

EL MOTIVO DEL EMBARAZO INCONSCIENTE EN LA LITERATURA ALEMANA. UN CASO DE RECEPCIÓN CERVANTINA

Entre los episodios menos conocidos de la recepción cervantina se encuentra la huella que una de sus *Novelas Ejemplares*, *La fuerza de la sangre*, dejó en la narrativa alemana moderna. La historia de esta fructífera influencia se inicia cuando en 1808,¹ e inspirándose en la novela de Cervantes, Heinrich von Kleist publica su célebre narración *La marquesa de O*. La sombra de Cervantes se prolonga en *El voto*, uno de los cuentos que E. T. A. Hoffmann incluyó en sus *Piezas nocturnas* (*Nachtstücke*, 1817), y que a su vez inspiraría la novela de corta de Otto Ludwig *Maria* (1843). La estela abierta por Kleist es finalmente retomada por Robert Musil, quien cierra con *Tonga* (*Tres Mujeres*, 1921) la impronta dejada por la novela de Cervantes.² Lo singular en este caso de recepción literaria es que los cuatro textos mencionados comparten un mismo motivo temático ausente en el original cervantino. To-

dos ellos refieren la historia de un embarazo aparentemente espontáneo o de origen desconocido, entroncando de este modo con la antigua tradición de la partenogénesis, motivo de largo arraigo en la literatura occidental cuyos orígenes se remontan más allá del referente bíblico. La presencia de este motivo en los cuatro relatos de la literatura alemana no se debe a la existencia de una fuente común a todos ellos distinta a *La fuerza de la sangre*, sino más bien al desarrollo de lo que en la novela de Cervantes se presenta ya de forma latente. Como pondrá de manifiesto este artículo, el protagonismo adquirido por el motivo de la partenogénesis en el contexto de las poéticas realistas del XIX no es en absoluto casual. La constatación de un embarazo inmotivado provoca un efecto semejante al de cualquier otro suceso que escapa a las leyes naturales, un efecto que varía dependiendo de la forma de representación adoptada en cada caso, pero que, sobre el trasfondo de la escritura realistas que prima en la narrativa decimonónica, se sitúa necesariamente en la órbita de lo fantástico. Pero aunque la favorable recepción de este motivo corra sin duda pareja al auge de lo fantástico, en el caso concreto que nos ocupa adopta además un perfil particular al presentar el embarazo inmotivado como metáfora de la creación poética.

Asumiendo que el elemento identificador de la partenogénesis como motivo literario se da en el desconocimiento de una causa lógica como origen de la concepción, es evidente que la novela de Cervantes no se ciñe a los requisitos que acreditan la presencia de este motivo. *La fuerza de la sangre* refiere la historia de una mujer que es violada mientras se encuentra en estado de cautiverio. Desde que se presentan

¹ Para la consulta de las obras originales se ha recurrido a las siguientes ediciones: Miguel de Cervantes, *La fuerza de la sangre*, en *Novelas Ejemplares*, vol. 2, Juan Bautista Arce (ed.), vol. 3, Castalia, Madrid, 1982, p. 147; Heinrich von Kleist, *La marquesa de O*. (*Die Marquise von O*), en *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Carl Hanser, Stuttgart, 1970, p. 104; E. T. A. Hoffmann, *El voto* (*Das Gelübde*), en *Fantasie- und Nachtstücke*, Winkler, Munich, p. 561; Otto Ludwig, *Maria*, en *Sämtliche Werke*, vol. 1, *Erzählungen*, Hans Heinrich Borchardt (ed.), Günther Müller, Leipzig, 1912, p. 178; Robert Musil, *Tonga*, en *Gesammelte Werke*, Rowohl, Hamburgo, 1978, p. 270.

² Hellmuth Himmel fue el primero que reparó en esta singular continuidad temática en su *Historia de la Novela alemana* sin extraer de ello mayores consecuencias Hellmuth Himmel (*Geschichte der deutschen Novelle*, Francke, Berna, 1963, pp. 215-216). Himmel menciona todos los ejemplos señalados a excepción del de Musil. Además, añade otros que también reproducen parcialmente el motivo de la partenogénesis, como *Die drei Schmiede ihres Schicksals* de Adalbert Stifter o *Die Freundinnen* de Friedrich Halm.

