

Daniel A. Capano

Peter Schlemihl wundersame Geschichte: área de contacto temático entre Adalbert von Chamisso y Antonio Tabucchi

Adalbert von Chamisso (Louis Charles Adelaide de Chamisso), descendiente de una familia noble francesa, pertenece por actitud cultural y por cronología a la llamada «segunda generación romántica», que se manifiesta a partir de 1800 en Heidelberg y en Berlín, si bien se debe reconocer que en algunos de sus textos se advierte una separación de este movimiento a favor de un moderado realismo. En uno de sus relatos más difundidos, *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*, aunque la «fábula» sea romántica en cuanto al contenido, el empleo que se hace de ciertos elementos fantásticos, como las vinculaciones del personaje con el diablo, tiene por función destacar por contraste el significado realista de la narración. En consecuencia, resultaría impreciso decir que Von Chamisso es un autor romántico *tout court*, ya que en algunos aspectos de su producción se observa una superación de esa postura. Además del conflicto entre tendencia romántica y realista, el *Peter Schlemihl* plantea un problema de género, cuestión que nos proponemos desarrollar.

Por otra parte, el personaje de Peter Schlemihl tomó encarnadura en otros relatos. El primero de ellos es un cuento contemporáneo del *Schlemihl*, «Die Abenteuer der Sylvester-Nacht», incluido en el tomo final de las *Fantasiestücke* de Ernst T. A. Hoffmann. También, el famoso personaje de Chamisso adquiere valor protagónico en un texto mucho más cercano al lector contemporáneo, «I treni che vanno a Madras» (*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985) de Antonio Tabucchi.

La génesis del *Peter Schlemihl* y la cuestión del género

Von Chamisso comienza a escribir su cuento cuando se halla en Kunersdorf como huésped del señor Von Itzenplitz, en mayo de 1813. El relato se genera en un momento en que el escritor vive un

profundo conflicto interior respecto del avance francés y de Napoleón sobre Europa. Por una parte, odiaba a Napoleón, pero amaba a Francia y también a Prusia. Había querido actuar contra Napoleón en el ejército prusiano, pero en 1808 lo obligaron a renunciar, hecho que le causó gran aflicción.

La obra, de acuerdo con lo manifestado por el mismo autor en una carta enviada a Louis de la Foye, fue compuesta casi como un juego, pues el cuento había sido pensado, en un comienzo, como distracción para la mujer y los hijos de su amigo Hitzig (Riegel, 204). Ello se fundamenta en el hecho de que en agosto de 1813 enviara un cuaderno con los dos primeros capítulos y el comienzo del tercero, para que se lo leyera a su mujer. En esa ocasión le pide también que en caso de que ella mostrara curiosidad por saber quién era el hombre de gris, se lo enviara para continuar con la historia.

Peter Schlemihl se publicó en 1814 y obtuvo el inmediato favor de los lectores. Fue tempranamente traducido a varias lenguas y el nombre de su autor se hizo famoso en toda Europa. Chamisso manifestó sentirse orgulloso de este suceso y sorprendido de que un autor de la magnitud de Hoffmann lo hubiera imitado sin haber obtenido un éxito similar.

El paratexto del título sufrió sucesivas modificaciones que resultan de interés desde el punto de vista genético para conocer los propósitos del autor. Inicialmente, el protagonista se llamó «A Schlemihl», luego a la inicial «A» se le agregó otra, la «W»; más tarde fueron sustituidas las dos por el nombre «Peter». Algunos críticos asociaron las iniciales del título pristino con el nombre de August Wilhelm Schlegel, amigo del escritor, pero tal conjetura fue desmentida por el propio Chamisso. El título original se fijó entonces en *Peter Schlemihl Abenteuer, mitgeteilt von Adalbert Chamisso*. El tér-

mino *Abentheuer* connota un amplio campo léxico que incluiría al cuento dentro de los relatos de viajes, género que también cultivó, o del *Naturwissenschaftliche*, que incluye ciencias naturales, y que Chamisso descartó luego por su morosidad. Este aspecto se observaría en el segundo momento de la narración, donde el personaje calza las botas de siete leguas y recorre el mundo. El interés del autor por la botánica y las ciencias naturales se evidencia en ese tramo del relato, pero su tratamiento se encuentra vertido en un tipo de discurso que lo aproxima al *Märchen*, es decir a los *contes de fées*, los cuentos de hadas, aunque aquí las hadas no aparezcan.¹

La palabra *Abentheuer* será sustituida después por *Schicksale*, más adecuada para traducir la aventura espiritual del protagonista, hasta que finalmente adoptó la forma definitiva que posee hoy: *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*.

