

## LAS UTOPIÁS REACCIONARIAS: *LA ISLA FELSENBURG* Y *EL VERANO TARDÍO*

### *AS UTOPIAS REACIONÁRIAS: A ILHA FELSENBURG E O VERÃO TARDIO*

Martín Ignacio Koval\*

**RESUMO:** Este trabajo analiza similitudes y diferencias entre dos novelas alemanas pertenecientes a dos subgéneros y épocas histórico-literarias diversas: *La isla Felsenburg*, una “Robinsonada” de la Ilustración temprana, y *El verano tardío*, una novela de formación del periodo del *Biedermeier* austríaco. Para ello, recurre, primero, a las reflexiones de Karl Marx acerca de las utopías reaccionarias en *El manifiesto comunista* y, segundo, a la noción de “héroe positivo” desarrollada por György Lukács en *Escritos de Moscú*.

**Palabras-chave:** utopía; isla; héroe positivo.

**ABSTRACT:** This paper analyzes similarities and differences between two German novels from two diverse subgenres and historical-literary times: *The Felsenburg Island*, a “Robinsonade” of the Early Enlightenment, and *Indian Summer*, an apprenticeship novel of the Austrian *Biedermeier* period. To this end, it appeals, first, to Karl Marx’s reflections about the reactionary utopias in *The Communist Manifesto*, and, second, to the notion of “positive hero”, developed by György Lukács in *Moscow Writings*.

**Keywords:** utopia; island; positive hero.

---

\* Dr. en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). E-mail: martinignaciokoval@gmail.com

La pregunta inicial para plantear aquí es: ¿Qué es lo que tienen en común dos novelas en apariencia tan dispares como *La isla Felsenburg*, una “Robinsonada” del periodo de la Ilustración temprana, y *El verano tardío*, la famosa novela de formación austríaca del *Biedermeier*? La respuesta tentativa: es posible que el elemento de unión esté dado por el hecho de que ambas son concebibles como *utopías reaccionarias*. Es decir, por el hecho de que los mundos idílicos en ellas representados –la isla Felsenburg y el *Rosenhaus*–, ambos igualmente “cerrados” frente al mundo exterior, representan críticas sociales que no apuntan a una superación *hacia delante*, progresista, de aquello que es percibido como negativo.

El término “reaccionario” es empleado por Marx en el *Manifiesto Comunista* para caracterizar una serie de tipos de socialismos no científicos, y remite, básicamente, a un movimiento que “busca hacer retroceder la rueda de la historia” (MARX, 2008, p. 38). Las utopías reaccionarias son, en este sentido, manifestaciones inmaduras, casi que infantiles de un malestar sentido ante el lado negativo de las formas sociales que impone la burguesía victoriosa, en una época en la que el proletariado “se encuentra aún muy poco desarrollado” (p. 65). Si las revoluciones burguesas profanan todo lo santo e imponen “la eterna inseguridad y el movimiento” (p. 29), las utopías de carácter reaccionario edifican “castillos en el aire” en los que se conjura todo aquello “nuevo” que es visto como no deseado y dañino. Esto es precisamente lo que, a modo de hipótesis, ocurre tanto en *La isla Felsenburg* como en *El verano tardío*.<sup>1</sup>