los primeros síntomas del embarazo, tanto Leocadia como su entorno los relacionan directamente con la agresión de que ha sido objeto, de modo que los esfuerzos de su familia no irán encaminados a aclarar la naturaleza del suceso, sino más bien a restablecer la honra perdida. Así pues, aunque existen motivos sobrados para creer que Kleist conocía la narración de Cervantes a través de la traducción de Soltau de 1801 y que *La fuerza de la sangre* fue una de las principales fuentes de inspiración para *La Marquesa de O.*³, no es en absoluto el motivo de la partenogénesis lo que fundamenta la deuda de Kleist con Cervantes. Por el contrario, todo parece indicar que el autor alemán tuvo más bien presente otras fuentes procedentes de la literatura francesa, principalmente el relato de Madeleine Angélique de Gomez *L'Amant Rival et confident de Lui Mesme*, incluido en las *Cent Nouvelles Nouvelles*, y una anécdota de Montaigne extraída del *Ensayo sobre la ebriedad* (1588).⁴ Relata esta anécdota cómo en Burdeos una mujer descubre de pronto espera

un niño sin tener conciencia de haber estado con ningún hombre. Tras hacer pública su situación y dar a conocer que está dispuesta a perdonar al responsable de su estado e incluso a desposarse con él, un joven confiesa que violó a la mujer aprovechándose de su estado de embriaguez. Como sucede en *La fuerza de la sangre*, en la anécdota de Montaigne la mujer es forzada mientras se encuentra inconsciente, circunstancia que se repite en las variantes alemanas del relato. Es decir, que aunque el texto de Cervantes no contenga el motivo de la partenogénesis en su versión acabada, si adelanta la situación argumental que requiere su desarrollo: el estado inconsciente de la mujer, ya sea en forma de embriaguez, sueño, desmayo o enajenación proporciona el pretexto o coartada argumental que impide conocer el origen del embarazo.⁵

Existe otro punto en común entre la anécdota de Montaigne y la narración de Cervantes que no podía pasar desapercibido a Kleist: en ambos textos la restauración del equilibrio alterado por la violación pasa por la boda entre víctima y agresor. El vínculo sagrado del matrimonio devuelve a la mujer la honra lavando la mancha de la afrenta sufrida. Kleist no vive ya en un mundo que pueda supeditar cualquier otra consideración moral al imperativo de la honra. La conversión final del villano en héroe mediante el enlace matrimonial era una solución de difícil encaje para un escritor que ha asumido los presupuestos de la verosimilitud psicológica, pero que al mismo tiempo fascinaba a Kleist por cuanto implica de profunda confusión entre los principios inmutables del bien y el mal. Al mismo tiempo, el desconcierto de una mujer que descubre estar embarazada sin poder aducir una

³ Son indicios de ello diversos paralelismos estructurales y de contenido, junto al hecho de que Kleist proyectara originalmente el título *Relatos morales (Moralische Erzählungen)* para la edición conjunta de sus relatos..

⁴ Richard Maria Werner ("Kleists Novelle *Die Marquise von O...*", *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte*, num. 3, 1890, pp. 483-500) es el primero en indicar la posibilidad de que Kleist conociera el relato de Cervantes a través de su versión francesa como *La force du sang* (en la colección de Madeleine Angélique de Gomez, *Les Journés amusantes, dédiés au Roi*, vol. 7, Amsterdam), pero a la vez desdena una influencia real del relato cervantino. Las otras fuentes mencionadas por Werner son, además del ya aludido relato de Madeleine Angélique de Gomez *L'Amant Rival et Confident de Lui Mesme (Les Cent Nouvelles Nouvelles*, vol. 19, novela 97, Pierre de Houdt, La Haya, 1739, pp. 184-278), una anécdota de Pitaval que Kleist habría conocido por la obra de consulta clínica *Eros oder Wörterbuch über die Psychologie und über die Natur- und Culturgeschichte des Menschen in Hinsicht auf seine Sexualität* (Berlin, August Rücker 1823, p. 322), la Novelle *Amalia Berg* de Caroline von Ludacus, donde una mujer es violada en el transcurso de un asalto militar aunque su desvanecimiento se produzca con posterioridad, la narración *William Lowell* de Ludwig Tieck, donde una mujer es violada por el hombre que la salva de un incendio y queda encinta sin que se termine de esclarecer la paternidad, y el relato de Heinrich Zschokkes, *Tantchen Rosmarin oder alles verkehrt*, incluida en *Erheiterungen* (1812).

⁵ Elisabeth Frenzel (*Motive der Weltliteratur*, Kröner, Stuttgart, 1980, pp. 180-183) introduce el motivo del embarazo inconsciente (*unbewusste Empfängnis*) en la entrada *Frauenraub*. Aduce como versiones previas relatos de Cervantes, Mme du Gomez y Montaigne y ya dentro de la literatura alemana los textos de Ludwig Tieck (*Geschichte des Herrn William Lowell*, 1795-96, Heinrich von Kleist, H. Zschokke (*Tantchen Rosmarin oder Alles verkehrt*, en *Erheiterungen*, 1812), E. T. A. Hoffmann, Theodor Mundt, Otto Ludwig y la novela de Paul Heyse *Kinder der Welt* (1873).