Según Wüthrl, *Peter Schlemihl* puede ser considerado un ejemplo de *Kunstmärchen* romántico, pues se ajusta a todos los requisitos del género (Wüthrl, 154). El *Kunstmärchen* «sería un producto literario refinado en que la épica se integra a lo maravilloso, se profundiza en la psicología de los personajes y en la "literarización" del estilo narrativo».²

Peter Schlemihl posee elementos de diversos orígenes (autobiográficos; del interés del autor por las ciencias naturales, la física y la medicina; de las observaciones y de los juegos tradicionales, así como también de su vocación por los viajes y las lecturas de relatos folclóricos y fantásticos), pero todos los datos concretos y referenciales son transferidos al ámbito de lo fantástico-maravilloso.

Resulta evidente, además, la presencia del *Faustbuch* en el pacto con el diablo. El tema del *Doppelgänger* y el de la bolsa de Fortunio, motivo que Chamisso dice haber encontrado en La Fontaine, pertenecen

al repertorio de los *Volksbücher*. El episodio de las botas de siete leguas fue tomado probablemente de la fábula *Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen*, de Tieck, que el escritor trasladó del cuento «El gato con botas» de Perrault y que recuerda una tradición popular mucho más antigua (Pigiani, 128).³ El motivo de la «invisibilidad», presente en la *Novelle* a través del nido, reconoce también nutridos antecedentes en la tradición popular. Propp lo asocia con los habitantes de ultratumba (Propp, 1982, 140).

En cuanto a la concepción ideológica del cuento, Chamisso está influido por el Iluminismo francés del siglo XVIII. Comparte con los iluministas su concepción del progreso gradual de la humanidad y de la historia, por lo tanto no aprobó el suceso violento que significó la Revolución Francesa. En Napoleón ve una constante amenaza para el mundo y para el orden burgués.

Adhiere al pensamiento rousseauiano, para el cual el hombre es fundamentalmente bueno y la civilización moderna lo corrompe. Ama la naturaleza sencilla, no contaminada. *Peter Schlemihl* se consuela ante la pérdida de su sombra viajando a la manera de los héroes de los relatos de viaje del siglo XVIII. Estudia la flora y la fauna del planeta, de igual manera que lo hace en las riberas del lago de Ginebra el solitario *promeneur* que narra *Les Réveries* de Rousseau; así encuentra un nuevo sentido a su vida, fuera de la comunidad de los hombres.

Un conflicto alimentado por lo real y lo fantástico

Desde el punto de vista estrictamente genérico, en varias secuencias del *Peter Schlemihl* está presente la realidad burguesa que es el disparador, el punto de partida, para que una situación «normal» se transforme en inquietante o «anormal».

Varios teóricos se han ocupado del conflicto planteado entre lo real y lo fantástico. Tzvetan Todorov, en un fundamental trabajo para el estudio del

¹ Goethe dio el nombre de *Märchen* a los relatos que se presentaban como juegos de una ligera fantasía, la que desde lo real se remontaba hacia lo imposible y refería lo inverosímil como verdadero e inmutable. Por su parte, los hermanos Grimm definen el *Märchen* como un cuento escrito en prosa que se refiere a acontecimientos y situaciones fantástico-maravillosas.

² Cfr. Marina Pigiani, 129.

³ De acuerdo con Propp (*Le radici storiche dei racconti di magia*, 51-53), podría simbolizar el camino del héroe hacia el reino de los muertos.

tema, *Introducción a la literatura fantástica*, desarrolla el concepto de fantástico observando la relación existente entre lo real y lo imaginario. Para el crítico es la «vacilación» experimentada por el lector, que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural, la característica principal de este tipo de discurso. El percibir los hechos narrados como ambiguos produce en él «vacilación». En el cuento de Chamisso el lector vacila ante lo que se presenta como una situación real, concreta: el encuentro con un hombre de gris, elegantemente vestido, que propone al protagonista comprar su sombra.

Lo fantástico comprende el tiempo de esta incertidumbre, pues cuando el lector elige una de las propuestas, en cuanto se inclina a interpretar los hechos narrados dentro de la frontera de lo real o irreal, se deja el terreno de lo fantástico para introducirse en otros tipos de discurso, colindantes con él, como son lo *extraño* y lo *maravilloso*.

El lector cumple en el relato fantástico un rol fundamental, ya que debe integrarse al microcosmos de los personajes, pero cuando se sitúa fuera del mundo de ellos y se centra en su rol específico, es decir exclusivamente de lector, cuando practica la interpretación del texto, el efecto de lo fantástico tiende a disolverse.