### La felicidad sin esfuerzo o el orden severo

Pero ¿cómo se revierte el curso de la historia en estas dos novelas? En gran medida, negándola. Y, para hacerlo, es necesario un orden estricto, es decir, un grado muy alto de artificiosidad en las relaciones sociales e interpersonales configuradas. Este parece ser el modo en que las utopías regresivas que aquí estudiamos tienen de evitar caer en el “vicio” que trae aparejado, en las mismas, el desarrollo socio-económico en un sentido proto-capitalista. En *Principio esperanza*, Ernst Bloch realiza una suerte de tipología de las utopías a partir del vínculo que se establece entre dos pares de conceptos: entre felicidad y esfuerzo, y entre libertad y orden. El arquetipo de la utopía de la felicidad sin esfuerzo es la leyenda del País de Jauja. Dice Bloch que en este tipo de utopías sociales “todos los hombres son iguales, es decir, todos tienen su parte, y no hay esfuerzo ni trabajo. Palomas asadas le vuelan a uno de las fauces, cada paloma en el tejado es lo mismo que una en la mano, todas las cosas y todos los sueños están al alcance de la mano como bienes de consumo” (1959, p. 473). Piénsese en el óleo homónimo de Pieter Brueghel, que representa a tres hombres vencidos por la bebida, obesos, que duermen: cada uno con ropas que delatan la pertenencia a distintas clases sociales. La felicidad sin esfuerzo y el vicio son, aquí, solidarios entre sí. El otro extremo de utopía social lo representa, para Bloch, la severidad reinante en *La ciudad del sol* (1602), de Campanella. “La felicidad se consigue aquí –dice Bloch– no por la libertad, sino por un orden previsto hasta sus últimos detalles. Pese a una jornada de trabajo [de solo cuatro horas], y pese a una distribución [...] comunista del rendimiento, el peso benefactor de la norma [que es mantenida por sabios] gravita sobre toda hora, sobre todo goce” (p. 475).

<sup>1</sup> Si bien no deja de llamar la atención que esta última fue escrita después de 1848.

Nos parece que tanto *La isla Felsenburg* como *El verano tardío* se acercan –con divergencias– a esta última variante, sobre la base de una estrategia central: *la represión y erradicación de la pasión erótico-amorosa*. La pasión es considerada en ambos casos un “vicio” que conduce a un tipo de sociabilidad individualista y egoísta y, por ende, a la corrupción de los vínculos entre los sexos y entre las personas en general. Este es el modo medular en que las dos obras, de modos muy diversos, conjuran el “mal” que avizoran en sus respectivos contextos de producción y, por así decir, la manera en que procuran detener el curso de la historia en un sentido “reaccionario”. Se trata de un hilo que, si llevamos el asunto a un plano más general, da cuenta de una cierta afinidad –que, con todo, habría que matizar mucho– entre dos épocas histórico-literarias: la Ilustración temprana y el *Biedermeier*.

### *La isla Felsenburg*<sup>2</sup>

La isla Felsenburg es muy distinta de aquella que se representa en el *Robinson Crusoe*. Robinson alude a su isla siempre en términos peyorativos: como “Island of Desolation” (CRUSOE, 2007, p. 32), “Island of Dispair” (p. 60), “Island of Hardness” (p. 102) o “Island of Solitariness” (p. 165). En cambio, desde las primeras incursiones exploratorias de Alberto Julius y los otros “pioneros” de la novela de Schnabel se intuye que la isla Felsenburg ofrece un escenario ideal para la vida. La naturaleza benigna que el narrador del relato enmarcado encuentra a su paso lo lleva a hablar de un “paraíso terrenal” (SCHNABEL, 2006, p. 148) y a pensar y contarles a los demás que “[he hallado] el bello paraíso del que, según se supone, Adán y Eva han sido expulsados por el querubín” (p. 152). Mas hay que decir que, si en el Génesis el Paraíso es un sitio que se torna inhabitable para el hombre, en tanto se revela que este (o, al menos, la mujer) no puede no caer en la tentación, el paraíso terrenal que es la isla Felsenburg resulta en el entorno ideal para el desarrollo de una vida moral.

*Insel Felsenburg* es, en tanto *Robinsonada*, una novela basada –a la vez que en una resignación ante la ya insalvable corrupción europea– en un optimismo escapista, exótico y de cuño religioso. No puede ser entendida, por ende, sin considerar la relevancia que tiene en ella el concepto ilustrado de *felicidad* (*Glück*). La búsqueda y –lo que es más importante– el hallazgo, la adquisición de la felicidad son, de hecho, características compartidas por muchas de las *Robinsonadas*, en las cuales

se partía, siguiendo a Robinson, sobre las olas inciertas; se corrían las aventuras y los peligros del mar, estallaba una tempestad que hacía zozobrar el navío. Pero el naufragio encontraba siempre una playa donde arribar, una naturaleza compasiva, un valle fértil, caza, frutas; había una compañera a su lado, o la encontraba por azar: entonces la pareja volvía a encontrar una sociedad, cuya sabiduría avergonzaba a la vieja Europa (HAZARD, 1998, p. 25).