razón para ello, debía cautivar a un autor cuya obra sitúa permanentemente al ser humano ante los límites del conocimiento. Partiendo de estos elementos, Kleist lleva al límite las premisas argumentales planteadas por Cervantes y Montaigne con el propósito de convertir el motivo de la partenogénesis en síntoma de la quiebra intelectual de la razón ante la acometida de lo incognoscible. En lugar de seguir un orden cronológico, su narración se inicia por el punto donde la crisis ha alcanzado ya su punto álgido: una marquesa publica un anuncio en la prensa dando a conocer que se encuentra encinta, que desconoce la identidad del padre y que está dispuesta a desposar a quien reclame la paternidad. Quien finalmente se presenta confesando su culpa no es un desconocido, sino un conde ruso que tiempo atrás se distinguiera por salvar heroicamente la vida de la marquesa. El momento del descubrimiento se convierte así en una revelación de lo intolerable: quien estaba revestido de los atributos de la virtud y la bondad termina siendo el culpable de la acción más despreciable. Kleist no renuncia al final conciliador que permite a la pareja iniciar una vida dichosa olvidando lo sucedido, pero tampoco escatima detalles al describir la indefensión que invade a la protagonista cuando ve desplomarse sus creencias más asentadas. Del mismo modo, se hace patente el rechazo brutal que sufre la marquesa mientras es incapaz de ofrecer a su entorno familiar una explicación pausable de lo sucedido. De haber confesado que su estado era consecuencia de una falta convencional, de haber podido señalar con el dedo a un culpable o incluso de haberse señalado como culpable a sí misma, la marquesa habría obtenido el perdón de los suyos. Pero lo que sus padres en modo alguno están dispuestos a aceptar es la burla que parece implicar su supuesta ignorancia. La situación que plantea el embarazo inmotivado pone así en jaque a un ambiente social que puede asimilar las faltas pero que es incapaz de tolerar lo inexplicable.

Aunque el principal punto de partida para E. T. A. Hoffmann es el relato de Kleist, el cotejo de *El voto* y *La fuerza de la sangre* demuestra

claramente que también tuvo presente el relato de Cervantes y por tanto era consciente de la relación de continuidad entre los tres textos.⁶ En su variante del motivo de la partenogénesis Hoffmann añade dos elementos típicamente románticos: el tema de la locura y el del doble. La acción se traslada en este caso a Polonia durante el periodo de las Guerras Napoleónicas. Hermenegilda, una joven aristócrata fiel a la causa independentista rechaza entregarse en matrimonio a su prometido Stanislaus hasta que este consiga alzarse con una imposible victoria contra el invasor francés. Cuando averigua que Stanislaus ha sido hecho prisionero, Hermenegilda cobra conciencia de su culpa sumiéndose en el desvarío, un desvarío que se acentúa cuando, al recibir la visita de Xaver, un primo de su prometido, cree reconocer en él al mismo Stanislaus. Aprovechándose de la confusión que domina la mente de Hermenegilda, Xaver suplanta a su primo hasta el día en que, sumida en el delirio, Hermenegilda cree asistir a su boda con Stanislaus, cuando es Xaver en realidad quien consuma su enlace imaginario. Cuando semanas después Hermenegilda pretende que el niño que lleva en sus entrañas es hijo de Stanislaus provoca inevitablemente la ira y el desprecio de cuantos la rodean. Sólo el regreso de Xaver permitirá aclarar lo sucedido, pero al precio de provocar la

⁶ Las narraciones de Hoffmann y Cervantes comparten varios elementos que no están presente en *La marquesa de O*: 1. El asalto de Xaver a la casa cuando la familia regresa de un bucólico paseo guarda un claro paralelismo con el asalto de Rodolfo en la narración cervantina. 2. Leocadia y Hermenegilda son dos adolescentes al comienzo de la historia, la marquesa de Kleist es una viuda con hijos. Más importante aún, Leocadia y Hermenegilda comparten el tópico del *puer senex*. 3. El paralelismo de los desmayos: el despertar de Hermenegilda en manos de Xaver es la inversión del despertar de Leocadia en brazos de Rodolfo. 4. El carácter violento y el egoísmo de Xaver emulan al joven Rodolfo con la diferencia de que él no evoluciona con la historia como el personaje cervantino. El conde ruso de Kleist nunca da muestras de una personalidad que pudiera explicar su falta, ésta se debió a un simple momento de debilidad. A estos cuatro elementos temáticos se suma uno más relevante: la lectura teológica que se hace de los acontecimientos entendidos, en el caso de Cervantes como una intervención divina, en el de Hoffmann como una injerencia demoníaca.

