poderío y al detrimento del espíritu. Como novela, tiene una verdad que sólo ella puede contar. Y los focos ahora se van a dirigir completamente a la figura del héroe, en este caso homónimo, que

concentra todos los trazos de acción y actúa según unas motivaciones concretas, particulares, revelando con ello su disidencia del sistema de valores imperante y funge como catalizador de la nueva posibilidad de ‘ser-en-el-mundo’, la *poética de lo mínimo*. Por esto, la rebeldía frente a los valores imperantes, este héroe es distinto al arquetipo heroico heredado por la epopeya. La inconformidad constante que muestra el personaje lo convierte en un héroe que Lukács llamará problemático. Justamente, veremos cómo es la configuración de ese héroe problemático y cómo Jakob se exhibe como tal en su propio mundo narrativo.

El viaje, por más tempestad que haya, continúa.

2.2 Huellas de un héroe problemático

La figura del héroe ha sido de vital importancia en las expresiones narrativas desde la época clásica. En el mito, es usual la presencia de virtuosos hombres que emprenden sus viajes bajo la observación permanente de alguna divinidad, que puede intervenir en favor o en contra del campeón humano. A menudo, el héroe clásico del que se hacen cantos y cuyas hazañas quedan registradas en epopeyas, es el reflejo de las más altas aspiraciones humanas: astucia frente a las dificultades, lealtad con los amigos, familiares y dioses, moralidad férrea (su brújula moral nunca se rompe, sin importar los desafíos y tentaciones que la confronten), fuerza física, sensibilidad para las artes y las cosas bellas, entre otros atributos. El héroe ha tenido su propia historia, evolucionando según corren los tiempos de la humanidad. Ha mutado desde la epopeya a la novela, de la tragedia a la comedia. Y también ha cambiado según el criterio estético predominante.

Joseph Campbell²³ publicó en 1949 *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, texto con el que alcanzaría su máximo reconocimiento académico. En ese gran estudio, propone el concepto de ‘monomito’, con el que denota que todos los mitos que han estado presentes en la historia de la humanidad, tanto en sistemas filosóficos, así como en religiones, sueños, tradiciones orales y diversas manifestaciones literarias y culturales comparten un núcleo inmutable y regulador: el viaje del héroe. Así, pues, en los mitos, ya sean originados en la cultura helenística, o en las cálidas arenas de Oriente Medio, o en las historias de fundación nacional de Europa, o en la reunión de tribus indígenas de América, a través de fantasías ancestrales, los héroes se someten a una travesía para lograr su victoria trascendental, aquello por lo que serán recordados hasta el fin de los tiempos. El héroe del monomito, sin embargo, advierte Campbell, presenta diferencias de modo, dependiendo el registro en el que se enmarque. Una diferencia que interesa mucho a los fines de este trabajo es la que Campbell plantea entre el héroe de los cuentos de hadas y los héroes mitológicos. Si bien comparten la esencia, esto es, pasar de un estado desgraciado a uno especial, dejando atrás sus debilidades, dando forma y vida a un ser nuevo, distan en la obtención de su premio:

Típicamente, el héroe del cuento de hadas alcanza un triunfo doméstico y microscópico, mientras que el héroe del mito tiene un triunfo macroscópico, histórico-mundial. De allí que mientras el primero, que a veces es el niño menor o más despreciado, se adueña de poderes extraordinarios y prevalece sobre sus opresores personales, el segundo vuelve de su aventura con los medios para lograr la regeneración de su sociedad como un todo. (Campbell 53)

Lo anterior es interesante a la luz de los héroes walserianos, en especial de Jakob von Gunten, quienes se salen completamente del esquema campbelliano de héroe. Son héroes

²³ Joseph Campbell (1904 – 1987) fue un antropólogo, mitólogo, escritor y profesor estadounidense. Su contribución al estudio de la mitología y las religiones fue inmensa. Prácticamente, su descubrimiento del patrón mitológico del ‘monomito’ supuso un antes y un después en los análisis literarios, culturales, mitológicos, sociológicos, cinematográficos y religiosos.

modernos, que no siempre llegan a una suerte de triunfo. Es más, el héroe walseriano no triunfa sobre algo *per se*; ello ya queda al orden de la interpretación y del análisis. Mas si tuvieran que asemejarse a un héroe tipificado por Joseph Campbell, ese sería el héroe del cuento de hadas. Las acciones, por ejemplo, de Jakob no devienen nunca en reconocimiento o rechazo general de la masa social; pasan totalmente desapercibidas. Sólo los personajes del círculo más cercano del joven aprendiz notan sus actos y cada vez son menos, conforme salen de la narración uno tras otro. El posible triunfo de Jakob es psicológico, es la calma con que, pareciera, el narrador protagonista exhibe, en general durante toda la narración, pero en particular hacia el final de esta. Y si suscribiéramos a otro tipo de teorías más cercanas a la receptividad, esta discusión sería más clara, pues tanto el triunfo o el fracaso de Jakob como héroe depende un tanto más, reitero, en la interpretación que tengan los lectores de él. Se trataría de un triunfo extradiegético. Otro aspecto más del carácter *mínimo* del personaje de Walser.

Joseph Campbell define héroe como “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (35). En todo caso, supone una evolución del estado natural del humano, una superación de nuestras fragilidades y necesidades: un individuo que entra en contacto, por mínimo que sea, con la divinidad. Entonces, en el mito, el hombre es una suerte de crisálida, en cuyo interior contiene la forma bella que emergerá una vez se produzca la metamorfosis de la acción heroica y da lugar a un nuevo ser, quiero reiterar en esa idea. También podría verse esta metamorfosis de hombre a héroe como una analogía del paso de la niñez a la adultez. Por supuesto, estamos hablando de una adultez que sólo les es dada a unos pocos, precisamente a los llamados por Dios (así es el primer estadio del viaje del héroe: ‘la llamada a la aventura’). Quienes no puedan romper la crisálida de sus espíritus no pueden ser héroes. De ser así, hay quienes no conocerán nada de sí mismos ni del mundo ordinario, ni del extraordinario, más allá de su encierro, de su crisálida, y continuando con la figura de la niñez, no dejarán de ser pueriles nunca, algo como un gran rebaño de Dios, criaturas inocente

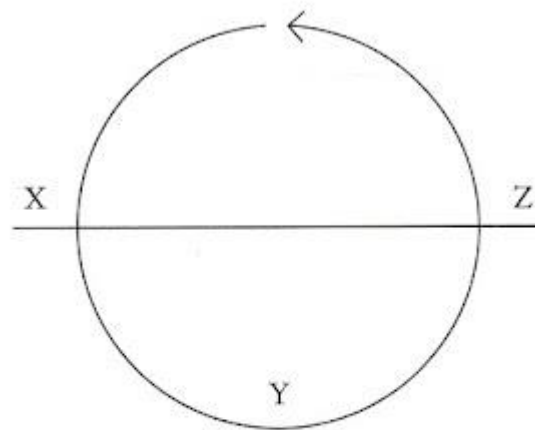
que no pueden decidir sus propios destinos, sino que han de ser los espectadores y los narradores de las hazañas de los héroes, los paridos por la crisálida, los mayores de edad y los que sí pueden afectar sus propios destinos. El paso de algo conocido a algo totalmente nuevo: “El héroe ha muerto en cuanto hombre moderno, pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer” (Campbell 35). Una última observación: el héroe, entonces, como sujeto universal, es el único con historia. No hay rapsodias, ni poemas, ni tragedias que enaltezcan crisálidas intactas, metamorfosis abortadas.

Quizás por eso nos hayan sido reveladas las grandes verdades morales de la historia (porque una actitud heroica no deja de ser una enseñanza moral para que el repara en ella) a través de los héroes, aquellos que atravesaron las pruebas para poder renacer en algo distinto del estado anterior. Porque ello implica morir para vivir eternamente en la memoria colectiva de cada época. Es por medio de los actos heroicos que los hombres, en rebeldía mimética a sus dioses, pueden ser creadores: transmiten dones, derrotan a grandes criaturas, con lo que igual les regala esperanza a los suyos, y trazan una ruta de comportamiento virtuoso, mediante el cual las comunidades rigen su comportamiento social. De esa manera, Campbell afirma:

Los actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo y lo que sucede en el intervalo de la inexistencia del héroe, hasta que regresa como quien vuelve a nacer, engrandecido y lleno de fuerza creadora, hasta que es aceptado unánimemente por la especie humana. (51)

Para comprender las posteriores consideraciones que le serán atribuidas al joven Jakob von Gunten como *héroe problemático*, o como un héroe que dista de ser el héroe del monomito que propone Campbell, es necesario, considero, que demos un vistazo al periplo del héroe que propone el erudito estadounidense.

Hay que decir que el periplo del héroe está compuesto por tres fases: la partida, la iniciación y el regreso. Estas fases se suceden de forma circular, a veces en orden de las manecillas del reloj, otras veces de forma contraria, en el que el héroe parte del eje superior, correspondiente al mundo ordinario, desciende a un mundo sobrenatural en el que triunfa sobre fuerzas maravillosas, fantásticas, y luego toma la curva de ascenso, nuevamente al mundo ordinario, para recibir la bendición final de los dioses y el elogio del pueblo. Tal orden del periplo, en tanto presenta un núcleo central que conecta las tres fases del recorrido, así como los dos ejes, superior e inferior, lo llama Joseph Campbell la *unidad nuclear del monomito*. Esa distribución puede verse mejor en la siguiente gráfica:



Un héroe sale del mundo del día a día y se aventura en una región sobrenatural, maravillosa (x); allí encuentra fuerzas fabulosas y se alza vencedor en una batalla decisiva (y); el héroe regresa de esta aventura misteriosa con el poder de otorgar dones a sus congéneres (z).

Fig. 3. Unidad nuclear del monomito²⁴

²⁴ Esta imagen corresponde a la empleada por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, en la página 45 de la edición del Fondo de Cultura Económica del año 2014. Por razones meramente pragmáticas, la imagen ha sido rescatada de un blog de internet, al que se puede dirigir por medio de este enlace: <https://saludytebeos.blogspot.com/2020/11/el-lugar-del-heroe-campbelliano-o-no.html>

En total, son diecisiete pasos los que deberá superar el héroe del monomito para completar su aventura. Esta secuencia está ordenada de la siguiente forma:

Fase de la partida:

1. La llamada de la aventura: el sujeto ordinario, en el mundo cotidiano, recibe señales especiales, que indican que ha sido elegido para ser actor heroico.
2. **La negativa al llamado:** el primer obstáculo, generalmente originado por el miedo o por deleznar a los dioses, que ata al héroe al mundo ordinario.
3. La ayuda sobrenatural: la asistencia, por lo general inesperada, que prepara al héroe para los desafíos que le aguardan a futuro. Es usual que esta ayuda se vea en términos materiales, como la entrega de herramientas especiales al héroe.
4. El cruce del primer umbral: el héroe se desliga de su pasado ordinario y se enfoca completamente en su empresa heroica.
5. El vientre de la ballena: la introducción al mundo inferior; ocurre la metamorfosis espiritual del héroe.