<sup>2</sup> Entre los muchos relatos enmarcados que tienen lugar en *La isla Felsenburg*, el principal es el que narra la historia de Alberto Julius, el patriarca de la isla. Huérfano y mendigo de niño, Alberto entra a servir de joven a un noble holandés, van Leuven, a quien ayuda a raptar a su amada, Concordia –de común acuerdo con esta–. En camino hacia las Indias Orientales, el barco en el que huyen naufraga en una tempestad. Solo logran llegar con vida a la isla ellos tres y el capitán, Lemelie. Tras las trágicas muertes de van Leuven y Lemelie, Concordia y Alberto se casan y fundan una familia, que se va ampliando cada vez más a partir de la llegada de otros naufragos y de otras personas que son “buscadas” intencionalmente ora en otras islas, ora en Europa. Con el paso de las décadas, Alberto y los suyos llegan a establecer una sociedad evangélico-luterana basada en el trabajo agrícola y artesanal y en la que no son necesarios ni el dinero ni el comercio.

En el caso de Schnabel, la condición de esto –del acceso a esa sabia felicidad que “avergüenza a Europa”, o, en otros términos, de la permanencia en el paraíso– está dada por las muertes de Lemelie y van Leuven –cuyas vidas y destinos representan *malas opciones, por transgresoras en los términos de una moral burguesa*–, y por la unión matrimonial entre Concordia y Alberto. En particular, el tipo de contrato amoroso que establecen estos últimos, fundado en una virtud burguesa religiosa y no en el deseo carnal o –lo que vendría a ser lo mismo en la lógica de la novela– en un egoísmo individualista (el término que se emplea, una y otra vez, es “celo lascivo” o *geile Brunst*, que se refiere a un apetito o deseo animales), es la condición de posibilidad de que aquel paraíso bíblico mítico se torne habitable.

En la carta por medio de la cual Concordia le declara su amor a Alberto, la principal preocupación de aquella es que él no llegue a pensar que es la *tentación* la que la impulsa, la “frívola lascivia”; le aclara, en este sentido, que lo que la ha decidido a dar tal paso es la “piedad, virtud y sinceridad” de Alberto, y el hecho de que este haya estado dispuesto a morir para no romper el piadoso juramento que le hiciera tras la muerte de van Leuven (SCHNABEL, 2006, p. 237). Es llamativo el aspecto en el que Alberto hace hincapié, en la escena del compromiso amoroso que sigue a la lectura de la carta (detalle que, por lo demás, está en consonancia con la aclaración de Concordia). Dice, pues, aquel que si no se trata de “mera tentación”, sino de “la opinión sincera de su casto corazón”, aceptará casarse con ella (p. 238). Concordia le propone, más tarde ese mismo día, a la manera del Tobías bíblico, pasar tres noches de oraciones y rezos antes de compartir el lecho nupcial. A lo que Alberto responde: “Habla usted, mi ángel [...] como una mujer totalmente virtuosa, piadosa y casta”, agregando que “coincido con su opinión” (p. 242). La clave aquí la constituye el término *casto* (*keusch*): esta *propensión moral-religiosa*, condición *sine qua non* de la unión erótico-amorosa, da cuenta de la distancia que existe entre Alberto y Concordia, de un lado, y Adán y Eva, del otro, y lo que explica por qué se torna habitable el paraíso en su versión schnabeliana.

Es de este modo que la primera pareja de la historia de la isla funda sus esperanzas de futuro en un autoexilio, cuyo rasgo definitorio es la idea de que a la patria, Europa, ya no se puede volver, pero no porque no existan medios materiales para hacerlo (más tarde llegan a poseerlos), sino porque ella está degradada, perdida en términos morales, habitada por hombres y mujeres poseídos por aquella egoísta voluptuosidad. El océano y las montañas – que son esculpidas poco a poco por los insulanos hasta quedar convertidas en verdaderas murallas que aíslan aún más Felsenburg del mundo exterior– se tornan, así, símbolo del abismo que separa el continente de la utopía moral que instaura la pareja fundacional y que los descendientes contribuyen a hacer cada vez más concreta.