Para Todorov lo fantástico debe cumplir con una triple condición. En primer término es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como real y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos relatados. En segundo lugar esa misma vacilación experimentada por el lector puede ser también sufrida por algún personaje del relato; por último, el lector tendrá que adoptar una actitud frente al texto: deberá rechazar la interpretación alegórica o poética. La primera y la última condiciones son las que caracterizan la narración fantástica, la segunda puede estar ausente.

Ciertas afirmaciones de Tzvetan Todorov han sido cuestionadas por Ana María Barrenechea («Ensayos de una tipología de la literatura fantástica»), sobre todo los conceptos de «vacilación» y de «duda», ya que observa que en ciertos relatos fantásticos los hechos están presentados de tal modo que el lector no tiene por qué dudar. Asimismo observa que lo

que se confronta en los relatos fantásticos son categorías paradigmáticas como el tiempo y el espacio y sus combinaciones.

Barrenechea establece tres tipos de categorías para sistematizar la literatura fantástica, las cuales denomina: *anormal*, tomando como marco de referencia la realidad cotidiana, las relaciones espaciotemporales y la causalidad que se establecen entre ellas y los hechos narrados; *normal*, es decir lo que se explica desde el punto de vista de las relaciones que se observan entre ciertos textos y la denominada «realidad», y lo *no anormal*, categoría que separa de las otras dos; esto es, aquellos textos realistas que presentan las cosas normales. En el caso del *Schlemihl*,



el contraste entre la categoría *anormal* y *normal* es visto sin problemas, es aceptado como algo natural, lo cual ha llevado a la crítica tradicional a ver posturas de tipo realista en Chamisso. Claro que un hecho trivial, como es el encuentro con un hombre vestido de gris, puede ir convirtiéndose en un hecho «anormal», puede adquirir dimensiones anormales (la pérdida de la sombra, la venta del alma, la bolsa de Fortunio).

La cuestión fantástica puede ser abordada también, y de hecho lo ha sido, desde una perspectiva psicoanalítica. En un ensayo titulado *Lo siniestro*, Freud señala la dificultad de estudiar lo siniestro, ya que esa sensación se da en forma diferente en cada individuo.

Al indagar sobre la etimología de la voz alemana *unheimlich*, siniestro, observa que está formada por la partícula privativa *un*, más el adjetivo *heimlich*, familiar, íntimo, secreto; por lo tanto *unheimlich* sería aquello que por no ser familiar, por no ser conocido, produce espanto, angustia (el encuentro de Peter con el diablo vestido de gris).⁴

⁴ Cfr. Daniel A. Capano, *Fantasia y existencia en los relatos de Dino Buzzati* (6-9).

Elementos temáticos y diegéticos en el *Schlemihl*

El *Schlemihl* desarrolla un tema fundacional de la literatura europea como es el pacto con el diablo, cuyo paradigma es el *Faust* de Goethe. En Chamisso este motivo se asocia con otra tónica de amplia difusión en las letras del mundo: el *Doppelgänger*, fuente de inspiración de numerosos escritores y motivo de estudio por parte de prestigiosos críticos, quienes lo han abordado desde distintos puntos de vista.⁵

Los orígenes del doble pueden rastrearse desde la antigüedad a través del mito de Narciso, que se proyecta resemantizado en el barroco para convertirse en uno de los motivos más frecuentes del romanticismo y llegar a elaboraciones más complejas en el simbolismo y en el suprarrealismo. En el siglo xx se lo asocia con la problemática existencial del hombre contemporáneo.⁶

Veamos entonces cómo se enlazan estos dos temas y las estrategias narrativas que se emplean en su tratamiento.

El narrador autohomodiegético, llamado Peter, encuentra en una reunión social, a la que es invi-

tado accidentalmente, a un hombre inquietante, vestido de gris, delgado, esbelto y de bastante edad, que despierta su curiosidad por las acciones mágicas que realiza. Con sólo meter la mano en el bolsillo logra extraer cualquier objeto sin importar sus dimensiones: un amplio tapiz turco bordado en oro, tres caballos ensillados y un voluminoso largavista. El extraño personaje inspira temor al narrador, quien piensa huir del lugar. El hombre de gris se le aproxima y le dice que admira la sombra de él que el sol proyecta sobre el suelo. Le propone trocarla por alguna de las muchas cosas que tiene en el bolsillo: una raíz mágica, monedas milagrosas, el yelmo de Mambrino o la mágica bolsa de Fortunio, que da a su poseedor riqueza sin fin. Peter responde que desea la bolsa de Fortunio. Así, cede su sombra a cambio de riquezas. Ha caído en la tentación y, como consecuencia de un pacto con el diablo, ha perdido parte de su yo.