Fase de la iniciación:

6. El camino de las pruebas: se presentan desafíos aparentemente imposibles de realizar, no al menos para la humanidad. En este momento el héroe puede fallar reiteradas veces y evoluciona en el proceso para superarlas. Estos desafíos pueden ser impuestos por la crueldad de los dioses.
7. El encuentro con la diosa: la conciencia de la infancia y cómo el amor más puro puede ser fuente de fuerza inagotable.
8. La mujer como tentación: el placer carnal y de otras índoles intentan disuadir al héroe de abandonar su empresa heroica.

9. La reconciliación con el padre: el enfrentamiento del héroe con la divinidad más poderosa, por lo general una divinidad masculina, sabia, de ahí lo del ‘padre’, y que juzgará la realización de su destino.
10. Apoteosis: la metamorfosis definitiva; la crisálida se rompe y el héroe ya se ubica en un plano superior respecto del mundo que decidió dejar atrás.
11. La gracia última: se trata de la realización última del héroe en su hazaña; aquí el héroe da cuenta de su propia evolución.

Fase del regreso:

12. **La negativa al regreso:** el héroe se sabe superior, tranquilo y feliz tras los dones recibidos y las tareas realizadas, por ello no desea regresar a su mundo primigenio, el mundo ordinario.
13. La huida mágica: muy al estilo de Prometeo, el héroe escapa del favor de los dioses; ha comprendido que su arte se los debe a sus congéneres.
14. El rescate del mundo exterior: proceso similar de entrada al otro mundo, esta vez el superior, el ordinario. Precisaré el héroe de ayuda para volver a nacer en el mundo.
15. El cruce del umbral del regreso: el héroe reflexiona sobre los mejores caminos para transmitirle a la gente toda la sabiduría adquirida en su empresa.
16. La posesión de los dos mundos: el balance ideal entre lo material y lo espiritual; el héroe ahora es núcleo, nexos entre las experiencias del mundo ordinario y el extraordinario.
17. **Libertad para vivir:** el héroe es consciente de la naturaleza y, con el estado de gracia en el que se encuentra, supera el temor a la muerte. Ahora es un ser que determina y orienta su propio destino.

Lo que se ha mencionado, repito el adverbio, tímidamente, lo afirmo ahora: Jakob von Gunten no se adapta a esta visión del héroe del monomito de Joseph Campbell. En todo caso, Jakob es un héroe muy de su tiempo, en el que cualquier forma de divinidad está fuera del alcance de los hombres y en el que el sentido de comunidad está muy desasociado del *habitus* general. Pensemos en que el *Ich* aún resonaba con gran fuerza en la creación literaria de inicios del siglo XX. No había un fin ulterior más allá que el del autoconocimiento. La conciencia y los problemas del alma son los paradigmas de la narrativa temprana del siglo pasado, y así también están configurados sus héroes. En constante pugna con sus realidades, el viaje del héroe moderno es uno a su interior: él mismo es núcleo rector de dos mundos en él; el mundo ideal, en el que el héroe elucubra proyecciones de cómo debería ser la (su) existencia, y el mundo fáctico, por lo general decadente, en el que el héroe se encuentra en caos al experimentar sensiblemente las inconsistencias de la vida y de la sociedad.

A lo mejor encuentre un puente entre Campbell y el tipo de héroe que representa Jakob en la consideración que el mismo mitólogo estadounidense emitió en la parte final de su libro. Él advierte la inversión de prioridades en la relación individuo-sociedad. El héroe del monomito retribuye la espera y posterior rescate de la comunidad del mundo exterior con el conocimiento que adquirió al haber experimentado las *regiones inferiores*. Por el contrario, el héroe de hoy, tal y como lo reconoce Campbell, debe matar su *Ich*, superar los desafíos del ego fundacional de lo máximo, para que sea el renacer de la sociedad, en conjunto, el acto por el que las *regiones inferiores* develen los dones y las verdades de un espíritu humano cada vez más afectado por el nihilismo. Afirma Campbell:

El hombre es la presencia extraña con quien las fuerzas del egoísmo deben reconciliarse, a través de quien el ego debe crucificarse y resucitar y en cuya imagen ha de reformarse la sociedad. El hombre, entendido no como “yo”, sino como “tú”: pues ninguno de los ideales o instituciones temporales de ninguna tribu, raza, continente, clase social o siglo puede ser la divina existencia inagotable y maravillosamente multifacética que es la vida de todos nosotros. (418)

El héroe de hoy es también aquel que, con las consideraciones generales de la complejidad de la existencia, puede redimir la sociedad, comprenderla, perdonarla; en un ejercicio de lectura, eso es posible. El héroe de hoy es difuso en la forma, se ha escapado del monomito, del camino definido. Su travesía se materializará en los lectores de sus actos, que no hazañas muchas veces, y a través de ellos se hará el eco catártico, que nos unifique en la experiencia de la superación de nuestras propias limitaciones, apelando ya no a un superficial aliento de grandeza, sino a un sincero sentimiento de pequeñez, de finitud. Ese es el héroe que concibo en la representación de Jakob von Gunten, en el mundo literario de Robert Walser. De esta manera lo dice Campbell:

No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Y así, cada uno de nosotros comparte la prueba suprema —lleva la cruz del redentor—; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal. (419)

Quisiera advertir que he señalado con negrita los pasos del héroe del monomito que considero relevantes a la hora de pensar en la figura de Jakob von Gunten como héroe novelesco: la negativa al llamado; la negativa al regreso y la libertad para vivir. El énfasis de estos tres pasos para la configuración heroica de Jakob está en lo que Lukács denomina la ironía o la libertad del autor. Es un ser que no atiende al llamado, precisamente porque está en contra de él. Se trata, entonces, de una antítesis del camino del héroe del monomito. La negativa es una de las salidas de los héroes walserianos para criticar el orden moral y social establecido. Estos pasos de Campbell, en los que hay una voluntad del héroe distinta al designio divino son los más fieles a una afirmación de la independencia del espíritu frente al exterior. A la vocación heroica, estos pasos son los propios de los *héroes del no*; *preferiría no hacerlo*, entonces, es la respuesta definitiva de estos protagonistas de lo mínimo. Así, pues, “la llamada no atendida convierte la aventura en una negativa” (Campbell 74). Negar la aventura es, en esencia, la

categoría existencial de los héroes walserianos en general y de Jakob von Gunten en particular. Tener una rutina servil por el resto de su vida es la negación de la aventura mitológica. Esta decisión se impone, sobre todo, a las motivaciones internas de los personajes, cosa que detestaría un para nada filántropo Jakob von Gunten. Entonces, la no aventura, o la negativa a la aventura es “esencialmente renunciar a lo que cada quien considera como su propio interés” (Campbell 75). A Jakob von Gunten hay que verlo como alguien que se niega a cualquier llamado externo o sobrenatural, como alguien que se rehúsa a volver a un entorno que no desea más, y como alguien que es libre de tejer, a su manera, los hilos de su destino.

Hay, por supuesto, otras posibilidades de disidencia frente al monomito campbelliano, como la del camino del antihéroe, por ejemplo. Alfonso Freire Sánchez²⁵ en su libro *Los antihéroes no nacen, se forjan* (2022) se muestra hambriento y alocado²⁶ al rebelarse a los cánones estéticos de la narrativa; propone un nuevo sendero en el que describe y estructura el origen de los personajes antiheroicos y cómo se ven representados en los distintos géneros narrativos: literatura fantástica, cine videojuegos, etc. Tiene sentido que en las huellas de un héroe problemático aparezca la figura del antihéroe como fecunda realidad. En los últimos años, con el crecimiento notable de las industrias de entretenimiento audiovisual, más popularidad han tenido los personajes que, siendo protagonistas de su universo narrativo, controvierten a la perfección el ideal de la virtuosidad completa del héroe de antaño, del héroe del monomito. Estos personajes tienen un más que cuestionable sentido moral, y sus acciones no son acompañadas precisamente por la prudencia, la sabiduría o la legitimidad. Sus impulsos son viscerales, movidos en parte por toda una apropiación del yo, más que de la conciencia

²⁵ Alfonso Freire Sánchez es doctor en Comunicación, máster en Estudios Humanísticos y Sociales y licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad Abat Oliba CEU. También es licenciado en Humanidades, de la Universidad Oberta de Catalunya. Trabaja como docente e investigador a nivel posgradual en todo lo relacionado con publicidad, narrativa audiovisual y creatividad. Además del libro citado en este trabajo, ha escrito también *¿Cómo crear un storytelling de marca?* (2017) y *La nueva narrativa transmedia de la generación Google Kids* (2018).

²⁶ Alusión a las palabras que expresa Steve Jobs en su discurso del año 2005 en la Universidad de Stanford.

colectiva basada en las reglas de convivencia social. Son personajes que, usualmente, trasgreden el contrato social y son férreos opositores al orden establecido de las cosas. Es esa la atracción de los espectadores y lectores de todas latitudes, a mi parecer: la orientación hacia un camino de rebeldía, de autodeterminación y de osadía, casi de burla y sobradez, pero manteniendo el foco de la superación de un viaje, un propósito en ocasiones encomiable, honroso, y el protagonismo empático. No son personajes ‘malvados’ *per se*, o, dicho de otra forma, no son villanos precisamente. Y he ahí la seducción de emparentar a Jakob von Gunten con la figura del antihéroe.