### *El verano tardío*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *El verano tardío* narra la historia del vienesés Heinrich Drendorf, el hijo de un hombre de negocios en una buena, aunque no lujosa, posición económica, que decide, de común acuerdo con su padre, no seguir ninguna profesión específica, sino convertirse en un *científico en lo general*. En la medida en que la ciudad no resulta un buen marco para su conocimiento de la naturaleza, Heinrich realiza excursiones por la región y las montañas. En una de ellas lo sorprende una tormenta que lo lleva a refugiarse en la residencia (el *Rosenhaus*) del barón von Risach, que deviene su educador. El héroe visita a partir de allí con frecuencia la casa, donde permanece cada vez por mayor tiempo y donde conoce, a su vez, a Mathilde, amiga y antigua amante de Risach, y a la hija de esta, Natalie, de quien se enamora. La educación estética de Heinrich se lleva a cabo a partir de la observación de la interrelación entre Risach y la naturaleza, así como a partir de la literatura y el contacto con las obras de arte que hay en la residencia y en la región, y que Risach y los suyos se dedican a cuidar y restaurar (tallas de madera, estatuas de mármol, etc.). Al fin tiene lugar el casamiento entre los dos jóvenes, con el aval necesario de todos los

Stifter era un enemigo radical de la pasión, que vinculaba a las tendencias *individualistas* de la Modernidad. En su artículo “¿Quiénes son los enemigos de la libertad?” (*Wer sind die Feinde der Freiheit?*), publicado en el periódico *Der Wiener Bote* el 26 de mayo de 1849, Stifter afirmaba: “La libertad consiste en que cada cual pueda ir tras sus propios asuntos y su perfeccionamiento con seguridad, sin temer ser estorbado en ello. Es por ello que los principales y únicos enemigos de la libertad son quienes poseen una avidez y un deseo intensos y quieren satisfacerlos en cualquier circunstancia” (STIFTER, 1959, p. 318s.). La pasión y el individualismo constituyen asimismo la clave con la que Stifter interpreta la radicalización de la revolución de 1848, a partir de los levantamientos del 15 y 16 de mayo. “Confusión por pasión” (*Verwirrung durch Leidenschaft*): esta es la fórmula con la que el autor entiende el significado de tales sucesos (HOHENDAHL, 1982, p. 336).

Estas son las ideas que están en la base de su novela *El verano tardío* y que se constatan, sobre todo, en el modo en que está configurada la relación amorosa del héroe, Heinrich Drendorf, con Natalie, cuya unión funda las esperanzas utópicas con las que se cierra la novela. Hay que decir que Heinrich parece no sentir atracción sensual alguna por Natalie, que es descripta en términos desprovistos de carnalidad. No es la mujer lo que atrae al héroe, sino la idea –de belleza– que ella representa. La primera vez que la ve, al salir del *Rosenhaus*, Natalie pasa junto a su madre en un carro en la dirección opuesta, justo frente al *Buchenwald* que pertenece aún a las propiedades de von Risach. Heinrich las saluda –sin saber quiénes son–, y tras mirar a su futura esposa, se limita a pensar “si acaso el rostro humano no constituye el objeto más bello para ser retratado” (STIFTER, 2005, p. 167). La segunda vez que ve a Natalie –sin saber que así se llama ni que se trata de la misma persona del coche– tiene lugar en el teatro, la noche de la representación de *El rey Lear*.

La divisa en un palco, y se la vuelve a cruzar en el vestíbulo, a la salida, cuando cree que ella le sonríe y lo mira. Esta vez la pasión sí parece surgir en Heinrich. Conmovido por la representación que ha tenido lugar y por el encuentro cara a cara con la muchacha, vuelve a casa a medianoche, y ni siquiera quiere comer lo que su madre le ha guardado, sino que se acuesta en ayunas: “Me quité la ropa, me recosté en la cama, apagué la luz y apacigué poco a poco mi ardiente corazón” (p. 187), se lee. Al día siguiente, no hay ya vestigios de la agitación de la noche, sino que tiene lugar una sublimación estética: el héroe procura conocer más acerca del rostro humano, con la intención de retratarlo. Piensa en cómo nunca ha pensado retratar el rostro de su hermana, y que solo el de la muchacha de la noche anterior lo supera en belleza. No puede, con todo, recordarlo bien, “pero en mi alma flotaba una imagen indeterminada y oscura de la belleza” (p. 188). En este episodio y en el anterior, por lo que se ve, la clave de la atracción del héroe por el sexo opuesto es artística, estética.