La posesión de bienes materiales le trae bienestar económico, pero también desdichas, ya que todos advierten que es un hombre sin sombra, un ser diferente de los demás, un marginado, un *outsider*, condenado a mostrarse en la oscuridad o en las noches sin luna. Ha perdido una parte de sí mismo que no consideraba importante cuando la poseía.

Con el transcurrir del tiempo, la vida de Peter se va complicando. Intenta buscar al hombre de gris para deshacer el trato, pero no lo logra. Finalmente, el escurridizo e inhallable personaje le manda un mensaje por medio de su fiel Bendel, en el que le comunica que lo visitará en un año y medio. En ese lapso, Schlemihl conoce a Mina, de quien se enamora y a la que debe abandonar por ser un hombre sin sombra y por los chantajes que le hace un ser malvado: Rascal. Aquí se pone de manifiesto un rasgo sémico que se recoge en la narración: la discriminación que los seres humanos hacen del diferente o del incompleto, como es el caso de Peter Schlemihl, a quien le falta su sombra. La escisión del yo, la separación de su sombra, provoca la incompletud de su ser, la amputación de parte de su yo. Por eso se empeña en la búsqueda de su sombra, intento que alcanzará dimensiones hiperbólicas y se prolongará indefinidamente; ella significa la garantía de que está vivo. En esa búsqueda Peter recorrerá

⁵ Entre otros, se han ocupado del tema, desde una perspectiva psicoanalítica, Sigmund Freud, en *Lo siniestro*, Otto Rank en *El doble* y Jacques Lacan en sus *Escritos*; desde el campo de lo literario, Ralph Tyns, en *Doubles in Literary Psychology*, T. Todorov, en su conocida *Introducción a la literatura fantástica*, Rosmary Jackson, en *Fantasy, literatura y subversión* y Max Milner en *La fantasmagoría*. El enfoque antropológico del tema ha sido encarado por James Frazer en *La rama dorada*.

⁶ Sin agotar las citas, algunos ejemplos que desarrollan el tema en las distintas literaturas son: Goethe en el *Wilhelm Meister*; Hoffmann, en varios cuentos («Die Elbdiere des Teufels», «Signor Formica», «Meister Floh», «Die Prinzessin Brambilla», «El Arenero», entre otros); Edgar A. Poe en «William Wilson»; Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Grey* y «El pescador y su sombra»; Robert L. Stevenson en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*; Guy de Maupassant en «El Horla»; Paul Valéry en *La cantata del Narciso*; Giovanni Papini en «Dos imágenes de un estanque»; Dino Buzzati en «La alienación»; Italo Calvino en *El vizconde demediado*. Se observa también, en un sentido amplio, como expresión del relativismo en algunos textos de Pirandello. En la literatura argentina es motivo recurrente en la poesía y en los relatos de Borges y en los cuentos de Quiroga y Cortázar, entre otros autores.

todas las zonas del planeta. La *Wanderung* romántica se concreta en el vagabundear del personaje por los países y los continentes de la tierra.

Al igual que en el Purgatorio, donde los condenados reconocen que Dante está vivo por su sombra, Schlemihl reconoce en ella su existencia. La necesidad de recuperarla es para él una esperanzada metáfora de la existencia plena. La ausencia del reflejo de su propia imagen se presenta —en términos heideggerianos— como la «imposibilidad de la posibilidad», como el límite de la posibilidad de seguir existiendo.

Cumplido el plazo, el hombre de gris aparece con una nueva propuesta: para entregar la sombra, demanda el alma de Peter. En este momento de la narración el relato se alinea en el tema eje que lo estructura: el pacto fáustico, la venta del alma al diablo. Pero la escena, que podría resultar dramática, tiene en Von Chamisso una delicada ironía. El diablo se presenta con naturalidad y dice: «Soy un pobre diablo» (70). También Fausto califica de este modo a Mefistófeles: «¿Qué puedes darme tú a mí, pobre diablo?» (*Fausto* I).

Ahora bien, en forma paulatina el relato va adquiriendo una atmósfera psicológicamente tensa, que provoca en el lector inquietud y vacilación ante los hechos que se le presentan. La narración se monta sobre la base de lo no familiar, en términos de Freud, ya que la propuesta del diablo provoca incertidumbre, si bien éste no se presenta con cuernos, cola y tridente, a la manera tradicional, y su figura está anclada en la realidad. Así, se crea una ambigüedad entre el contenido de su mensaje y su aspecto exterior.