Pero ¿qué es específicamente un antihéroe? Para Freire Sánchez el antihéroe no tiene necesidad de una definición sistémica, mas sí que podríamos reconocer algunas particularidades que él mismo destaca bajo la premisa de que se trata de un *héroe oscuro*. En general, advierte Freire Sánchez, los antihéroes son individuos que:

Representan la contradicción encarnada en personaje, son seres complejos en lucha con sus demonios interiores, forjados por el acero y el fuego, aguerridos. Personajes incomprensidos por la soledad, diezmados por enfermedades, vicios, o traumas, desorientados por profundos dilemas morales y abismos existenciales, dispuestos a asaltar el infierno de la Divina comedia o capaces de aniquilar a los dioses del Olimpo (...) Los antihéroes son aquellos que, aun siendo los protagonistas, permanecen en las sombras, amando en silencio la oscuridad, esperando algo más que *la llamada del héroe*, sino un atisbo de verdad frente a los interrogantes de sus orígenes. (27-28)

Fuera de los arquetipos estéticos del bien y el mal, el antihéroe se alza con luz y voz propias, siempre con matices relativos al antihéroe en específico, pues no todos son iguales ni perpetran siempre actos de la misma naturaleza. En una aproximación un tanto más precisa, Freire Sánchez señala lo siguiente:

Antihéroe o antiheroína es aquel personaje de narrativa, con propósitos propios, cuyo *leitmotiv* es la venganza o la búsqueda de su identidad, y que se caracteriza por la ambigüedad moral, un orgullo desmedido, presencia de conflicto interior y una

conducta desinhibida, solitaria y escéptica. A menudo presenta trastornos mentales y se encuentra desasociado. (29)

Al igual que Campbell, Freire Sánchez también instaura su propio viaje, en este caso, del antihéroe, en el que se desmarca completamente del héroe del monomito campbelliano y más bien resalta los impulsos humanos de la férrea afirmación del sistema moral propio, individual. De manera sintética, el siguiente es el camino propuesto por Freire Sánchez:

1. **Venganza:** la llegada del antihéroe es originada por la venganza, motivada por el narcisismo del propio personaje que existe en un mundo que es diferente a él y del que poco o nada se conoce sobre su historia, exceptuando el porqué de su revancha.
2. **Caída al abismo:** por el orgullo, arrogancia y exceso de confianza en su proceder sumado a la impulsividad de sus acciones y el individualismo predecible por su egoísmo, el antihéroe es derrotado en su primer intento o incluso en siguientes. Allí aprende a que necesita de un plan premeditado y de un equipo para lograr su cometido y esto lo hace evolucionar.
3. **Conflicto interior:** luego de haberse levantado de la primera caída, el antihéroe se enfrenta a su propia oscuridad, se detiene a sentir o experimentar los inconvenientes psicológicos que lleva consigo a causa de ese pasado cruel y doloroso que ha tenido que experimentar, se encuentra rodeado de dudas e inseguridades.
4. **Vis Major:** es la etapa que diferencia al antihéroe del villano, el momento de la transformación, generalmente influenciada por un personaje que busca el bien y que gracias a su apoyo durante la caída le hacen reflexionar sobre sus acciones y le permiten buscar un camino diferente: el del bien común.
5. **Traición:** ese personaje que ha apoyado al antihéroe deja de apostarle al bien y cambia de bando, traicionando al antihéroe.

6. **Profunda oscuridad:** es el momento de sobrepasar la traición.
7. **Resiliencia:** aquí el antihéroe pasa de superar la traición a sanarla al igual que a su doloroso pasado.
8. **Debilidad permitida:** acepta su imperfección, la inadaptación en la sociedad en la que se encuentra y sus limitaciones.
9. **Metamorfosis:** producto de la debilidad permitida, el antihéroe gana la batalla interna frente a su propia oscuridad, busca la armonía y el equilibrio que le permiten centrarse en la evolución de su ser.
10. **Victoria mediante el sacrificio:** El final victorioso del antihéroe que en la mayoría de las ocasiones necesita de un sacrificio para lograrlo, como su propia muerte o la pérdida de un ser querido.

¿Es Jakob von Gunten un antihéroe? Por su fuerza disruptiva y totalmente descarada frente a cualquier tipo de establecimiento de poder, la inclinación a responder la cuestión con una afirmación parece más que natural, fluida y sensata. Sin embargo, no solo Jakob carece de los muchos vicios que, al parecer, entre más abundantes son, más clara parece la asignación de la etiqueta de antihéroe a cualquier protagonista, sino que, imbuido por una mezcla muy humana, esto es, la ironía del perspicaz, del pícaro, con la bondad pueril que lo caracteriza, deja de manifiesto que en él hay una tendencia hacia lo bueno y lo bello, desde un punto de vista romántico: la supremacía de los sentimientos, el preciosismo de las palabras, la contemplación de la naturaleza y la gentileza de las personas. Jakob von Gunten es un ser capaz de emitir este tipo de pensamientos: “Detrás de nuestra casa hay un viejo jardín abandonado. Por las mañanas, cuando miro hacia abajo desde la ventana del despacho (...) me da lástima verlo tan descuidado, y cada vez me entran ganas de bajar y ocuparme de él” (Walser 66). Es

más, pareciera que las características ‘malditas’ que tanto podrían relucir en los antihéroes son reprochadas por nuestro *héroe walseriano*:

Amo la agitación y el bullicio incesante de la gran ciudad. Lo que discurre perpetuamente obliga a adoptar una moral. Viendo a toda aquella gente en acción, el ladrón, por ejemplo, tendrá que darse cuenta involuntariamente de que es un granuja, y ese alegre y animado espectáculo puede mejorar en algo su espíritu destartado y ruinoso. Quizá el fanfarrón se vuelva algo más modesto y reflexivo en presencia de esas fuerzas creadoras, y es posible que el bravatero se diga, al observar la flexibilidad de la mayoría, que es en verdad un sujeto repugnante por el hecho de complacerse tan necia y vanamente en su presunción y jactancia. (Walser 37-38)

Aceptado el hecho de que Jakob von Gunten no es un antihéroe, ni tampoco un héroe que encaje en los estándares del monomito, es menester ahora *volver la vista atrás* donde está el nombre de Georg Lukács²⁷ y el concepto de héroe problemático. En *Teoría de la novela*, el crítico húngaro sostiene que el héroe novelesco, en tanto sujeto inmerso en un mundo degradado, es un individuo de carácter demoníaco. Busca constantemente encontrar valores auténticos en un entorno social que no está hecho a la medida de las grandes virtudes helénicas de antaño. El héroe problemático surge de la experiencia de la forma exterior de la novela, es decir, el individuo que funge como autor. Robert Walser, en este caso, como individuo sumergido en el sistema de mundo, imprime su biografía, toda la complejidad de su visión ética y la transforma en postura estética en su novela. De manera que los problemas estéticos de una novela tan ligada al empequeñecimiento del alma, al sistema de valores dado en un ecosistema urbano, burgués, mercantil

El héroe problemático surge de la experiencia de la forma exterior de la novela, es decir, el individuo que funge como autor. Robert Walser, en este caso, como individuo sumergido

²⁷ Georg Lukács (1885 – 1971) fue un filósofo, crítico literario e historiador húngaro. De corte marxista, tuvo una obra muy amplia y variada, en la que cabe destacar textos como: *Historia y conciencia de clase* (1923), *El asalto de la razón* (1954), *La novela histórica* (1955) y la ya citada *Teoría de la novela* (1916), trabajo con el que quiso no sólo dar cuenta de un estado de cosas a nivel estético, sino proponer en sí una nueva estética que tuviera tanta o mayor influencia en la vida de la sociedad europea como la que tuvo el idealismo alemán.

en el sistema de mundo, imprime su biografía, toda la complejidad de su visión ética y la transforma en postura estética en su novela. De manera que los problemas estéticos de una novela tan ligada al empequeñecimiento del alma, al sistema de valores dado en un ecosistema urbano, burgués, mercantil. Transgresor de la norma, el héroe problemático de la novela bien puede ser o un loco o un criminal, y en la cúspide de esta semejanza está el Quijote. El mundo de la novela es contingente y ¿por qué debería considerarse como algo virtuoso o lineal cuando la novela está inspirada en una de las contradicciones más grandes: la vida?

Si bien es cierto que se busca concebir un fundamento histórico sobre la estética de la novela, no puede pasar desapercibida la forma en que se ha estado construyendo al héroe desde los inicios de los tiempos; inclusive dando una valía excepcional al mismo dentro de su propia tragedia. Ante la idea del cambio o de la incertidumbre de las ideas fijas, observamos a la novela como un centro del cual saltan varias ramas de entendimiento del ser humano y su existencia (Aunque también se puede hablar de los elementos no humanos y sobrenaturales) en la medida de las posibilidades del escritor en cuestión. Pues, la búsqueda de las generaciones literarias ha sido cambiar la noción estética, por lo que, la evolución literaria también implica una nueva consideración de los personajes virtuosos de todos los tiempos. En este caso, la transformación estética también nos conecta con una idea más humana, problemática y antiburguesa de la existencia del héroe.

En la obra de Georg Lukács *La teoría de la novela* (1966) se abre un panorama discursivo que nace a partir de una situación social de guerra y que lleva a preguntarse por la salvación de una sociedad. Entre civilizaciones cerradas y una vida social que se actualiza en distintos escenarios literarios, es pertinente tomar algunas referencias de esta teoría para comprender al héroe problemático en cuestión: el mundo es vasto y, sin embargo, ellos se sienten cómodos, pues el fuego que arde en sus almas es de la misma naturaleza de las estrellas (27) pues, la interpretación de un “alguien” que ha sido considerado históricamente como la virtud o la luz del mundo que está en la oscuridad está parcialmente ligado a la espera de ser salvados como

individuos y comunidad. En ese sentido, todo acto “heroico” es una manifestación de esa iluminación del alma, esa significación plena de lo que es y de lo que será divinamente adquirido.

Sin embargo, la propuesta de esta investigación no es resignificar al héroe histórico, trágico o dramático (pasivo y activo) sino construir la senda del héroe que se construye a partir de una nueva lectura de este. La estructura sobre la cual se compone un sentido significativo del sendero del héroe también sostiene otras variables como la lucidez y la locura del personaje que, en armonía con el universo, puede convertirse en un ser reacio y rebelde de las causas que fueron asignadas: “la locura de una sabiduría capaz de dominar la vida, son fronteras movedizas, puramente psicológicas, aun si el fin, alcanzado en la terrible claridad de un extravío sin esperanza que ha devenido entonces evidente, se separa de la realidad habitual” (56)

En este punto es importante trazar una línea de realidad entre quien es el héroe en las narrativas, según Lukács es importante analizar la manera en que se construye lo heroico en la historia del pensamiento filosófico y literatura, a partir de un camino psicológico que también nos lleva a un entendimiento de los actos del creador (escritor) y el trotamundos (personaje) para ello es prudente mirar hacia a la literatura épica y greco-romana, en la cual ya se había tejido un centro de percepciones que parecían favorecer esa noción del héroe novelesco. Además, se le agrega capacidad para relacionarse con la naturaleza real y sobrenatural del mundo; toda creación literaria promete un acto del escritor en el que su personaje puede convertirse en un ser empapado de divinidad o un ser caído, arrojado completamente a la existencia: “el héroe de epopeya no es jamás un individuo. En todos los tiempos, se ha considerado como una característica esencial de la epopeya el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad” (61)

Es por esa razón que, hay una especial relevancia, en dar un giro a esa perspectiva del heroísmo y considerando que la lectura moral que se empieza a tejer sobre el héroe problemático está unido a esa armonía del universo que también es caótica, incierta y de algún modo, solitaria. La existencia del héroe puede llegar a estar cubierta por una profunda absurdidad y disonancia, sin embargo, su raíz sensible (humanamente hablando) no aspira a otra cosa que a la quietud y al andar pausado; como un observador de la realidad en la cual no planea intervenir como un sujeto narrativo ni tampoco como un sujeto cargado de conocimiento y divinidad; más bien su consciencia es atravesada por una singularidad del deseo irreductible de acontecer como se es en el mundo en la medida de su propia naturaleza.