Más tarde, por ejemplo, en comparación con las dos bellas hijas de un matrimonio, el héroe piensa que Natalie es “más elevada, verdadera, clara y bella” (p. 245); y en otra ocasión el héroe la concibe mediante una remisión al frío y muerto mundo mineral: su rostro le recuerda las piedras de la colección de su padre. El narrador apunta que en los rasgos faciales de Natalie encuentra afinidades con las piedras talladas (p. 466). Más adelante, tras el viaje

---

adultos. La contracara de este desarrollo aporreado la representa la historia de von Risach, que este le cuenta al héroe: sobre todo importa en ella el desborde de pasión con que se han querido el joven Risach y Mathilde, que sirve de advertencia y de ejemplo negativo frente a la unión entre Heinrich y Natalie. En la última escena de la novela, Heinrich entiende que la base de la existencia no es otra cosa que la *vida familiar pura*, y que todo lo demás debe quedar subordinado a ella, incluso el impulso científico.

solitario al glaciario, Heinrich recuerda a su prometida: la liga en su recordación con lo sublime y no con su sensualidad. Se refiere, pues, a un “sublime sentimiento” (p. 624). En otra ocasión la compara con la figura mítica de Nausícaa en Homero y con la estatua de mármol (p. 647). No hay atisbo alguno, en estos pasajes, de deseo. La “atracción” que siente Heinrich hacia Natalie reenvía al tipo de inclinación asexual que experimenta Wilhelm Meister por la amazona del mismo nombre. Recordemos que el héroe goetheano ve en ella una madre para su Felix, y ya no una pareja amorosa. El caso de Heinrich Drendorf es ligeramente distinto: este no ha gozado antes de su sensualidad, como sí ha hecho Wilhelm con Mariane.

Pero lo que se puede pensar es que más que falta de pasión hacia Natalie, lo que hay es, en virtud de algunos de los aspectos que hemos señalado, una represión del deseo en Heinrich. Hay algunas decisiones del héroe que apuntan en este sentido, como la del día posterior a la representación del drama de Shakespeare. Mucho más tarde, tras hacer el viaje junto a Klotilde a la montaña, se revela que la pareja no se escribe cartas a fin de no *impacientarse*. “Debíamos”, afirma, en este sentido, el narrador, “confiar en la firmeza del amor del otro, no podíamos precipitarnos por impacientes” (p. 616). Esta idea de *deber* (*müssen*) reenvía al respeto, por parte de Heinrich y Natalie, por la *autoridad paterna*. De hecho, más tarde los amantes se juran que si Risach o Mathilde o los padres de Heinrich tienen algo que objetar a su unión, esta tendrá que ser deshecha. Lejos ha quedado la rebeldía a la Wilhelm Meister, dispuesto a abandonar su mundo conocido por su amor por Mariane. Lo que queda sin resolverse, en todo caso, es si la ausencia de pasión de Heinrich no se debe tal vez al rígido sistema educativo de su propio padre, tendiente a reprimir todo vicio o pasión, así como al que le ha inculcado Risach, que una y otra vez le habla a su pupilo del inconveniente del “exceso de deseos y anhelos” (p. 204).<sup>4</sup>