definitiva enajenación de Hermenegilda cuando descubre la verdad de lo sucedido. Ocultando su rostro tras un velo a modo de voto expiatorio, Hermenegilda busca un refugio donde dar a luz al niño, pero no puede evitar que, al poco de nacer, el pequeño sea raptado por su padre y fallezca accidentalmente. Lo que en el relato de Kleist estaba sólo apuntado lacónicamente, la disociación entre convencimiento subjetivo y desmentido objetivo que implica la manifestación del embarazo, se ha llevado en la narración de Hoffmann hasta sus últimas consecuencias. El relato plantea la existencia de dos realidades alternativas: mientras la primera pretende que el embarazo sea fruto de un enlace espiritual entre la protagonista y su prometido, la segunda interpreta las visiones de Hermenegilda como un síntoma de su enajenación y atribuye el embarazo a la violación de Xaver. Es importante destacar que, incluso después de que Xaver haya confesado su falta, el relato se esmera en mantener la ambigüedad en torno a la explicación de lo sucedido mediante la referencia a indicios desorientadores o imposibles casualidades (el día en que Hermenegilda ve morir a su prometido, el mismo en que cree desposarle y es violada por Xaver, coincide efectivamente con la fecha de en que Stanisluas cae en el frente de batalla). Esta ambigüedad interpretativa es un procedimiento habitual de Hoffmann que se corresponde con la problemática epistemológica propia de la escisión romántica: el sujeto individual pretende hacer valer la verdad fabulosa de su mundo interior sobre la verdad prosaica del mundo que le rodea. Al temor de ser persuadido por la triste verdad filisteica se contraponen el miedo a perderse en el abismo de la locura. En definitiva, Hoffmann se sirve del motivo de la partenogénesis para dar expresión a un asunto central de su obra. La indeterminación acerca del origen del embarazo se convierte en su relato en una indeterminación mucho más amplia que afecta a los límites del conocimiento humano.

La siguiente variante del motivo se debe a uno de los principales representantes del rea-

lismo alemán burgués, Otto Ludwig. *Maria* toma como referente tanto el texto de Cervantes como los de Kleist y Hoffmann, pero la principal inspiración de esta novela corta es en realidad una anécdota de origen desconocido cuyo contenido parafrasea el mismo Ludwig en su correspondencia: obligado a compartir habitación con la recientemente fallecida hija del posadero, un comerciante termina siendo seducido por el cuerpo yacente de la adolescente y comete un acto de necrofilia. Tras la marcha del hombre, la joven experimenta una milagrosa curación y poco después descubre que está embarazada. El regreso del comerciante propiciará el esclarecimiento de lo sucedido y el feliz enlace de la pareja. Lo que sobre todo atrajo a Ludwig⁷ de esta anécdota era la perspectiva psicológica de una adolescente obligada a asumir la maternidad sin haber todavía adquirido conciencia de su sexo.⁸ Esa es también la experiencia que debe superar la protagonista de su relato, Marie, quien padeciendo sonambulismo se introduce una noche en la cama de un huésped de su padre. Aunque este se muestra más que dispuesto a desposar a Marie para solventar el problema, un malentendido le hará creer erróneamente que la mujer ha fallecido, por lo que decide abandonar repentinamente todos sus proyectos y marchar a América. Entretanto se produce en casa de Marie la misma secuencia que ya hemos visto repetida

⁷ Otto Ludwig, Carta a Weitzner de comienzos de 1844, *Hauskalender 1843*, citado en el prólogo de Hans Heinrich Borchardt a *Maria*, en Otto Ludwig, *Sämtliche Werke*, op. Cit., p. XXXIX.

⁸ Ernst Feise ("Zur Quellenfrage von Otto Ludwigs Roman *Zwischen Himmel und Erde*" und seiner Novelle *Maria*", *Euphorion*, num. 14, 1907, pp. 778-783) añade a las fuentes ya mencionadas por otros autores la del mismo Weitzner y llama la atención sobre un relato que este recoge en sus *Skizzen, Josephine. Nach Cervantes und St. Florian*, título que hace referencia a la *nouvelle La force du sang* de Madame de Gomez incluida en *Les Journées amusantes*, que como ya se mencionó versiona la narración de Cervantes. Son interesantes las coincidencias que Feise establece entre el texto de Weitzner y *Maria*, porque se refiere a elementos que están ya presentes en Cervantes: entre ellos figuran la carta con la que el padre trata de persuadir al hijo de que regrese a casa para casarse y el uso de imágenes pictóricas en la resolución de la historia (en Cervantes la imagen de la mujer poco agraciada con la que Rodolfo es persuadido).

en los relatos anteriores: la mujer descubre los síntomas de un embarazo sin ser capaz de aducir una causa lógica para ello, lo que provoca la consiguiente ira de su círculo familiar. Expulsada de su hogar, Marie vivirá retirada junto a su hijo hasta que años más tarde el regreso de Eiserner permita aclarar lo sucedido y propicie la reconciliación familiar con el consabido matrimonio de la pareja. Ludwig modifica el nombre de la protagonista en el título de su relato (Marie-Maria) para subrayar el referente bíblico de la obra. De singular importancia es asimismo la afición del protagonista por el arte y la pintura: su reencuentro final con Marie puede tener lugar porque reconoce el rostro de la mujer en un cuadro que representa a la Virgen con el niño. A diferencia de lo que sucede en las narraciones de Kleist y Hoffmann, la indeterminación acerca de la causa del embarazo afecta aquí sólo a los personajes, pero no al lector, quien en todo momento conoce la paternidad del niño. El final feliz de la narración no es como en Kleist un añadido postizo que desentona con el conflicto trágico de la obra, sino más bien la natural consecuencia de un relato que incluso en los momentos más conflictivos de su trama adelanta la posterior reconciliación de los extremos contrapuestos.