Los elementos fantásticos de la *Novelle* se ubican en el marco de lo verosímil, y con este procedimiento se crea una zona ambigua en la que el límite entre realidad y fantasía resulta laxo, fluctuante, escurridizo.

Para explicar esta ambivalencia, propia del relato fantástico, Rosmary Jackson adopta un término tomado de la óptica. Habla de lo «paraxial» (*paraxis*), lo que se ubica al lado del eje principal y que duplica así la realidad. Escribe:

Una región paraxial es un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En esta área, el objeto y

la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada. (Jackson, 17)

La zona paraxial resulta valiosa para ejemplificar el espacio donde se desarrolla lo fantástico, ya que el mundo imaginario es ambiguo; no es totalmente real (objeto), ni totalmente irreal (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. El hombre de gris (objeto) no es totalmente real ni totalmente irreal (diablo); se ubica en una zona paraxial.

Por otra parte la situación de incompletud que experimenta Peter Schlemihl pareciera explicarse a través de lo que Jacques Lacan ha llamado «el estadio del espejo» (*Le stade du miroir*) y la imagen parcelada (*image morcelée*):

Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'identification — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent de une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité — et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. (Lacan, 93-94)

El psicoanalista francés emplea estos conceptos para explicar los distintos momentos por los que el individuo atraviesa para lograr su identidad. Del mismo modo que el niño en los primeros meses de vida pasa de no reconocer su imagen frente al espejo a ir identificándola socialmente, por «trozos» (*morceaux*), hasta llegar a completar una imagen totalizadora frente a él, Peter Schlemihl siente que ha perdido identidad al vender su sombra; recuperarla significa volver a ordenar su imagen de manera totalizadora.

Por otra parte, la escisión entre el personaje y su sombra se da también en el plano de la diégesis entre el yo narrante y el narratario, desdoblado en Adalbert von Chamisso ficcional y Adalbert von Chamisso escritor de existencia real. Entre un Chamisso *agens* y un Chamisso *auctor*. Se establece así un juego metaficcional entre un yo enunciante en primera



que aún no hayas olvidado lo que es el amor! Mucho te quedaría para completar en este relato» (54); «Mi querido Adalbert...» (86).

El artilugio narrativo se amplía también a través de la transcripción de cartas que el narrador envía al narratario identificado con Chamisso.

Peter hace partícipe de sus reflexiones a su amigo Adalbert. Le confiesa sus sufrimientos y le confía el manuscrito en el que le cuenta su extraordinaria historia.

El nombre de Chamisso aparece también en los dos sueños presentes en la *Novelle*. En el primero, Peter sueña con Adalbert. La visión que tiene el soñador (Peter) del soñado (Adalbert) se da a través de un vidrio y ello sugiere ya una desfocalización, una imprecisión de la imagen de la persona que se observa. Además, el soñado se presenta como un desdoblamiento del autor. El soñador advierte que el soñado no respira, que está como muerto, como se siente el yo narrante sin su sombra (cap. II, 28).

El segundo sueño resulta más placentero que el primero. Imágenes llenas de gracia transportan al personaje junto a su amada. Lo onírico funciona aquí como una pulsión de deseo. Por medio del sueño el protagonista concreta su anhelo de felicidad, pues es transportado a un lugar en que nadie tiene sombra, ni su amada Mina, ni su amigo Chamisso, ni su servidor Bendel. La distopía de la realidad se ha transformado en una utopía onírica (cap. IX, 104).

Si se relacionan los dos sueños se advierte que el ritmo de la vida onírica es angustioso en el primero y gozoso en el segundo. Uno es un lugar cercado por la presencia de la muerte; el otro es el pórtico de un lugar idílico.

persona, autohomodiegético, y un autor duplicado en la ficción narrativa, en Chamisso, amigo del narrador: «Oh mi querido Chamizo, me ruborizo al confesarlo aunque sea a ti» (27); «Excúsame, amigo, si no te cuento todo lo que debí experimentar, sería demasiado doloroso» (30); «¡Oh mi buen Chamizo, espero