La aprobación de los padres, de los adultos en general, es más importante que la pasión. Esta máxima, que los dos jóvenes no dudan en aceptar, debe ser leída como uno de los legados de Risach y Mathilde a la nueva generación. El amorío pasional juvenil entre estos dos, que tiene lugar a espaldas del matrimonio Makloden –los padres de Mathilde–, es una afrenta y rompe la *Familienleben*, la “indestructible patria” (p. 699) que Risach tanto había anhelado desde la disgregación de su propio hogar. El vínculo secreto con Mathilde perturba la tranquilidad de Risach: este entiende que el hecho de mantener secreta la unión hace intensificar la pasión y el deseo (p. 705s.). Risach ve que están engañando a los padres y decide contarlo. Los padres no aceptan el vínculo. La madre, que le reprocha haber traicionado su confianza, le explica: “La alianza que habéis hecho no tiene meta; o, al menos, por el momento no puede enterearse una meta [...]. Os habéis entregado a vuestros sentimientos. Mathilde es aún una niña... Han de transcurrir aún unos años antes de que ella pueda entender en qué consiste la alianza que acaba de hacer”. Así continúa: “¿Acaso las inclinaciones demasiado prematuras [...] no han sido a menudo las causantes de la destrucción de la felicidad en la vida?” (p. 713). La madre percibe que los amantes aún deben llegar a una *firme actividad* y una *independencia externa* para poder formar una alianza matrimonial. Ella teme que se trate solo de una inclinación pasional fugaz: únicamente el tiempo puede decir si el amor que los dos jóvenes dicen tenerse es verdadero. “Ya os calmaréis”, afirma, e incita a Risach a esperar unos años hasta que ello ocurra: “Formaos, y si alguna vez, ya maduros,

<sup>4</sup> Una escena que reenvía al motivo de la represión tiene lugar cuando Mathilde y Natalie llegan al *Rosenhaus* y por primera vez Heinrich está allí como testigo. El héroe las mira, sobre todo a la segunda, a la que cree “infinitamente bella” (p. 225); pero, entonces, se lee: “Más que esto no pude llegar a pensar; pues de repente me di cuenta de que era impropio que yo estuviera detrás de la verja mirando cómo las mujeres descendían del carruaje” (p. 225).

pensáis lo mismo que ahora os dice el palpitante corazón, venid con nosotros: os daremos nuestra bendición” (p. 716).

El barón entiende que los padres de Mathilde tienen razón. La señora Makloden lo llama “hijo” y él se refiere a ella como “madre”, y le responde: “una alianza sin la alegría de los padres [...] es también una alianza de la tristeza” (p. 717). Le explica luego a Mathilde que han de romper su alianza, pues *el deseo de los padres ha de ser la ley de los hijos*. Mathilde, inmadura, no lo entiende, y le reprocha su falta de rebeldía. Risach se justifica: “la ley es la ley”; “la obligación me ha guiado, en la obligación se ha roto mi corazón, y en en mi corazón roto estás tú” (p. 722). Ella no se lo perdona, y él abandona la familia al día siguiente.

El hecho de que Mathilde y Risach se hayan reencontrado para vivir ya solo un *verano tardío* –i. e. un vínculo que tiene lugar demasiado tarde– puede ser leído como un castigo por su *pecado* de juventud: haber vivido una pasión a espaldas de los padres de Mathilde y, en el caso particular de esta, haberse enojado con Risach por no rebelarse contra ellos (en efecto, Mathilde se ha casado con otro a modo de reproche por la predisposición a la sumisión del joven Risach). La condición para vivir el “verdadero” verano, esto es, en la lógica de la novela, de sublimar la pasión en el matrimonio y no casarse con el hombre o la mujer “incorrectos” (lo que les ha pasado tanto a Mathilde como a Risach) es la “unconditional acceptance of familial order” (BEDDOW, 1982: 172). Mathilde es la verdadera culpable, bajo esta luz, y por ello es ella quien se siente en falta el día del reencuentro, muchos años después (STIFTER, 2005, p. 732): ha sido demasiado impulsiva.

Para la joven pareja, Heinrich y Natalie, “the maxim that a child must not disobey its parents has absolute, unconditional validity, and consequently overrides even the strongest sense that the *child* –of whatever age– may have of the rightness of what contradicts the paternal will” (BEDDOW, 1982, p. 172). Es más: el amor que Heinrich y Natalie se tienen se funda en no poca medida en el hecho de que “each admires the strenght of the other’s filial devotion” (p. 173s.). Al darles a los padres el poder de decidir acerca de su propio futuro, “Heinrich and Natalie find that the decision fully accords with their private desires, so that the story of their love becomes [a] manifestation of human fulfillment through acceptance of an order external to the individual self” (p. 174). En esta devota aceptación del orden impuesto por el *Rosenhaus* resuena la irónica felicidad que Wilhelm Meister dice sentir tras su unión –forzada, por cierto– con Natalie. En el final de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, así como en *El verano tardío*, el amor-pasión no puede ser admitido: lo que cuenta ahora es en qué medida una unión matrimonial puede contribuir a fundar las bases de un comunidad utópica más (en la novela de Stifter) o menos (en la novela de Goethe) resignada.<sup>5</sup>