Otros textos de la narrativa alemana decimonónica abordan también el tema de la partenogénesis confirmando la importancia que adquiere este motivo en la literatura de la época, pero lo hacen sin remitir a la tradición cervantina iniciada por Kleist. Es necesario esperar casi un siglo hasta que Robert Musil ofrezca en *Tonka* una nueva versión del motivo que bebe de las fuentes ya comentadas. La figura femenina de ese relato ya no es una aristócrata ni la hija de un respetable pastor, sino una pobre criada semi-analfabeta de la que se enamora el hijo de una acomodada familia burguesa. Tonka queda embarazada sin que la paternidad pueda atribuirse ni a su compañero ni a ningún otro hombre conocido. Además, padece una enfermedad venérea que su pareja no ha podido contagiarle. A partir de ese momento se inicia el personal purgatorio del protagonista (su nombre no llega a mencionarse), quien se debate entre la necesi-

dad de creer a Tonka y la imposibilidad de negar la lógica que cimienta su formación como científico. Aunque el protagonista decide acompañar a Tonka hasta el final es incapaz de concederle el gesto de confianza absoluta que ella aguarda hasta el último momento. Confluyen en este relato numerosos ingredientes típicos de la literatura centroeuropea. Para empezar, Tonka encarna el mito de la mujer eslava que mantiene un vínculo elemental con la naturaleza. Su falta de formación y su pensamiento intuitivo se contraponen al entorno decadente de la burguesía austriaca. En segundo lugar, el protagonista recrea un conflicto central de la crisis finisecular al expresar la contradicción entre cultura científica y experiencia vital. Por último, y como manifestación de aquello que escapa al ámbito de la razón y al lenguaje discursivo, el motivo de la partenogénesis ahonda en una problemática capital para el autor. La narración concluye sin que se haya esclarecido la naturaleza del suceso, pero a diferencia de lo que ocurría en el caso de Hoffmann, la indeterminación ya no se limita a un dualismo de soluciones antitéticas (origen espiritual / origen natural del embarazo). El interés del relato no se centra de hecho en el esclarecimiento de un enigma, sino en la experiencia que supone para el protagonista el planteamiento de la incógnita. El ámbito donde se resuelve el núcleo de la historia no es ya el fáctico de los acontecimientos, sino el vivencial de la conciencia y es en él también donde el motivo del embarazo inconsciente adquiere un nuevo significado.

Vemos pues cómo los cuatro relatos ofrecen otras tantas variantes del motivo acordes con las características de sus respectivos periodos históricos. Pero junto a la evidente heterogeneidad de la imagen que cada texto ofrece del embarazo inconsciente, es posible apreciar también una línea de continuidad en el tratamiento que confieren al motivo. En la Marquesa de O... y *El voto*, la ruptura que supone la manifestación del embarazo se expresa en forma de una antítesis irresoluble. En Kleist esa fricción afecta fundamentalmente al vínculo entre individuo y orden social. La manifestación del embarazo supone la cancelación de todas las convenciones morales,

no tanto por la naturaleza del suceso en sí, cuya explicación no tarda en ser evidente para el lector, como por la pérdida de un principio diferencial entre el bien y el mal. Lo que trastorna tanto a la marquesa como al lector no es la perplejidad de un acontecimiento inexplicable, sino la creciente sospecha de que con ese acontecimiento pierde validez toda una noción aprendida del mundo. El relato priva al lector de un punto de vista desde el que plantear una pauta explicativa que abarque la totalidad del texto y la duda sobre lo que distingue la culpa de la inocencia se prolonga más allá del falso desenlace conciliador. Hoffmann es más consecuente en su lectura del motivo cuando concluye el relato sin esclarecer definitivamente si lo experimentado por Hermenegilda es sólo fruto de su enajenación o si existe un auténtico vínculo espiritual con su prometido. En su caso la incertidumbre trasciende el ámbito moral y alcanza el epistemológico. La interpretación que hace prevalecer el testimonio de Hermenegilda sobre el de su entorno y la que desacredita su experiencia se resisten a toda síntesis y mantienen su disyuntiva en torno a una solución que el relato en su conjunto se esmera en ocultar. En el caso de *Maria*, la narración de Ludwig, el embarazo de la protagonista supone también la ruptura de un orden social, familiar y, sobre todo, psicológico, para una mujer que conoce las obligaciones maternas antes que el goce de la sensualidad. El desenlace de la historia reconstruye sin embargo el orden alterado por el embarazo de Marie descubriendo la unidad profunda que anima la totalidad del relato. La incertidumbre sembrada por la manifestación del embarazo termina siendo reconducida a una base interpretativa unívoca que permite dar cuenta del relato en su totalidad. Por último, en *Tonka*, el motivo del embarazo inconsciente deja de presentarse como hecho escandaloso que reclama una explicación. Al concluir la narración, el protagonista no ha averiguado el origen del embarazo, pero sabe, como el lector, que esta cuestión es en realidad irrelevante: lo decisivo es la crisis que el suceso ha provocado en su conciencia. Dado que la comprensión del suceso deja de estar en el primer plano de la narración, el relato se decanta por una apertura indefinida de sentido.