De acuerdo con esta teoría, se observa que la realidad es establecida por un equilibrio de fuerzas de la naturaleza como el bien y el mal, pero es más valioso comprender estas categorías entre dos esferas de la vida como la posibilidad y la imposibilidad de ser en el mundo; pues, una y otra pueden completarse o sentirse plenamente en el sendero del viajero; por un lado, adaptarse y dejarse ir con la fluidez de la vida; la otra, un camino de resistencia e incomodidad que revelan una decisión importante. En ambos casos se intercala un propósito vital en el que surge un carácter o una vida nuevos, dotados de valores propios y significativa, pues en vez de ser construida un heroísmo calculado o destinado; se habla de un heroísmo imprevisto y paralelo a una vida común que se llamaría: el sujeto problemático. En la medida en que una realidad y una vida contingentes se condicionan la una con la otra.

Cuando el individuo no es problemático, sus fines le son dados con una evidencia inmediata y el mundo en que esos mismos fines han construido el edificio puede oponerle dificultades y obstáculos en la vía de su realización, pero sin jamás amenazarlo con serio peligro interior. El peligro no aparece sino a partir del momento en que el mundo exterior ha perdido contacto con las ideas, cuando esas ideas devienen en el hombre hechos psíquicos subjetivos: ideales. Desde que las ideas son planteadas inaccesibles y devienen, empíricamente hablando, irreales, desde que son cambiadas en ideales, la individuación pierde el carácter inmediatamente orgánico que hacía de ella una realidad no problemática. (Lukács 71)

Teniendo en cuenta esa visión de la realidad y trascendencia del mundo externo-interno, se nos muestra una de las bases sólidas de la construcción de nuestro héroe walseriano, ¿Por qué? por la ausencia de deseo, y la incomodidad de ser un sujeto. Determinadas por la decisión de no ser un típico héroe y esto ocurre precisamente porque hay un viaje hacia el interior del sujeto narrado y una discontinuidad de lo que es la realidad. No están establecidos los eventos de este héroe porque lo que sucede es que no sucede algo en particular. No existe un llamado específico o una revelación onírica que atraviesa su alma humana. Mas bien, esa discontinuidad penetra en los elementos básicos de la vivencia, por el simple hecho, de existir y ser atravesado por el devenir. Pero algo fundamental de esa separación de la idea del héroe que vence hasta lo imposible y ese otro héroe que puede ser vencido radica en la cercanía creada entre una realidad subordinada y una realidad expuesta en la que se llega al conocimiento de sí mismo.

Según el autor esa necesidad de reflexión da paso a una profunda melancolía en la construcción de toda gran hazaña novelesca. Pues hay una ingenuidad del escritor y también del personaje que está desprovisto de herramientas para evitar esa caída de la melancolía sobre él. De ese modo, no puede existir una renuncia a la resignación de la idealidad, es la forma en la que se presenta la realidad ante el sujeto lo que permite que este se transforme

La melancolía de la edad adulta surge de que ella mantiene frente a esa desgarradora vivencia por la cual va a desaparecer o decrecer su juvenil confianza en la voz interior de su vocación, pero comprueba, al mismo tiempo, que es en vano escrutar ese mundo exterior al cual se consagra, de ahora en adelante para aprender de él los medios para dominarlo. No percibe jamás esa otra voz que, sin equívoco, le mostraría el camino a seguir, el fin hacia el cual debe tender. (Lukács 79)

El texto citado tiene un objeto importante a tener en consideración, si la mirada del héroe en la literatura ha sido definida elementos virtuosos e idealismo, se ha construido un

sujeto protegido por la divinidad; es decir, el camino de lo heroico es determinado por una suerte de destino en el que, a pesar de las circunstancias no podrá huir de él. En cierta medida es trágico y fatalistas, pero, si lo analizamos desde el viaje que emprende el héroe, se puede entrelazar una vida íntima a disposición de los otros; a disposición de la divinidad. En ese caso, la consciencia heroica no es problemática, sino que responde apropiadamente a la lectura histórica que se esperaría del viajero. No se trata de una melancolía, sino de una tragedia:

Los héroes de la juventud tienen a los propios dioses por compañeros de ruta: ya encuentren, al término del viaje, el resplandor del desastre o el estallido del triunfo, o los dos juntos, jamás van solos, son siempre guiados. De ahí la profunda seguridad de su marcha; pueden, abandonados por todos, en islas desiertas, verter lágrimas de desolación, pueden, extraviados por el peor engeguimiento, titubear hasta las puertas del infierno; no dejan jamás de bañarse en una atmosfera de seguridad: la del Dios que traza de antemano la senda del héroe y lo precede en su camino. (Lukács 79)

En cambio, el héroe problemático no tiene construida una narrativa de heterogeneidad, sino una homogeneidad que corresponde a su viaje interno que luego se traslada a su viaje como caminante. La gran revelación o llamada a la aventura no ha sido determinada por la divinidad o la tragedia misma, sino que responde a una inmanencia o un estado de quietud en el que no sucede algo particularmente importante. La decisión de caminar nos expone una necesidad física, pero también anímica y psicológica del héroe walseriano, el cual, hace trascender una acción completamente humana a un estado de actividad y acontecimiento, pero que no está totalmente ligada con el mundo, más bien, se resignifica como trascendencia por el estado de reflexión que se da al caminar. Esto puede asumirse como un descubrimiento del alma, un sentido propio desarraigado de las normas, ¿Y por qué sería un desarraigo de las normas? Porque en primera medida el sujeto problemático tiende a la melancolía, pero no tiende a la tragedia. El hecho de que no acontezca en la hazaña histórica o se vincule de manera orgánica para el cuidado de una comunidad, ya lo hace un ser distinto de la norma heroica y

divina. En segunda medida, el sujeto problemático no se percibe a sí mismo como alguien protegido por otros; por la divinidad o la vida, en caso de adversidad; su camino solitario y despejado de deseo, le ha enseñado que la adversidad es parte del devenir, así que no combate contra esa realidad expuesta, sino con su realidad interna: la incomodidad.

Capítulo III

El destino: consideraciones teóricas y viaje del héroe mínimo en Jakob von Gunten

Tras una descripción del héroe, Robert Walser, en la que además de su vida también se exploró su obra, y un viaje a los horizontes de la novela, desde donde se rastrearon las huellas de un héroe problemático, ha llegado el momento de enfrentar el destino de esta aventura hacia una *poética de lo mínimo* en *Jakob von Gunten*. En este tercer capítulo propondré el camino del héroe walseriano, que es problemático como vimos en el capítulo anterior, según mi interpretación del *Jakob von Gunten* y que supone una posibilidad de lectura distinta a la del monomito y a la del antihéroe. Sea establecido como un sinónimo de los anteriores también el *héroe mínimo*. Previamente, explicaré algunos enfoques teóricos a tener en cuenta para la interpretación del *Jakob* desde el *héroe mínimo* como característica primordial y cómo surge como modelo de crítica a la sociedad europea industrializada, fragmentada y abandonada de inicios del siglo XX.

El héroe walseriano, recordemos, en tanto problemático, representa las grandes contradicciones morales de su época, devenidos en desarrollo estético, a la par que su estado psicológico es complejo: reúne hondos conflictos morales, constantemente se cuestione por su lugar en el mundo y actúa en oposición a los preceptos culturales imperantes. A su vez, lucha contra la monotonía y la convención aceptada por la masa social, denuncia las incongruencias que pueda haber en el sistema, tanto institucional como colectivamente, y para él mismo desea una vía contraria a la establecida por el régimen mercantilista, esto es, roles de acción social fijados para ser cumplidos. Lo anterior, en el caso de Jakob von Gunten en la novela homónima, es el impulso hacia lo magnánimo de la vida, es decir, el refinamiento, la posesión de bienes, la erudición aparente y la reproducción de todo tipo de valores burgueses.

Recordemos. Jakob von Gunten toca las puertas del Instituto Benjamenta, con algo de dinero en los bolsillos, buscando inscribirse como su estudiante y así lograr un objetivo: convertirse en alguien servil, útil. Comparte este rasgo con sus homólogos Simon Tanner y Joseph Martí de *Los hermanos Tanner* y *El ayudante* respectivamente. Allí, se encontrará con personajes muy singulares, con unas características muy definidas, representados en sus condiscípulos, que contrastarán con la personalidad de Jakob. Entre ellos están: Kraus, Schacht, Schilinski, Hans, Peter el Larguirucho, etc. A su vez, en el instituto se encuentra con dos personajes que encarnarán las figuras de poder para Jakob, ellos son los hermanos Benjamenta: el director, *Herr Benjamenta* y la maestra *Fräulein Benjamenta*. Ellos empezarán a reñir con Jakob, pero a medida que el relato avanza la simpatía empezará a crecer entre ellos, a tal punto de que no sería disparatado pensar que, a falta de los padres de Jakob, los hermanos Benjamenta son una suerte de sustitutos paternos de Jakob. El director, hombre tosco y malhumorado, de personalidad *demoníaca* empezará a querer ganarse el favor de Jakob ante la posibilidad de que el último obtenga un trabajo que lo saque del instituto. La maestra, dulce, bella pero inaccesible, comenzará a abrirle su corazón a Jakob una vez él se percate de los episodios de tristeza de la primera, que marcan un hecho importante para Jakob, luego de todas las alucinaciones culposas respecto a su abandono hacia su propia madre. Como personaje del exterior, que está fuera del instituto, es decir, que está fuera del alcance de Jakob von Gunten, pues todo lo que conoce se reduce al espacio limitado de los aposentos del instituto, más allá de que puede salir al mundo, se encuentra Johann von Gunten, el hermano de Jakob. Johann es el contacto de Jakob con el ‘otro mundo’, el de la masa urbana, el de la rapidez y el sinsentido, pero también el mundo que Jakob reconoce como familiar, hogareño, nostálgico.

Recordada la historia, es momento de proceder con el camino del *héroe mínimo*, una aproximación a su propia aventura, acompañado de la más genuina marca de todo personaje walseriano. Pero antes, es menester hacer énfasis en algunos conceptos para entender muy

bien el paradigma en el que Jakob está parado, y así entender con mayor profundidad la apuesta estética y crítica de Robert Walser con el *Jakob von Gunten*.

3.1 Consideraciones teóricas

Para la articulación del viaje del *héroe mínimo* tendré a consideración dos posturas teóricas, que ayuden a sentar las bases de la construcción de nuestro héroe. La primera de ellas es la postura del escepticismo moral, propuesta por Thomas Pavel en su libro *Representar la existencia: el pensamiento de la novela* y la segunda postura es la de la ironía moderna que presenta, como una suma de ideas y de autores, Pierre Schoentjes en *La poética de la ironía*. Así las cosas, demos inicio, pues, a revisar estas consideraciones.