Un enigmático juego metaficcional: Peter Schlemihl, personaje de nuestro tiempo

Ya se ha señalado que Antonio Tabucchi incluye en una de sus ficciones narrativas, «Los trenes que van a Madrás» (*Pequeños equívocos sin importancia*), al personaje de Von Chamisso. El libro apareció en 1985 y con él el narrador italiano alcanzó fama internacional. Por su ambientación, «Los trenes que van a Madrás» pareciera pertenecer a la atmósfera oriental de su novela *Nocturno hindú*, publicada en 1984, que alcanzó amplia repercusión de la crítica, al punto tal que la historia fue llevada al cine por Alain Corneau, quien incluyó el cuento referido en el guión cinematográfico. Al ser preguntado Tabucchi, en una entrevista realizada por Carlos Gumpert, traductor de su obra al español, sobre este particular, respondió que si bien en un comienzo pensó en incluirlo en esa novela, luego lo desechó por una cuestión de economía narrativa. Dice:

Me parecía que por su carga dramática potencial turbaba en cierto modo el tono de sonata en sordina que [...] caracteriza a *Nocturno hindú*; una novela tal vez de fuerte tensión psicológica, pero que no relata dramas. En ese cuento, en cambio, se habla de un terrible drama individual que es el de Peter Schlemihl o de quien se hace llamar así. Y se trata, por otro lado, de un no menos terrible drama colectivo vivido por nuestra civilización en los años cuarenta, una verdadera tragedia, la tragedia del Holocausto. (Gumpert, 163)

El relato cuenta la historia, a través de un narrador homodiegético anónimo, de un personaje que decide viajar por tren de Bombay a Madrás. Desestima trasladarse en avión a pesar de que por este medio disfrutaría de mayor comodidad, porque, según lee en una guía de turismo, viajando por tren se puede conocer la verdadera India, aquella que no es vista por los turistas. El folleto aclaraba además que «en los trenes indios se pueden tener los encuentros más imprevistos» (117). Y así le sucede. En el trayecto aborda el tren un europeo de alrededor de sesenta años, de una gordura flácida, elegantemente vestido, que lleva por todo equipaje un maletín de piel negra. Habla en correcto inglés, pero con acento alemán. El narrador señala que a pesar de ello no le parece alemán, sino más bien holandés o suizo.

De todos los indicios que se brindan al lector en esta sucinta descripción, el que crea más incertidumbre sobre el misterioso pasajero es la imposibilidad de determinar su origen. En las presentaciones correspondientes, el enigmático personaje dice que se llama Peter. A medianoche, cuando se encuentran durmiendo en el coche cama, son despertados por el revisor del tren, quien les solicita los pasaportes. Peter extiende el suyo. Se trata de un pasaporte israelí. El revisor balbucea con dificultad: «¿Mister Shi... mal?» «Schlemihl, Peter Schlemihl» (122), corrige el interlocutor ante el asombro de su compañero de viaje, quien luego de un largo silencio dice: «Usted no puede llamarse así; existe un solo Peter Schlemihl, es un invento de Chamisso, y usted lo sabe perfectamente. Algo semejante sólo se lo cree un policía indio» (122). Ante lo cual Peter pregunta: «¿Le gusta Thomas Mann?» El narrador responde: «Los relatos, algunas novelas cortas, *Tonio Kröger*, *Muerte en Venecia*». Peter añade: «No sé si conoce el prólogo de *Peter Schlemihl*, un texto admirable» (122). Tras lo cual permanece en silencio.

Se penetra aquí en un nivel diegético que desafía la «enciclopedia» literaria del lector y que incorpora a la ficción tabucchina un personaje que ya tuvo su realización en otro texto y en otro escritor; es decir, se propone un juego metaficcional. Sin embargo, en esta propuesta, Tabucchi no deja desapercibido al receptor, sino que le suministra algunos indicios (Chamisso, Thomas Mann, *Tonio Kröger*, *Muerte en Venecia*) para que el lector componga a través de estos datos una imagen mental que haga inteligible el relato.

Luego, Peter Schlemihl cuenta que su viaje a Madrás está motivado por una estatua. Relata que muchos años atrás conoció en Alemania a un médico que lo revisaba diariamente junto con otros muchos pacientes que hacían cola para atenderse. Ellos habían sido transportados allí en nombre del progreso de la ciencia alemana. Junto al médico había dos guardias armados y una enfermera que llenaba fichas. Él les hacía preguntas relacionadas con sus funciones viriles; la enfermera realizaba ciertos análisis y luego se ocupaban del paciente siguiente. En una de esas sesiones, Schlemihl advirtió al pasar una estatuilla que el médico tenía

en el escritorio. Se trataba de la reproducción de una divinidad oriental. Una figura danzante, con los brazos y las piernas en posiciones armónicas y divergentes, inscriptas en un círculo. El médico, al darse cuenta de que su paciente había detenido su mirada en la estatua, le explicó que esa «estatua representaba el círculo vital, en el que deben entrar todas las escorias para alcanzar la forma superior de la vida que es la belleza» (123). Un ciclo biológico, de destrucción y regeneración, la reencarnación. Se trataba pues, de una imagen de Shiva danzante.