En cualquiera de las variantes examinadas, el motivo de la partenogénesis implica una clara subversión de los presupuestos sociales, morales o filosóficos asumidos por el mundo ficcional del relato. Especialmente intolerable para el entorno de la mujer resulta su pretensión de que se acepte un suceso para el que no puede aducir una causa concreta. La transgresión de los preceptos de la virtud tiene por lo tanto menos peso que la que atenta contra los principios de la razón y la experiencia, auténtico sostén de la visión del mundo que cobra carta de autoridad en el siglo XIX. En *La fuerza de la sangre* la violación de Leocadia no sólo violentaba el sacrosanto valor de la honra, sino que implicaba además el triunfo del pecado sobre el orden de la creación. Esta subversión de los fundamentos de la ley de Dios exige una respuesta más contundente que la simple restauración del buen nombre de Leocadia: la que, por medio de la intercesión de una voluntad superior, propicia el enlace entre Leocadia y Rodolfo y la consiguiente victoria final de la gracia divina sobre la falta. Es esta explícita teleología redentora del relato la quedará abolida mediante la irrupción del motivo de la partenogénesis. Como manifestación de una incongruencia irresoluble, el embarazo inmotivado cuestiona las leyes de la naturaleza emplazando al lector ante la disyuntiva de aceptar la posibilidad del prodigio. Desde este punto de vista, la fascinación que ejerce el motivo de la partenogénesis sobre la narrativa alemana moderna se encuadra en el éxito general experimentado por el género fantástico durante el siglo XIX. Como es sabido, Todorov justifica el auge de lo fantástico afirmando que los rasgos identificadores del género presuponen los postulados de la poética realista.⁹ Sólo desde el trasfondo que proporciona una verosimilitud psicológica y una causalidad basada en las leyes de la naturaleza puede alcanzar la temática fantástica su particular efecto. Para Todorov, lo fantástico mantiene una relación de dependencia respecto a los primados de la escritura realista, desde el momento en que su principal función consiste en subvertirlos o al menos en suscitar la duda acerca de su validez.

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción al género fantástico*, Buenos Aires, Barcelona, 1982, pp. 199-207.

El motivo de la partenogénesis es una muestra más de la particular relación que mantiene lo fantástico con los presupuestos de la narrativa decimonónica. El embarazo inconsciente es contemplado como la excepcional alteración de las leyes de la experiencia y es ese carácter excepcional lo que presta al motivo su poder de fascinación. Así se pone de manifiesto en *La marquesa de O.*, donde se acentúa el carácter escandaloso del suceso inaudito como cuestionamiento radical de toda certeza. O, de forma aún más clara, en la narración de Hoffmann, donde como sucede en la famosa descripción del efecto fantástico propuesta por Todorov, la ambigüedad del texto mantiene al lector en la duda permanente sobre si las visiones de Hermenegilda son la demostración de un hecho sobrenatural o simplemente el síntoma de un delirio. Incluso en un relato como *Maria*, donde el autor se esmera desde un principio en suturar la brecha abierta por el suceso escandaloso, resulta evidente que la narración vive de esa polarización entre los principios inmutables que rigen una sociedad y el acontecimiento que parece cancelar su validez.