Thomas Pavel plantea en *Representar la existencia* (2005) el concepto de escepticismo moral. Dicha categoría se refiere a una perspectiva crítica sobre la moralidad y la ética. Pavel explora el papel de la ficción literaria y cómo influye en nuestra comprensión de la moral y la ética, teniendo de base una temporalidad que descree de posturas radicales como la maniquea, en la que hay una clara división de qué tipo de actitudes, impulsos y hechos son buenos o malos, o la misma postura literario-mitológica de Campbell, en la que queda absolutamente claro qué personaje representa las virtudes de lo humano y qué otro sus vicios y penas. Pavel argumenta que la literatura, a través de la representación de personajes y situaciones morales complejas, a menudo nos presenta dilemas éticos que desafían nuestras convicciones y creencias morales. El escepticismo moral de Pavel radica en la idea de que la literatura no proporciona respuestas morales definitivas, sino que más bien nos sumerge en un mundo de ambigüedad moral, donde no siempre es claro distinguir las fronteras entre el bien y el mal.

Desde la perspectiva de Pavel, el escepticismo moral es una apuesta o una suerte de invitación a ser críticos con las propias creencias y sensaciones éticas y a reconocer la existencia

de un relativismo moral en diferentes contextos y situaciones. La literatura, al representar esta diversidad moral, permite explorar y cuestionar todo tipo de convicciones éticas.

Robert Walser es hijo de su tiempo, como ya lo hemos visto, por lo tanto, sigue los patrones estéticos de su momento: personajes que ya poco tienden a identificarse con valores muy arraigados en la tradición y en un proyecto de vida demasiado comunitario. Sin embargo, tampoco los personajes son autosuficientes y por lo tanto resienten la falta de contacto con los demás. Ya no son meramente *Ich* disociados. Para Pavel, las novelas del siglo XX son un arte del distanciamiento; el problema del héroe novelesco es el de la inaccesibilidad al otro: “muy a menudo el protagonista de las novelas del siglo XX sufre el estar rodeado por una comunidad inaccesible” (Pavel 338). Es consideración de este autor pensar a Jakob como un héroe cuya premisa existencial es la de ser un escéptico moral. Él existe para controvertir las dinámicas morales de las personas de su entorno más inmediato; nunca podrá, plenamente, estar identificado ni pertenecer a esa comunidad, sino que se distancia de ella con sus reflexiones, con su modestia, para cuestionarla, de ahí su importancia como modelo estético y crítico.

Si hemos de definir con algunas palabras cómo afecta el cambio estético de la novela decimonónica a la novela del siglo XX a la apuesta novelesca del *Jakob von Gunten*, sería con las siguientes: la emoción de transgredir las normas. A Jakob lo acompaña una gran capacidad de profundidad sensible e intelectual, con la cual juzga al mundo que ve enfrente de él, pero también lo acoge un sentimiento párvulo, pueril, de llevar la contraria. Es una emocionalidad inocente, infantil, la que demuestra Jakob al reírse de sus compañeros, especialmente Krauss, y cuando, al inicio de su aventura, juzga de ridícula la disciplina impartida en el Instituto Benjamenta, todo porque “el desprecio de la norma es la fuerza que le induce a actuar mientras dura la acción, acompañado por la alegría de escapar a las obligaciones morales que rigen la sociedad” (Pavel 340).

Thomas Pavel reconoce tres escuelas distintas dentro de los herederos del escepticismo moral en la novela del siglo XX, las cuales son: la escuela de la ironía, la escuela de la empatía y la escuela de la amargura. Nos interesaremos en la primera escuela. Y lo hacemos principalmente porque, a mi modo de ver, es la escuela *paveliana* que más se acerca a una balanza entre pulsiones positivas (la escuela de empatía) y negativas (la escuela de la amargura). Lo característico de las escuelas del escepticismo moral, a nivel intradieгético, es que desvirtúan las figuras arquetípicas de poder: Dios, la iglesia, los ricos, los intelectuales y, por supuesto, los héroes. A nivel extradieгético el escepticismo moral toma formas más rudas, bellas, pero sin ser barrocas o rebuscadas y más despreocupadas. La intención estética es la de denotar oposición a lo establecido y a lo inmediatamente anterior en cuanto a las normas del arte, “de aquí la ligereza de su estilo tan admirado (...) y la precisión de sus descripciones” (Pavel 246). A pesar de que en todo movimiento artístico hay defensores y detractores, un poco como Stendhal lo hizo con la misma escuela de la ironía, según cuenta Pavel en su libro, se hace necesario el extraer los detalles que forman el corazón del movimiento. Por ejemplo, en el relato de la disidencia de Stendhal con algunos preceptos de sus colegas y congéneres, Pavel destaca que el primero rechazó “tanto la tesis que ve en el heroísmo el producto definitivamente caduco de una organización social arcaica, como el culto scottiano del dominio de sí mismo, que en ocasiones es capaz de trascender la presión del ambiente social”. (246)

Un aspecto primordial de los héroes walserianos en tanto problemáticos es que ellos mismos no se consideran héroes. Evitan a toda costa esa etiqueta. Acaso por modestia, acaso por rebeldía. Más bien, tienen los lentes de un héroe que ve la posibilidad de redención del mundo y de sí mismo, sólo que no desean ser parte directa de ese proceso y por consiguiente se abstraen, se vuelven *mínimos*. He ahí una primera claridad: el *héroe mínimo* es todo aquel que carece de una fuerza volitiva para realizar acciones heroicas, pero sí terminan cometiéndolas por otras vías, de carácter indirecto, por su misma esencia disruptiva frente a la

degradación. Y la forma orgánica que Jakob, y casi todos los héroes walserianos, es, precisamente, la ironía.

Pierre Schoentjes en *La poética de la ironía* (2003) nos encontramos con unos puntos centrales que nos ayudan a comprender las prácticas de la ironía y también el significado poético que esta misma representa en la literatura y en la crítica literaria. Es curioso, por no decir “irónico” que la ironía sea relacionada sólo a la gente inteligente, pues la ironía en muchos casos puede ser considerada como vulgar, innecesaria y agresiva, como lo había explicado Max Jacob en 1922 (Schoentjes 117). La ironía exige flexibilidad y armonía con el entorno. Una consecuencia de esa interacción irreal con la forma de humor es precisamente crear conflicto entre personajes que poco comprenden la realidad y personalidad del otro en contexto. Sin embargo, los psicólogos se han dedicado a estos estudios del lenguaje y del comportamiento para analizar por qué la ironía es tan utilizada en la literatura como en la vida cotidiana para protegerse; es decir, funciona como mecanismo de autodefensa. Aquí cobra validez la lectura de Elías Canetti sobre Robert Walser: su escritura es un intento desesperado por huir de sus miedos más profundos como forma de protección.

En la literatura es usual encontrar varios conceptos relacionados con la ironía, especialmente, el amor y la melancolía, fenómenos sensibles que se condicionan entre ellos para dar luz a un humor protector en mayor o menor grado, dependiendo del escritor. La ironía también nos deja ver un juego, verbal o gestual, en el que cada autor propone desde su singularidad algunas generalidades o respuestas significativas en el personaje creado. La ironía también se percibe como un puente entre la mentira y la verdad del escritor-narrador-personaje; esto ocurre debido a que la línea que separa las experiencias entre sujetos narrados y la narrativa en sí misma responden a categorías distintas. Por ello parece una correspondencia entre ellos, lo cual es peligroso si se asume desde una interpretación de lo escrito. Las contradicciones de ironía se presentan como formas o modelos de discurso indirecto que deja verdades a medias o no comunica sentires auténticos.

Según el autor, los dos genios de la literatura Cervantes y Shakespeare hacen uso de la ironía de tal manera que se comprometen existencialmente con todo lo nombrado (exista o no exista) en el panorama expuesto. Por ejemplo, Cervantes nos lleva a un mundo imaginario, caballeresco y pintoresco en el que los personajes son soñadores completamente lúcidos. En Shakespeare encontramos esa escritura teatral que nos invita a conocer al personaje a través de su movimiento; generalmente un sujeto apasionado, intrépido y perdido en el mundo. A la manera walseriana, la existencia a la que el lector está comprometido por todo lo creado por el autor es un mundo cuasi onírico, abierto, en el que las fronteras de lo urbano y lo rural se distorsionan en un paseo y sus posibilidades se agotan con el más mínimo gesto.

Schoentjes destaca la importancia de las disfunciones entre la ironía escrita y la oral, que nos cierran o abren ventanas de comprensión del otro. En la escrita se mantiene la estética y la forma; en la oral se manifiesta la gestualidad; rasgos físicos o movimientos intencionales dando origen a cambios de actitud frente a sus interlocutores. Sobre la parte oral en la literatura, la santa que nos ayuda a descifrar los enigmas de la ironía gestual es la narratología. De esta manera se condicionan los componentes de la ironía en la novela: situación, comportamiento, discurso y arte del lenguaje. La ironía está enmascarada desde tiempos pretéritos en todos los campos de la humanidad como método de autodefensa o distracción de la ignorancia. Forma parte del discurso jurídico y político representando el rostro de una sociedad narrativa y una realidad expuesta a la burla.

La ironía entendida como naturaleza crítica y astuta está más conectada con la transparencia y el juego, que con la mentira y el engaño. En términos del lenguaje es posible comprender las verdades o “las insuficiencias” de la vida a través del humor sin que estas pierdan su valía dentro de ese escenario lúdico y expresivo. En este caso, hay una suerte de poética que se exterioriza entre la coherencia e imaginación, pues la ironía como base fundamental del lenguaje satírico también emplea bases líricas; poesía irónica que manifiesta las verdades del hablante. En la ironía no cabe la contradicción, sino el juego y la confusión,

entre mayor sea el lenguaje irónico mayor será el juego poético. En el territorio de lo no serio se puede hablar de: ironía, sátira, sarcasmo, comedia, cinismo y parodia. Y, aun así, en todo caso, la ironía es seria, pues de ella se desprenden las correcciones a las insuficiencias de la vida, mas es un tipo de seriedad lúdica; la seriedad de un niño en su mundo del juego, con sus propias reglas y su propia lógica: “La seriedad del serio no le conviene a la seriedad de la ironía: en la medida en que ésta emprende otro camino, su verdad será de distinta naturaleza” (Schoentjes 179).

Así las cosas, repasadas las dos consideraciones teóricas que he creído conveniente destacar, podemos ya pararnos en un suelo firme, seguro. Jakob von Gunten es un *héroe mínimo* en tanto desdeña el camino heroico arquetípico, relativiza el orden moral establecido por los agentes de poder de su propio mundo, se comporta puerilmente para exponer las ridiculeces de los demás y se reafirma en el autocuidado de sí mismo, ironizando el exterior para proteger el cultivado mundo interior, redimiendo así al todo gracias al uno, al distinto.

A modo de síntesis, una muy afortunada, por cierto, Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* (1977) habla, de cierta forma, de las consideraciones teóricas que aquí he presentado. Respecto al escepticismo dirá lo siguiente: “El escepticismo en sí puede llegar a ser una actitud dogmática, el humor cómico de poner en duda la franca evidencia” (303). Acerca de la ironía, acaso más contundente, Frye afirma lo que sigue: “La ironía con un poco de sátira es el residuo no heroico de la tragedia que se centra en un tema de derrota perpleja” (295).