Peter Schlemihl comenta al narrador que aquel pensamiento lo había obsesionado, que era lo único en lo que había estado pensando por más de cuarenta años. Considera esa imagen una representación del círculo de la vida, pero ignora cuándo se cerrará ese círculo.

Llegados a destino, los viajeros se intercambian sus direcciones y se separan. Pasados tres días en Madrás, el narrador encuentra en un diario local la noticia de un homicidio sucedido en la víspera. La víctima era un ciudadano de nacionalidad argentina que vivía en Madrás desde 1958. Había muerto por causa de un disparo en el corazón. Los investigadores no podían explicar el móvil del crimen, ya que no se trataba de un robo; la casa estaba en orden y no había nada roto. El hombre asesinado era coleccionista de piezas artísticas, especialista en arte dravídico. En el fondo de la fotografía que se reproducía en el periódico, se podía ver, junto a la cara del occiso, como un detalle insignificante, una estatuilla de Shiva danzante. Después de una serie de oscuras asociaciones, el narrador intenta comunicarse telefónicamente con el supuesto Peter Schlemihl, pero le informan que nadie con ese nombre se ha registrado en el hotel al cual llama.

El cuento desarrolla el tema de la venganza motivada por rencores raciales, pero en su estructura profunda se vincula al equívoco: el narrador pudo haber hecho una serie de asociaciones erróneas o desacertadas. El relato no fija el significado: éste aparece como esfumado, tan enigmático como el personaje de Peter Schlemihl, sumergido en sombras. De este modo el misterio que envuelve a una persona se transformaría en el enigma que envuel-

ve la casuística de la existencia. Por otra parte, el hombre que dice llamarse Peter Schlemihl puede ser una impostura, una mistificación inspirada en la *Novelle* de Chamisso.

En el *excipit* del cuento el narrador dice que si «hubiese adivinado cuál era la sombra que el señor Schlemihl había perdido y si alguna vez se da la casualidad de que lea este relato, por el mismo extraño azar que nos llevó a encontrarnos aquella noche en el tren, me gustaría hacerle llegar mi saludo. Y mi pena» (127).

El Peter Schlemihl de Tabucchi no persigue su sombra, sino una venganza, motivada por la «sombra» de su padecimiento en un campo de concentración. El diablo se ha transformado aquí en un médico torturador y el perseguidor termina siendo perseguido. Así, Peter Shlemihl se convierte en un metapersonaje que posee una carga sémica distinta de la original, pero que comparte con el personaje de Chamisso el rasgo de búsqueda, que es común a ambas narraciones. El tema del doble ha sido sustituido por el del robo de la identidad.

Resulta significativo también el ensayo de Thomas Mann sobre Chamisso, mencionado en el cuento. En él, el escritor alemán pone el acento en el realismo de *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*. La trama narrativa del cuento de Tabucchi presenta un juego entre realidad y ficción literaria, teje el cañamazo del relato sobre la base de un hecho histórico tan penoso y dramático para el género humano como fueron los campos de concentración nazis. Por otra parte, Mann define la obra de Chamisso como *phantastische Novelle*, poniendo el acento en la composición de elementos fantásticos y realistas a la vez.

Desde el punto de vista del género, el cuento del narrador italiano puede ser considerado como un



Indian Nextime

IN ANTIPO MEDITERRANEA

1994, N. 1, 11-12

relatoseudopolicial; pero a diferencia de este tipo de narración, aquí el enigma no se resuelve, permanece en el misterio. Si bien se dan algunas sugerencias orientadoras para el lector activo, todo permanece en una atmósfera de indeterminación. La única pis-

ta la proporciona el nombre de Schlemihl. En síntesis, las relaciones intertextuales entre las dos narraciones pueden ser presentadas de la siguiente manera:

<i>Peter Schlemihl</i>	«Los trenes que van a Madrás»
Personaje en 1er. grado	Metapersonaje en 2º grado
Sombra	Venganza
Diablo	Médico torturador
Tema del doble	Usurpación de identidad
Género fantástico	Género policial

Conclusión

El *Schlemihl* marca un pasaje entre romanticismo y realismo. Thomas Mann lo señaló al observar que en la *Novelle* no es lo maravilloso lo que tiene prioridad, sino la realidad burguesa, el dinero, el amor del personaje por Mina. Además, la acción no se desenvuelve en una atmósfera de sueño como en otros narradores románticos, sino que manifiesta una constante preocupación por fijar los límites entre realidad y fantasía. Chamisso explota los motivos fabulosos para poner al descubierto la importancia fundamental de la realidad burguesa.