### El héroe “positivo”

Más allá de las coincidencias que hemos detectado entre las obras de Schnabel y de Stifter, hay que marcar una notable diferencia, que tiene que ver con la distancia histórico-

<sup>5</sup> Esto no implica, con todo, que la unión amorosa sea un mero cumplimiento del deber: tiene que haber una conciliación entre el mandato de los padres y la inclinación. Esta también ha de ser respetada. En esto, la cosmovisión imperante en el *Rosenhaus* es diferente de la que se representa como la más común socialmente. Risach, sabemos, se casa sin amor ni inclinación. Los colegas del barón consideran que hace bien, pues el matrimonio es una obligación hacia la humanidad y el Estado, y lo consuelan diciéndole que si no ama a su esposa, tanto mejor, ya que solo “el recíproco conocimiento de la naturaleza del otro y el mutuo respeto erigen la felicidad duradera” (STIFTER, 2005, p. 728). La idea que adquiere Risach con su infortunado matrimonio de dos años es que las disposiciones innatas, las inclinaciones tienen que ser reverenciadas: no pueden ser violentadas. Y que hace mejor al Estado y al mundo quien persigue su propia felicidad.

literaria que media entre ambas: Alberto es un héroe activo, que llega a constituir el centro de una comunidad de hombres y mujeres que laboran por el bien común; Heinrich, en cambio, es un héroe pasivo, que no toma decisiones, que simplemente se limita a acatar lo que otros (los padres) quieren de él. El patriarca de *La isla Felsenburg* se acerca, pues, a diferencia del “hermano” insípido y a-problemático<sup>6</sup> de Wilhelm Meister, al ideal de lo que Lukács denomina un *héroe positivo*.

En el artículo “La novela”,<sup>7</sup> Lukács, remitiendo a Hegel, define el héroe positivo como típico del epos antiguo. La acción autónoma del héroe épico es, aquí, al mismo tiempo “la lucha de la sociedad, de la sociedad, en tanto comunidad que actúa unitariamente, en contra de un enemigo externo” (LUKÁCS, 2011, p. 41s.). Frente a esto, en la era capitalista, las acciones llevadas a cabo por los individuos en la vida cotidiana no se vinculan inmediatamente con el ser social, sino sólo por medio de una compleja serie de mediaciones sociales e institucionales. Además, con la aparición de la sociedad clasista, con la división del trabajo en la modernidad capitalista, el individuo pierde su autonomía y se halla enfrentado, desde su nacimiento, a poderes sociales abstractos (p. 24). De esto se sigue la imposibilidad del héroe positivo para la novela, en tanto forma literaria típica de la época burguesa.

No obstante, esto último es realmente válido recién a partir de la época de la “poesía del ‘reino animal espiritual’”, esto es, según Lukács, el periodo que se abre con la Revolución Francesa y tiene su punto crítico en 1848. *La isla Felsenburg* y, en general, las Robinsonadas existen durante el periodo previo, el de la “conquista de la realidad cotidiana”, en el cual se da “el triunfo de la tenacidad y de la laboriosidad burguesas sobre el caos de una sociedad que se halla en trance de superar los restos del feudalismo y fundar la sociedad capitalista” (p. 51). Es en este sentido que Lukács afirma que “cada palada o azada con las que Robinson violenta en su isla a la naturaleza, sometiéndola a la civilización, adquiere en este contexto una grandeza épica”. Es a causa de la autonomía y actividad autónoma que Robinson –que ya no es, en su vida en la isla, “un juguete de los poderes económicos y sociales”– deviene un héroe con “un carácter relativamente ‘positivo’” (p. 53s.). Se podría decir lo mismo de Alberto.