3.2 Viaje del héroe mínimo en Jakob von Gunten

En este gran recorrido que ya está llegando a su destino, he dejado pequeñas migajas de pan por el camino, a la espera, no de que encuentren la casa de la bruja que se comerá a

Hansel y Gretel, sino de que lleguen a un paraje donde todo mágicamente cobre sentido. Estamos a punto de proponer el viaje del *héroe mínimo* en *Jakob von Gunten*, cuyos aspectos varios ya hemos venido conociendo a lo largo de la monografía. De modo particular, se ha establecido en una lógica de definición por semejantes que el *héroe mínimo* es el mismo héroe walseriano por la homogeneidad de un mismo personaje, casi un arquetipo, que es irónico, modesto y ensimismado que protagoniza la mayoría de los relatos de Walser, y también es el mismo héroe problemático de Lukács en tanto complejo, contradictorio y en pugna constante tanto con su mundo interior como con el mundo exterior. Quisiera añadir un nuevo semejante. Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa* (1985) establece tres tipos de héroe, dada la dificultad que ha presentado siempre el hecho de definir qué personaje puede llamarse propiamente un héroe. Bal afirma que en algún momento el criterio para esclarecer quién era el héroe de una fábula en particular era el juicio del lector. Esto es sumamente problemático por el mismo carácter amplio y diverso de las distintas subjetividades. Mismo problema se presenta con otro criterio propuesto: la cantidad de aprobación moral que recibe el personaje del lector. Por supuesto, este último criterio sería de lo más cómodo y bondadoso para mí en este momento, como quien dice, tendría el poder de legitimar mis intuiciones lectoras como verdades concretas y absolutas sobre el *héroe mínimo*: yo considero que Jakob von Gunten tiene excelsos atributos morales y con ello se ha ganado mi simpatía, por tanto, que sea condecorado con el título de héroe. Mieke Bal, como decía, propone tres tipos héroe, que son: el héroe activo y con éxito, el héroe víctima y el héroe pasivo. Hay una serie de condiciones previas, empero, necesarias para el reconocimiento oficial del héroe de una fábula, y que tiene que ver con la notoriedad del personaje en las acciones de la novela. Esas condiciones, siguiendo a Bal son:

- Calificación: Información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado.
- Distribución: El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula.

- Independencia: El héroe puede aparecer solo o tener monólogos
- Función: Ciertas acciones sólo le competen al héroe: llega a cuerdos, vence a oponentes, desenmascara a traidores, etc.
- Relaciones: Es el que más relaciones mantiene con otros personajes. (Bal 100)

Bal afirma que el “héroe víctima se enfrentará con sus oponentes pero no los vencerá”. (100). Jakob von Gunten propiamente no vence a nadie; a pesar de ser combativo e irreverente, la relevancia de su aventura no se fundamenta exclusivamente en la confrontación directa con oponentes o adversarios que supongan una negación de sí mismo, motivo por el cual añado el nuevo par semejante de héroe víctima a la construcción conceptual del *héroe mínimo*.

Un último contratiempo antes de emprender el viaje: el *héroe mínimo* en su camino nunca tendrá desplazamientos verticales; no existe ni el ascenso a un mundo superior, ni la caída al abismo. La separación de espacios se da en horizontal, entre un mundo abierto y uno cerrado, uno libre y otro disciplinario, uno social y otro individual. Así es la disposición del espacio en el *Jakob von Gunten*. Tras considerar los modelos del héroe del monomito campbelliano y del antihéroe freireriano, de esencia circular y lineal respectivamente, he pensado que un *héroe mínimo* se merece menos pasos en su aventura, porque probablemente más de los que son necesarios sería con seguridad algo muy agobiante para Jakob en este caso. Por ese motivo, el viaje del *héroe mínimo* consta de cinco pasos, que son: reclusión, adaptación, tentación de fuga, conquista interior y levedad. En el siguiente cuadro se podrá apreciar mejor la distribución y una pequeña descripción acerca de la naturaleza de cada estadio y a qué *orden de mundo* corresponde:

Secuencia	Estadio	Orden de mundo	Descripción
1	Reclusión	Cerrado, individual	El héroe, voluntariamente, decide escapar de lo conocido y apuntarse en una experiencia

			totalmente ajena a su entendimiento.
2	Adaptación	Disciplinario, social	Momento de conflicto en el que el héroe, como el distinto fuera de la masa amorfa, fuera de su entorno, empieza a entender las dinámicas de su nuevo espacio.
3	Tentación de fuga	Abierto, social	La familiaridad del mundo exterior contenta y seduce al héroe, tentado por entregarse a las pulsiones que tanto detesta.
4	Conquista interior	Libre, individual	El héroe se ve en una reflexión en la que sopesará los afectos y las pérdidas.
5	Levedad	Abierto, libre	Acepta sin chistar la fragmentación del mundo cerrado que conocía y se embarca en otra nueva experiencia desconocida.

3.2.1 Reclusión

Nuestro *héroe mínimo*, Jakob von Gunten, se acerca a las puertas del Instituto Benjamenta con algo de dinero en sus bolsillos, más pronto que tarde desaparecido, y toda la intención de volverse un mayordomo en el futuro. El movimiento primigenio de este estadio del viaje da cuenta de un enclaustramiento voluntario, en el que por supuesto el espacio abierto se sacrifica por uno contenido, abarcable, definido. El joven Jakob venía de una buena familia, que vivía en aposentos amplios y allí podía hacer lo que se le viniera en gana. Para un irónico y un crítico no hay peor infierno que ese: la indefinición total. Era necesario entonces para Jakob una oposición que le hiciese desplegar todas sus posibilidades creativas, de rebeldía. Si cualquiera puede perderse en un espacio abierto, Jakob decidiría perderse en definitiva de ese

espacio y preferir un lugar mucho más pequeño, al alcance de los abnegados. Mas no por ello se aleja el conflicto. Jakob von Gunten no es muy elogioso cuando se dedica a recordar los primeros momentos en los que pisó el Instituto Benjamenta. En esta suerte de inicio, de reemplazo de la *llamada* de la aventura, un idealista Jakob von Gunten escapa de su casa paterna para terminar en una casa vieja, opaca, fría, cuyo director lo amedrantó por su dureza y hostilidad, a la par que se dio el primer contacto con un personaje que será importante en la travesía del *héroe mínimo*, Kraus. Probablemente, al ser una determinación personal que debía afectar principalmente al interior de Jakob, no le vino bien una interacción social tan directa con dos tristes personajes y una fachada descuidada:

En primer lugar, me irritó el aspecto miserable de la escalera (...) Luego llamé y salió a abrirme un ser de aspecto simiesco. Era Kraus, pero en ese momento lo tomé simplemente por un mono (...) Le pregunté si podía hablar con Herr Benjamenta. «Por supuesto, señor», respondió, haciéndome una profunda y necia reverencia que me produjo una extraña sensación de miedo; y al punto me dije que allí debía de haber algo turbio. (Walser 12)

Esta primera inmersión en lo desconocido sería desafortunada para Jakob, quien no terminaba de fiarse de lo que estaba presenciando, mas sí que terminaría por forjar una relación simbiótica entre sujeto y espacio tan fuerte, que pareciera inevitable su encuentro:

El despacho del señor director, el mono que lo había precedido, la puerta, esa manera de callar y sumergirse en los periódicos, todo ello me pareció sospechoso y de mal agüero. De repente me preguntaron mi nombre y de dónde venía. Y en ese momento me consideré perdido, pues intuí de golpe que no saldría más de allí (...) Dije, entre otras cosas, que mi padre era un alto consejero y que yo había huido de casa por temor a que su perfección me asfixiase. (Walser 13)

El enclaustramiento también es temporal, pues en la narración del *Jakob* no se menciona de forma tajante el paso del tiempo. Eso sumado a que sólo se estudia un manual, que se llama

¿Qué objetivo persigue la escuela de muchachos Benjamenta?, da la impresión de que un mundo, en efecto, totalmente cerrado y de repercusión individual, muy a la manera del castillo al que el agrimensor de Kafka siempre intentó penetrar, pero finalmente no lo logró. Entonces, la motivación del impulso de la reclusión del *héroe mínimo* es sustraerse del mundo de las posibilidades y de la indefinición al mundo pequeño, sofocante, enrarecido y degradado de la extrema fijación, la extrema definición y determinación de las cosas.

3.2.2 Adaptación

Una vez ingresado al nuevo ambiente, encajar no ha de ser fácil, dado el asombro inicial que tuvo Jakob con el instituto y sus primeras personas. Si el magnánimo joven, devenido a menos desea continuar en su aventura, ha de ser necesario que se muestre dispuesto a seguir, aunque sea a regañadientes, ciertas reglas propias de aquella institución. Afortunadamente, sabemos que un héroe problemático, y más que todo el walseriano, no se lleva bien con las reglas, las tiende a ridiculizar. Ese tipo de actitud nos permite conocer el enfrentamiento ideológico que tendrán Jakob y Kraus tendrán durante toda la novela. Es más, desde el rol de autoridad que tiene Kraus sobre Jakob, fungirá muchas veces el aliado que dota de herramientas al guerrero valiente para que siga en su empresa épica. No siempre serán las mejores o las mismas herramientas las que lleguen a Jakob para sobrevivir su etapa más temprana en el instituto, pero Kraus sí que estimula a Jakob en su excéntrica personalidad a despertar emociones, tanto de enemistad como de simpatía. Un ejemplo claro de esto es la escena de la primera comida de Jakob en el instituto. El narrador le da voz a un Kraus institucional y paso seguido el mismo narrador se toma la palabra, como voz de la conciencia de un Jakob más maduro, el héroe que ya ha pasado por todas las pruebas. El autoritario Kraus dice:

Tú, que eres nuevo aquí, has de saber que el reglamento ordena comer cuando te sirven algo. Eres orgulloso, pero no te preocupes, ya se te irá el orgullo. ¿O crees que las rebanadas de pan con mantequilla y salchichas andan tiradas por las calles? ¿Eh? Espera un poco y ya verás cómo tal vez te entra hambre. En cualquier caso, tendrás que acabar lo que te queda en el plato. En el Instituto Benjamenta no se toleran sobras en los platos. (Walser 26)

El narrador/héroe responde:

Sentí una violenta antipatía por esos muchachos que comían. ¿Y hoy? Hoy día dejo mi plato limpio como cualquiera de los alumnos, y hasta me alegro al ver esa comida modesta, pero tan bien preparada, que por nada del mundo se me ocurriría desdeñar. Sí, al principio era soberbio y vanidoso, me sentía ofendido por no sé qué cosas, humillado ya no recuerdo en qué forma. Lo cierto es que todo, absolutamente todo me resultaba nuevo y, por consiguiente, hostil, aparte de que era un tonto de primera. Ahora también lo soy, pero con más jovialidad y refinamiento. Lo que cuenta es siempre el cómo, la manera. Por muy necio e ignorante que alguien sea, si sabe adaptarse un poco, si da pruebas de flexibilidad y ligereza, no estará tan perdido, sino que quizá encuentre su camino en la vida con más facilidad que los listos y sabelotodo. (Walser 26-27)