Pero el sentido que confiere la narrativa alemana al motivo de la partenogénesis no se limita a su consideración como una modalidad más de lo fantástico. En las cuatro variantes del motivo examinadas es posible apreciar otro componente común de vital importancia para entender la profunda significación que adquiere el tema del embarazo inconsciente en estos relatos. Poco antes de morir, la protagonista de *Tonka* pierde al niño que aun lleva en su vientre. Su compañero se refiere a ese niño que no ha llegado a ver como "un mito por nacer" (ein halbgeborener Mythos),¹⁰ y de ese modo establece una relación directa entre la gestación biológica y la poética, entre la concepción de un ser humano y la creación literaria. El símil puede extenderse a la totalidad del relato: el misterio que envuelve el origen del niño es el que rodea también la naturaleza del acto poético, incluido el que ha originado el relato de Musil. Una de las ideas más repetidas por el autor en sus escritos teóricos es la con-

vicción de que la literatura debe centrar su atención en el espectro de la experiencia individual que se hurta a las explicaciones del lenguaje científico o filosófico.¹¹ El protagonista de *Tonka* constata también cómo su formación científica resulta insuficiente para adentrarse en ese ámbito de lo inabarcable que anuncia el embarazo de la mujer, un ámbito donde el pensamiento reflexivo retrocede ante el intuitivo y el lenguaje discursivo ante la imagen poética. El embarazo de Tonka permite al protagonista descubrir esa forma secreta de conocimiento que hasta ese momento le había sido negada. El lector acompaña al protagonista en esa experiencia, de modo que el misterio que para el segundo contiene el embarazo de Tonka, lo encierra para el primero el sentido del texto. Al recapitular su pasado con Tonka, el protagonista intenta delimitar el contorno de una imagen que ilumine el sentido de lo que ha vivido. En esa rememoración el embarazo es el suceso nuclear que determina la reconstrucción de lo ocurrido, pero a su luz todos los sucesos parecen teñirse de una ambigüedad irresoluble. El protagonista percibe además el peligro que se deriva de una interpretación unilateral de lo ocurrido, la tentación que supone formar una cadena explicativa allí donde la experiencia rechaza una lectura lineal. Nada resultaría más fácil, por ejemplo, que encontrar en el ambiente en el que ha crecido Tonka una explicación de su futuro comportamiento. El protagonista procede con escepticismo hacia esta clase de esquemas reduccionistas, consciente de que falsifican la naturaleza de lo sucedido.¹² No llega nunca a decantarse por una

¹¹ Ver por ejemplo "Profil eines Programms", en *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. Cit, pp. 1317 y ss.

¹² Sin embargo, es incapaz de asumir la única hipótesis interpretativa que, como él mismo intuye, podría abarcar el suceso en su totalidad: la verdad que emana de Tonka y que no encuentra espacio en su mentalidad racional. Situado en esta disyuntiva comprende de antemano su fracaso en la interpretación del enigma que encierra el embarazo Kathleen O'Connor (*Robert Musil and the tradition of the German Novelle*, Ariadne, Riverside, 1992, pp. 102-130) ha analizado con acierto esta dimensión hermenéutica en *Tonka* como la búsqueda de identidad de un sujeto en crisis. El hombre se apropia de la figura femenina y la utiliza como referente para definirse a sí mismo. O'Connor

¹⁰ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, vol. 6, op. Cit., p. 303.

interpretación unívoca de lo sucedido y su única forma de comprensión pasa por una suerte de revelación efímera que no llega a verbalizarse. No otro es en efecto el sentido del lenguaje literario en el contexto histórico de las vanguardias finiseculares, esto es, entendido como forma de conocimiento superior o como una ampliación del horizonte epistemológico.

Esta dimensión poetológica del embarazo inconsciente puede también ser identificada en las versiones anteriores del motivo. La elipsis es uno de los procedimientos centrales en la escritura de Kleist. El laconismo de su estilo épico persigue la expresión indirecta de un conflicto humano en toda su intensidad. En *La Marquesa de O.*, el silenciamiento de la violación y el misterio en torno al origen del embarazo permiten mantener en la opacidad los afectos y pensamientos de la figura protagonista. El momento de la violación sólo queda registrado en el relato mediante un simple guión (sin duda el más célebre guión en la historia de la literatura alemana), de tal modo que el signo gráfico marca la oscuridad que debe rellenar la imaginación del lector. Al mismo tiempo, existen motivos razonables para creer que la marquesa conoce la identidad del padre antes de que esta le sea revelada, pero la permanente estrategia de ocultación ensayada por el relato impide al lector alcanzar cualquier certeza al respecto. Más elocuentes que las palabras o las explicaciones de la marquesa son sus gestos, sus apenas disimuladas reacciones instintivas o sus desmayos. Con frecuencia, este lenguaje natural de los gestos contradice al lenguaje verbal que encorsetan los usos sociales. Kleist estaba convencido de que el lenguaje irreflexivo supera con creces en elocuencia y penetración al reflexivo,¹³ y su forma de evidenciar esta circunstancia era agudizar en sus relatos la divergencia entre uno y otro. Como manifestación de un hecho natural en un entorno que necesita enmascarar la crudeza del acontecimiento mediante el lenguaje afectado, el emba-

considera que el proceso interpretativo fracasa cuando el protagonista termina negando a Tonka ("das war nicht Tonka, mit der er gelebt hatte, sondern es hatte ihn etwas gerufen").