En las décadas posteriores a su publicación, *Isla Felsenburg* recibió duras críticas de parte de lectores racionalistas y moralistas. Así, uno de estos llamaba a descartar la novela ya que, según él, enciende la “la fantasía del joven lector [...] en detrimento del sano entendimiento humano”. Y agregaba que *Insel Felsenburg* arruina el gusto (*Geschmack*) y lo aleja de la actividad (*Tätigkeit*), ya que lo confronta con un mundo en el que es posible ser feliz sin esforzarse (ANDRÉ, 1789, s/p). Llama la atención esta lectura de la novela de Schnabel, ya que lo que se representa es, en realidad, la realización humana a través del trabajo y en el trabajo. En cambio, si nos vemos tentados a coincidir con las críticas que recibió *El verano tardío* de parte de sus lectores contemporáneos. Es conocida la burla de Friedrich Hebbel, quien decía que quien terminara de leer la novela se haría acreedor de la corona de Polonia (ENZINGER, 1968, p. 206). Se refería con ello a la a-historicidad del relato, a la falta de acciones y al carácter no individualizado del héroe.

## Conclusión

<sup>6</sup> Es basándose en el desarrollo *falso de problemas* de Heinrich que Killy sostiene que la novela de Stifter es “el Bildungsroman *par excellence*” (1963, p. 84).

<sup>7</sup> Fue publicado por primera vez en ruso, en 1935, en la *Enciclopedia literaria* de la Unión Soviética. Más tarde fue incluido en *Escritos de Moscú*.



Es de notar que la represión de la pasión amorosa que, según hemos visto, tiene lugar en las dos novelas aquí estudiadas, conduce en ambos casos a un *happy end* más o menos completo –y, más aún, actúa como condición de posibilidad del mismo–: en *La isla Felsenburg*, a la conformación de una verdadera sociedad utópica, cuyo centro es el patriarca Alberto; en *El verano tardío*, en cambio, a la alianza conservadora, también de rasgos utópicos, entre dos familias, en vista de la unión matrimonial entre Heinrich y Natalie.

Stifter, educado en ideas benedictinas, y Schnabel, de fe evangélico-luterana, conciben la posibilidad de una mejora civilizatoria a partir de un proceso de represión de la pasión erótico-amorosa, que ambos entienden como símbolo del mal de época. No se trata, en realidad, de volver la historia atrás, sino de pensar en la posibilidad de un *nuevo comienzo*, en ambos casos por fuera de la sociedad existente. Esto es lo que constituye a ambas novelas como utopías reaccionarias, aunque con una diferencia notable entre ambas: el héroe *activo* de *La isla Felsenburg*, en contraste con la *pasividad* de Heinrich, da cuenta de una época histórico-literaria en la cual “los poderes sociales [...] no han alcanzado aún la plenitud de aquella fantasmagoría muerta que los caracteriza en la sociedad capitalista ya consolidada y automatizada” (LUKÁCS, 2011, p. 53).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, Christian Carl André. *Felsenburg, ein sittlich-unterhaltendes Lesebuch*. Vol. 1. Gotha: Ettinger, 1788/89.
- BEDDOW, Michael. *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Bristol: Cambridge University Press, 1982.
- BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. Trad. Neville Plaice, Stephen Plaice y Paul Knight. Massachusets: MIT-Press, 1959.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Nueva York: Oxford U. Press, 1992.
- ENZINGER, Moriz (Ed.), *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*. Viena: Suhrkamp, 1968.
- HAZARD, Paul, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Trad. Julián Marías. Madrid: Alianza, 1998.
- HOHENDAHL, Uwe. Die gebildete Gemeinschaft: Stifiers *Nachsommer* als Utopie der ästhetischen Erziehung. In: VOSSKAMP, W. (Ed.), *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Vol. 3. Stuttgart: Metzler, 1982, pp. 333-357.
- KILLY, Walter. *Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter*. München: Beck, 1967.
- LUKÁCS, György. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Trad. Martín Koval y Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, *El manifiesto comunista*. Trad. Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2008.
- SCHNABEL, Johann Gottfried. *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- STIFTER, Adalbert. *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Leipzig: Insel, 2005
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke*. Vol. 6. Frankfurt/M: Insel, 1959.