Para él la felicidad del individuo deriva de vivir de acuerdo con la voluntad divina (*Mitwollen*). Peter Schlemihl se apartó de esta voluntad por un deseo material y sólo obtuvo su desdicha.

En cuanto al Peter Schlemihl metaficcional de Tabucchi, se advierte que la creación del personaje responde a la problemática propia del siglo XX, a la difícil situación que se establece en determinadas circunstancias entre el hombre y ciertos grupos de poder. A la vez, el cuento desarrolla un tipo de discurso literario que elide el significado en favor del significante. El sentido sólo se sugiere a través de algunos indicios sémicos, queda abierto a la imaginación del lector. Aunque el cuento se estructura sobre el tema de la venganza y del holocausto judío, ello está velado, como la significación misma que se asigna a Peter Schlemihl.

El punto de enlace entre el personaje de Chamisso y el de Tabucchi es la búsqueda. En Chamisso, Peter Schlemihl busca su sombra; en Tabucchi, a su

represor para vengarse. Lo que en Chamisso se resuelve a través de un viaje continuo, en Tabucchi se sumerge en la ambigüedad del personaje, que queda en la «sombra», en la incertidumbre, en el enigma, en una elipsis sémica final.

La riqueza del ser ficcional creado por Chamisso, con matices psicológicos sugerentes y aristas ricas en posibilidades,⁷ permitió que viviera en otras narraciones, superando las fronteras del tiempo y del espacio en que fue concebido.

Bibliografía de referencia

- Agazzi, R., «Chamisso: il viaggio dei corpi e delle ombre», *Il confronto letterario*, Anno x, n° 20, noviembre 1993 (269-274)
- Barrenechea, A., «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana* xxxviii, n° 80, julio-septiembre 1972, Pittsburgh, Pennsylvania (391-403)
- Béguin, A., *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1978
- Capano, D., *Fantasia y existencia en los relatos de Dino Buzzati*, Buenos Aires, Biblos, 1992
- Capano, D., «Buzzati, dos en uno», *Letras* n° 25-26, septiembre 1991-diciembre 1992, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina (51-56)
- Cid, A., «La casa de Bulemann de Theodor Storm: estrategias narrativas para una intriga de la degradación», *Letras* n° 44, julio-diciembre 2001, Universidad Católica Argentina (77-92)
- Farinielli, A., *El romanticismo en Alemania*, Buenos Aires, Argos, 1948
- Freud, S., *Lo siniestro*, México, López Crespo, 1978
- Gumpert, C., *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama, 1995
- Jackson, R., *Fantasy, literatura y subversión*, Buenos Aires, Catalògos, 1986
- Lacan, J., *Écrits I*, Paris, Du Seuil, 1986
- Mann, T., *Adel des Gerstes*, Stockholm, 1948 (44-45)
- Martínez, F., *Historia de la literatura alemana*, Barcelona-Madrid, 1964
- Milner, M., *La fantasmagoría*, México, FCE, 1990
- Modern, R., *Historia de la literatura alemana*, México, FCE, 1961
- Modern, R., *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*, Buenos Aires, Fraterna, 1986
- Pigiani, M., «Peter Schlemihl wundersame Geschichte e il problema del genere», *Il confronto letterario*, Anno VIII, n° 15, maggio 1991 (125-137)
- Propp, V., *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Goyanarte Ed., 1972
- Propp, V., *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, 1982
- Riegel, R., *Correspondance d'Adelbert de Chamisso. Fragments inédits*, Paris, 1934
- Tabucchi, A., «Los trenes que van a Madrás», *Pequeños equívocos sin importancia*, Barcelona, Anagrama, 1987
- Tabucchi, A., *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 2001
- Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ed. Buenos Aires SA, s/d
- von Chamisso, A., *La extraordinaria historia de Peter Schlemihl*, Buenos Aires, Need, 1998
- Würl, P., *Das Deutsche Kunstmärchen*, Heidelberg, 1984

⁷ Una de estas aristas tendría un matiz filológico. En lengua oral, Schlemihl significa *Pechvogel*, «pájaro de mala suerte», y por extensión, «hombre de mala suerte» o «perseguido por la mala suerte». De acuerdo con el *Diccionario Wahrig*, el nombre proviene del hebreo *she-lo-mo-il*, «el que no sirve para nada». Por sentido traslaticio, también se lo ha asociado con el judío, con el diferente, con el excluido.