Que el mismo Jakob pontifique sobre la capacidad de adaptarse da cuenta de la inversión de valores que él mismo atravesó durante toda su aventura en el centro educativo de los Benjamenta. Resulta interesante la tensión entre un alma libre y el proceso de aceptación de la subordinación (que de todas maneras Jakob nunca cumple con toda cabalidad). Esa tensión vio momentos penosos como el siguiente, en una interacción directa con otro personaje, Tremala:

Obedecemos sin pensar en lo que un día pueda resultar de toda esta obediencia irreflexiva, y hacemos cosas sin preguntarnos si es justo y lícito que nos obligue a trabajar. Uno de esos días de limpieza, Tremala, el mayor de mis discípulos, se me acercó con intenciones impúdicas. Se apostó detrás de mí sin hacer ruido y con su mano

abominable (las manos que hacen esas cosas sólo pueden ser toscas y abominables) me cogió el miembro, dispuesto a procurarme un placer repugnante, no muy distinto del espasmo de las bestias. Me volví bruscamente y de un puñetazo di con el canalla por tierra. En general no tengo tanta fuerza, Tremala tiene más fuerza que yo. Pero la rabia me había dado una energía irresistible. Tremala se levantó y se me tiró encima, pero en aquel momento se abrió la puerta y en el umbral apareció Herr Benjamenta. «¡Jakob, sinvergüenza!», gritó. «¡Ven aquí en seguida!» Me acerqué a mi director y él, sin preguntar quién había iniciado la pelea, me dio un manotazo en la cabeza y se fue. Quise perseguirle para chillarle a la cara su injusticia, pero me contuve, reflexioné, lancé una mirada al grupo de muchachos y volví al trabajo. (Walser 30-31)

Que ante una acción tan reprochable moralmente el *héroe mínimo* adopte una posición acorde a la lógica del mundo disciplinario del instituto respecto del comportamiento civil, cómo debe comportarse un muchacho en sociedad, es chocante, refleja un tipo de actuación ética distinta a la que hubiera acogido un individuo desligado de cualquier contexto social. Y ello es muestra de la interiorización de la dinámica axiológica de subordinación del instituto por parte de Jakob, quien poco a poco va mermando su *persona*, rozando el umbral del héroe del monomito.

3.2.3 Tentación de fuga

Hay dos maneras en las que Jakob se siente atraído por el mundo exterior al Instituto Benjamenta y de la vida que lleva allí: una física y una psicológica. La manera física es a través de la ciudad, poco transitada narrativamente, en la que encuentra divertimento burgués, en soledad o en compañía de su hermano, Johann von Gunten, muy a la manera del mismo Robert Walser durante su etapa berlinesa. La manera física, las interacciones de Jakob con la ciudad, es generalmente capitalizada por Johann. Este funge como un faro moral inserto en el mundo cosmopolita que tanto repudia Jakob. “La masa es el esclavo de nuestro tiempo, y el

individuo, el esclavo de la grandiosa idea de masa. Ya no hay nada bello ni excelente. Lo bello, lo bueno y lo justo has de soñarlo tú mismo” (Walser 54). Lo anterior se lo dice Johann a Jakob. En este caso la tentación corre por cuenta del sentimiento de apego familiar y de identificación filosófica; nadie puertas adentro del Instituto Benjamenta piensa de forma semejante a Jakob. El *héroe mínimo* está completamente solo, abandonado a sus propias pruebas. Johann surge, entonces, como el aliado del mundo exterior que podría sembrar en Jakob la esperanza de que en el mundo abierto hay almas dispuestas a combatir el imperio de lo magnánimo.

Muy llamativa es la forma psicológica de la tentación. Esta se da en la conciencia del héroe narrador. Jakob se halla narrando sus experiencias cotidianas en el instituto y, de manera intrusiva, el pensamiento de la madre de él se toma los espacios en blanco para poder existir. Denotaría esto que Jakob no es un ser del todo desprendido y que carga un gran peso existencial gracias al sentimiento de culpa por haber abandonado la casa paterna. En cuanto Jakob piensa en su madre, pronto intenta hallar trucos para apartarla de su pensamiento. Citaré dos ejemplos: el primero tiene lugar durante un tren de pensamiento en el que Jakob se explayaba sobre las mujeres, sus aciertos, sus manías; pronto se encuentra la voz de Jakob expresando lo siguiente: “Sus vicios (los de las mujeres) suelen ser lo más virtuoso que existe bajo el sol, ¿y cuando montan en cólera y se enojan? Sólo las mujeres saben enojarse. Aunque ¡silencio! Pienso en mamá. ¡Qué sagrado es para mí el recuerdo de los instantes en que se enfadaba! Pero basta: ¡tranquilo! ¡Silencio! ¿Qué puede saber de todo esto un alumno del Instituto Benjamenta?” (Walser 49).

El segundo momento trata de un monólogo interior de Jakob hablando sobre las similitudes que empieza a notar entre él y Kraus. En medio de la cavilación, el recuerdo de su familia aflora: “En casa, junto a papá y mamá, la cordura rezumaba de todas las paredes. Bueno, es una manera de hablar. El buen tono reinaba en nuestra casa. Y la claridad. Todo el hogar

era una especie de sonrisa afable y graciosa. Mamá es una mujer tan fina... Pero ya basta” (Walser 92).

La tentación de volver al núcleo que le era tan conocido le supondría al *héroe mínimo* desandar el camino obtenido en el Instituto Benjamenta. Es notable que la mente perturbada de Jakob le está diciendo al mismísimo héroe que extraña a su madre, que era su vínculo más adorado y que es una posición muy extraña no tenerla presente en su existencia.

3.2.4 Conquista interior

“¿A quién dan de comer las conquistas interiores?” (Walser 9)

La cita es de la primera página de la novela. Un Jakob von Gunten que huía de casa más por fastidio que por una búsqueda espiritual, curiosamente, termina privilegiando esto mismo antes que aceptar un trabajo de mayordomo, que es para lo que principalmente estaba estudiando en el Instituto Benjamenta. En este estadio, Jakob se embarca en un viaje de autodescubrimiento y autorreflexión profunda. A medida que avanza la historia, Jakob comienza a cuestionar su propia identidad, sus elecciones y su lugar en el mundo. Puede enfrentar desafíos internos, dilemas morales y conflictos psicológicos que lo llevan a explorar quién es y qué desea en la vida.

En este estadio, Jakob puede:

- Reflexionar sobre sus experiencias en la escuela Benjamenta y cómo han moldeado su percepción de sí mismo y del mundo.
- Cuestionar las dinámicas de poder y la autoridad en la escuela, lo que lo lleva a considerar su propia relación con el poder y la sumisión.

- Enfrentar sus propias imperfecciones y contradicciones como individuo, lo que da lugar a una búsqueda de autenticidad y significado.
- Explorar sus deseos, sueños y aspiraciones, tratando de entender sus motivaciones más profundas.

Este estadio es crucial en el viaje de Jakob von Gunten, ya que lo lleva a una comprensión más profunda de sí mismo e influye en sus decisiones posteriores en la historia. Dos eventos marcan el inicio de la conquista interior del *héroe mínimo*: las dos conversaciones con los hermanos Benjamenta. De un lado, representado por un aura demoníaca, Herr Benjamenta le confiesa a Jakob que se ha descubierto sintiendo afecto por él, lo cual es desconcertante en ese punto de la novela; nunca se había mostrado Herr Benjamenta de otra manera que no fuera la iracunda y distante que exponía desde el primer encuentro con Jakob. La actitud del director Benjamenta es escalofriante y sumamente retadora; pareciera presionar a Jakob para que actúe desde el ruido y la violencia: “Espero que esta vez te insolentes conmigo, ¿verdad que sí, Jakob? ¿Verdad que ahora que te he mostrado mi punto flaco te atreverás a tratarme con desprecio, muchacho? ¿Y me desafiarás? ¿Verdad que sí, dime, verdad que sí? Ambos, el hombre barbudo y yo, el muchacho, nos miramos a los ojos. Aquello parecía un combate interior” (Walser 74). Por otro lado, representada por un aura celestial, Fräulein Benjamenta le muestra uno de los más grandes secretos de los dueños del instituto: los aposentos interiores de ambos. En un viaje surreal, la dulce profesora Benjamenta ahuyenta los miedos del joven aprendiz, lo invita a conocerse a sí mismo, a dejarse llevar por las fuerzas de su destino, por más caótico que fuera. Es dulce, seductora y melancólica a la vez: “Mira, Jakob, todo será así de negro a tu alrededor. Y alguien te conducirá de la mano, y eso te alegrará y, por vez primera, sentirás una profunda gratitud. No te desalientes. Ya vendrán momentos de claridad” (Walser 78). Toma fuerza esta interpretación lumínica de la señorita Benjamenta con el siguiente pasaje: “No te asustes ni te ofendas. Dios también está aquí, como en todas partes. Hay que aprender a amar la necesidad, a cuidarla” (Walser 79).

3.2.5 Levedad

Finalmente, el último estadio del viaje de Jakob von Gunten como *héroe mínimo*. Jakob alcanza en este punto un estado de mayor claridad y aceptación de sí mismo. Él ya ha pasado por las distintas pruebas: desde la introducción a un espacio raro, nuevo, pasando por la adaptación a dinámicas de comportamiento y de convivencia completamente novedosas, resistiendo los embates de la psique y de los lazos fraternales y balanceando los movimientos celestiales con los infernales, Jakob von Gunten se convierte en un devoto cero a la izquierda, al margen de la masa social. Es independiente de los poderes sociales y es realmente libre para vivir la vida que le parezca conveniente experimentar.

Luego del fallecimiento de Fräulein Benjamenta, en un evento confuso en el que parecería que murió de pena por no ser correspondida amorosamente por Jakob, y de las constantes despedidas de sus compañeros de instituto por motivos varios, más que todo laborales, Jakob decide emprender un viaje físico, verdadero, hacia un paraje desconocido en compañía de un Herr Benjamenta que, desolado, arruinado, no tiene más qué hacer con su vida, salvo seguir en compañía de Jakob, el único y último estudiante del Instituto Benjamenta:

Estoy haciendo mi equipaje. Sí, ambos, el director y yo, estamos preparando maletas, desmontando y arreglando algunas cosas, rompiendo, empujando y cambiando de lugar otras. Nos vamos de viaje. Muy bien. Este hombre me cae bien y ya no me pregunto por qué. Siento que la vida exige efusiones, no reflexiones. Hoy le diré adiós a mi hermano. Aquí no pienso dejar nada (...) Un cero. Yo, individuo aislado, no soy más que un cero a la izquierda. Y ahora al traste con la pluma. ¡Al traste con las ideas! Me voy al desierto con Herr Benjamenta. Quiero ver si en medio del páramo es también posible vivir, respirar, ser, desear y hacer sinceramente el bien, y dormir por la noche y soñar. ¡Bah! Ahora no quiero pensar en nada más. ¿Tampoco en Dios? ¡No! Dios estará conmigo. ¿Qué necesidad tengo de pensar en Él? Dios está con los que no piensan. Adiós, pues, Instituto Benjamenta (Walser 126).