¹³ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, op. Cit., p. 322.

razo de la marquesa pone de manifiesto una problemática fundamental en la obra de Kleist. Pero además, el motivo del embarazo inconsciente resume una particular concepción del texto poético entendido como expresión velada o indirecta de un conflicto trágico.

Como ya hemos señalado, en *El voto* de Hoffman el motivo de la partenogénesis impone al lector la necesidad de elegir entre dos interpretaciones excluyentes del texto dependiendo de si se acepta o no el origen sobrenatural del embarazo. Este dualismo no tiene sin embargo sólo un alcance epistemológico, sino que en el conjunto de la obra Hoffmann sirve también para fundamentar una teoría romántica de la creación poética. En su más conocida colección de cuentos, *Los hermanos Serapión*, Hoffmann describe el doble peligro que afronta el escritor en su necesidad de rehuir por un lado las constricciones de la realidad prosaica y filistea que le impone el mundo de la experiencia, por el otro las falsas quimeras a las que pueden arrastrarle los desvaríos de la imaginación.¹⁴ Ante esta disyuntiva, Hoffmann opta por dar con una fórmula que abarque ambos extremos, solución que se refleja en sus relatos mediante el uso de una estructura que contrapone la posibilidad de lo fantástico y su sistemático desmentido. Esta particular concepción de la obra literaria (conocida como "el principio de Serapión") queda ejemplarmente reproducida en la imagen del embarazo inconsciente. El doble origen de la concepción como enlace espiritual o biológico apela a la doble naturaleza del acto creador, que necesita conservar la conciencia de su dualidad si no quiere ver mermada su esencia.

Maria de Otto Ludwig es, de los cuatro textos examinados el que, como ya anuncia su título, mas claramente vincula el motivo del embarazo a su referente bíblico. El punto culminante de la narración es el momento en que, contemplando un cuadro que representa a la Sagrada Familia, Eiserner reconoce a Marie en el rostro de la Virgen. Además de propiciar la anagnórisis que reúne de nuevo a la pareja restableciendo el orden inicial del relato, el cuadro descubre el

¹⁴ E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, op. Cit., pp. 54-55.

ideal artístico perseguido por Otto Ludwig: un ideal que, fiel a los postulados del realismo poético, busca la conciliación armónica de los opuestos y aspira a mostrar la unidad profunda que subyace a la aparente disconformidad de la naturaleza. Aunque en un principio el episodio del embarazo inconsciente parece el detonante de todos los conflictos y desencuentros que atraviesan el relato, el cuadro de la Virgen termina revelando que en realidad se trata del auténtico catalizador de la reconciliación final. Mediante la descripción del cuadro, Ludwig visualiza la profunda significación que concede al motivo del embarazo como aglutinante de la materia narrativa. La tematización del proceso creativo, así como la relevancia que alcanza el motivo de la partenogénesis en la formulación de un ideal poético, resultan tan evidentes aquí como en los anteriores casos.

Al igual que los géneros, los motivos literarios están sujetos a una constante evolución histórica que puede modificar su estructura o la función que se les concede.¹⁵ Incluso en el supuesto de que queramos ver los motivos como unidades de sentido sincrónicas que proyectamos retrospectivamente sobre la historia literaria, es innegable que existen determinados factores o condicionantes que favorecen la adecuación de esos motivos a ciertos contextos y dificultan su aplicación a otros. Hemos visto cómo un relato cervantino en el que el motivo de la partenogénesis apenas aparece esbozado, proporciona a la literatura alemana moderna el punto de partida que permite desarrollar el motivo con todas sus implicaciones. Que este exitoso caso de recepción tuviera lugar en el contexto de la literatura decimonónica se explica fácilmente teniendo en cuenta la fascinación que

sentía la época por el elemento fantástico, pero sobre todo por la tendencia a entender el motivo del embarazo inmotivado como metáfora de la creación literaria. Una de las principales señas de identidad de la modernidad consiste, como es sabido, en el discurso autorrefencial. De forma paulatina la literatura pasa a convertirse en el tema favorito de la literatura y la reflexión sobre lo que constituye su esencia y sus procedimientos desborda el ámbito de los escritos poetológicos para ingresar en el de los textos poéticos. En medio de ese proceso gradual, la imagen del embarazo inconsciente adquiere un nuevo potencial simbólico que modifica sustancialmente la antigua tradición de la partenogénesis.

GERMÁN GARRIDO MIÑAMBRES

Universidad de Barcelona

¹⁵ Tal y como señala Theodor Wolpers, la teoría de los motivos se sirve de hecho con frecuencia de los géneros como pretexto para estudiar la transmisión de motivos. la transformación de una forma genérica es el momento más oportuno para demostrar su relación con un determinado motivo ("Zur Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung, en Theodor Wolpers (ed.), *Gattungsinnovation und Motivstruktur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992, vol. 2, pp. 172-226).