La levedad de Jakob von Gunten es el cumplimiento de su objetivo ontológico: ser independiente en su propia ley moral; derrocar instituciones y entes extraños que gobiernen sobre su propia agencia y abandonar por completo el proyecto de la razón, que ha sido el origen de la mercantilización de las ciudades europeas del siglo XX, que despojó al hombre de la naturaleza y de lo sencillo, bueno y justo del actuar de la sociedad.

Conclusiones

Robert Walser fue un escritor prolífico admirado en su gran mayoría por otros autores consagrados y no tanto por lectores del común. En esencia, el espíritu de este trabajo fue el de dar mayor visibilidad a la obra tan peculiar de este escritor, por medio de un seguimiento juicioso a las relaciones tan cercanas entre su vida biográfica y su producción literaria. Principalmente, se concentraron esfuerzos en estudiar el gusto del autor suizo por lo *mínimo*, en particular, de la construcción de héroes mínimos en su obra (también llamados héroes walserianos), pero en especial la del *héroe mínimo* de la novela *Jakob von Gunten*. Este trabajo es una puerta que se abre a múltiples propuestas de teoría y crítica literaria (además de filosofía y sociología de la cultura) concentradas en la categoría de lo *mínimo*, especialmente durante el desarrollo estético de la literatura escrita en lengua alemana durante finales del siglo XIX y todo el siglo XX, pensando en la posibilidad de realizar un estudio juicioso sobre lo *mínimo* en la literatura alemana en lo que llevamos del siglo XXI. En especial, considero que la idea con mayor potencial, y que es un trabajo que emprenderé, ya sea por divertimento o por compromiso académico en una faceta posgradual, es la de la *genealogía de lo mínimo* en el ámbito germano-judío: una suerte de ‘historia de las ideas literarias’ o sencillamente un rastreo de las obras de, entre otros, Thomas Mann, Franz Kafka y Robert Músil y cómo la categoría de lo *mínimo* se instaura de forma perenne en la concepción estético-literaria de estos autores judíos. No obstante, otras empresas también valiosas que pueden salir como resultado de esta monografía podrían ser ir a la caza del *héroe mínimo* en las literaturas latinoamericana y colombiana. Hay autores que perfectamente encajarían bajo esa categoría sin que resulte una relación forzada o rebuscada. Pienso en Juan Carlos Onetti y Álvaro Mutis, sólo por mencionar a un par de autores. No lo sé. A lo mejor también procure hacer ese rastreo e invito a otros que lo hagan.

Como una suerte de deuda epistemológica, reconozco que me faltó iniciativa para realizar una reflexión más compleja y abundante de la sociocrítica desde sus referentes más

importantes como Edmond Cros, Althusser, Lucien Goldman, así como una discusión más firme y entretenida acerca de las relaciones de la sociocrítica con otras corrientes de análisis literario: estructuralismo, semiología francesa, crítica literaria francesa. Consciente de mis faltas y de mis aciertos, así como de mis ambiciones y anhelos tanto en tono escritural y rigurosidad al investigar, lamento no haber tenido mejores circunstancias para enfrentar y continuar esta investigación, que, por cierto, escrito sea de paso, considero a pesar de todo muy buena, sincera, distinta y estricta para nivel de pregrado. En mi vida cotidiana soy muy tranquilo y modesto, pero a esta investigación le imprimí toda mi alma y mis máximos esfuerzos y en buena medida veo en su desarrollo varios frutos recogidos.

¡Pero bueno! Pecados cometidos, alma satisfecha. *Quod scripsi, scripsi.*

Jakob von Gunten es una novela fecunda, a pesar de su brevedad, cuya maestría podría ser perfectamente motivo de estudio desde diversos problemas y vertientes. Se me ocurren los siguientes: la antinovela de formación, el silencio en la literatura, la nostalgia social, *retrotopías*, y la poética del fracaso. No es baladí todo el reconocimiento que en el mercado libresco y cultural hispanoamericano está recibiendo en estos últimos tiempos y bueno sería que la academia diera un viraje en sus estudios humanísticos hacia este tipo de autores.

En virtud de todo lo anterior, se puede concluir de este trabajo monográfico que:

1. *Jakob von Gunten* se inscribe en una propuesta estética muy en boga en su época, que tiene como peculiaridad la apropiación del yo, heredada de los románticos alemanes de siglos XVIII y XIX y la observación crítica a los modos en los que vida humana se desarrolla.
2. Hay estudios focalizados en la figura del héroe dentro de la inmensa gama de géneros narrativos. La visión de héroe contemplada en el *Jakob von Gunten* se asemeja mucho a la propuesta teórica planteada por Georg Lukács: el héroe problemático, un personaje que, a diferencia del arquetípico héroe de los mitos

clásicos, no es virtuoso, se enfrenta a sus propios demonios y, además, debe lidiar con los vicios de un mundo degradado.

3. A partir de los diferentes cambios que ha vivido la humanidad conformen pasan los años, las guerras y los ‘sinsentidos’, la estética literaria también cambia. En un siglo XX que terminó por convulsionar gracias a los eventos catastróficos del plomo y del átomo, en la literatura tuvo que aparecer un tipo de héroe que ya no era maniqueo, sino que tendía al escepticismo o relativismo moral: las circunstancias de la vida, de la historia, de los sucesos son más difíciles de juzgar de lo que parece.
4. Teniendo modelos de estudio del viaje del héroe, como el del héroe del monomito de Joseph Campbell o el viaje del antihéroe de Freire Sánchez es posible proponer un modelo de viaje del héroe, en este caso, *mínimo*, walseriano, que no sólo dé cuenta de las razones literarias, ficcionales, del relato, sino también filosóficas, sociológicas y culturales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amann, Jürg. *Robert Walser: Una biografía literaria*. Siruela. 2010.

Arroyave, Alejandro. “Robert Walser: La grandeza de lo mínimo.” *Revista Literaria Visor*. Abril 2015. p.p (9-16)

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Ediciones Cátedra. 1985.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo veintiuno editores. 2011.

Benjamin, Walter. *Obras: Libro II, volumen 1*. Abada editores. 2007.

Bernofsky, Susan. *Clairvoyant of the Small: The Life of Robert Walser*. Yale University Press. 2021. Documento de Kindle.

Borja Bucar, Xavier. “Las narraciones de oficina de Robert Walser: Rastro de la ciudad y rostro de la modernidad.” Tesis de maestría. Universidad de Barcelona. 2018.

Bourdiu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. 2011.

Brito, Valentin. “La inutilidad protagonista en El ayudante (1908) de Robert Walser.” *Revista Nota Al Margen* Vol. I N° 1 enero-junio 2023. pp. (79-91).

Calasso, Roberto. *Los cuarenta y nueve escalones*. Editorial Anagrama. 1994

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. 2014.

Coetzee, J.M. *Mecanismos internos*. Mondadori. 2009.

Dilthey, Wilhelm. *Poética: La imaginación del poeta, las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Editorial Losada. 1945.

Freire Sánchez, Alfonso. *Los antihéroes no nacen, se forjan: arco argumental y storytelling en el relato antiheroico*. Editorial UOC. 2022. Libro en formato digital (ePub).

Frye, Northrop. *Anatomía de la Crítica*. Monte Avila Editores. 1977.

Iriondo, Mikel. "El paseo y la concepción del paisaje en Robert Walser." *Revista digital de la UAB*. Enrahonar 45, Julio 2010. p.p 69-84.

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Tusquets Editores. 2012.

Lima, Juan.S. "Jakob von Gunten: el arte de ser un cero a la izquierda.". Reseña. *Libros y letras Revista literaria*. Junio 2023.

Londoño, Daniela. "Morar en sueños con Jakob von Gunten y Robert Walser." *Revista Universidad de Antioquia*. (327) 2017. p.p 23-28.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Ediciones Siglo Veinte. 1966.

McCay, Winsor. Salud y tebeos, Blog. "El lugar del héroe (campbelliano o no)" noviembre, 2020, <https://saludytebeos.blogspot.com/2020/11/el-lugar-del-heroe-campbelliano-o-no.html>

Müsil, Robert. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Editorial Norma. 1999.

Palacios, Cruz, V. "Caminando con Robert Walser hacia el no-lugar de su literatura." *Humanidades: Revista De La Universidad De Montevideo*, (2006). (Año 6), 147-172.

Pavel, Thomas. *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. Critica. 2005.

Salazar, Carlos Andrés. "La ironía como revolución en Robert Walser." *Revista Universidad de Antioquia*. 2012. p.p 68-73.

Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Ediciones Cátedra. 2003.

Sebald, Winfried Georg. *El paseante solitario: En recuerdo de Robert Walser*. Siruela. 2007.

Seelig, Carl. *Paseos con Robert Walser*. Siruela. 2000.

Slipknot. "Before I Forget". *Sencillo*, Roadrunner Records, 2005.

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*. Alfaguara. 2007.

Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*. Alfaguara. 2002.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Penguin Random House. 2016.

Universidad Santo Tomás, Querido y diminuto Robert Walser, Liter-Arte, Revista Artefacto, enero, 2020 N.13, <https://revistaartefacto.usta.edu.co/index.php/liter-arte/269-querido-y-diminuto-robert-walser>

Uzcanga, Francisco. *La eternidad de un día: Clásicos del periodismo literario alemán (1823 – 1934)*. Acantilado. 2016.

Volkening, Ernesto. "Robert Walser." *Eco, Revista de la cultura en occidente*. Bogotá, Colombia. Tomo XIX/4, Agosto 1969. pp.346-352.

Walser, Robert. *Berlin Stories*. Newyork Review Books. 2012.

---. *Desde la oficina: Sobre la vida de los empleados*. Siruela. 2016. Libro en formato digital (ePub).

---. *El ayudante*. Editorial El Hilo de Ariadna. 2014.

---. *El bandido*. Siruela. 2004.

---. *El paseo*. Siruela. 1996.

---. *Historias de amor*. Ediciones Siruela. 2010.

---. *Jakob von Gunten*. Ediciones Siruela. 2015.

---. *La rosa*. Siruela. 2010.

---. *Las composiciones de Fritz Kocher*. Eudeba.1999.

---. *Los hermanos Tanner*. Ediciones Siruela. 2000.

---. *Sueños: prosa de la época de Biel*. Ediciones Siruela. 2012. Libro en formato digital (ePub).

---. *Vida de poeta*. Ediciones Siruela. 2010.

Wulf, Andrea. *Magníficos rebeldes: Los primeros románticos y la invención del yo*. Taurus. 2022.

