

UN COMENTARIO DE “ESCENA DOMÉSTICA” DE MÖRIKE A LA LUZ DE LA *TEORÍA ESTÉTICA* DE ADORNO

*A Commentary on Mörike’s “Domestic Scene”
in the Light of Adorno’s Aesthetic Theory*

SONIA ARRIBAS*

sonia.arribas@upf.edu

La *Teoría Estética* (1970) de Adorno contiene unos pocos párrafos sobre el poema “Mausfallen-Sprüchlein” (“Fábula de la ratonera”) de Eduard Mörike (1804-1875), ese inclasificable escritor suabo que fue tan de la *Klassik* como del romanticismo, tan *Biedemeier* como popular. En los “Paralipómenos” del libro también hay una breve referencia a otro poema de Mörike titulado “Das verlassene Mägdlein” (“La muchacha abandonada”) (Adorno, 1997a: 187-90 y 140-1)¹. Adorno recurre a Mörike como ilustración de cómo el arte puede juzgar la realidad social sin emitir un juicio directo sobre ella, tan solo mediante la inmanencia radical en lo descrito. En la obra de arte, sostiene Adorno, se produce como un eco de la realidad que genera algo infinito: “una duplicidad de lo determinado e indeterminado” (188).

En lo que sigue analizaré un poema de Mörike titulado “Häusliche Szene” (“Escena doméstica”) (1852) con el trasfondo de lo que W. G. Sebald escribió sobre el poeta en un ensayo de 1998 titulado “Was ich traure, weiss ich nicht”², y de los mencionados comentarios de Adorno. Trataré de mostrar que la aproximación de Sebald a la obra de Mörike se limita a tratar a éste como un caso enfermizo, y acaba convirtiendo su poesía en un mero escapismo frente a las transformaciones del devenir social. Adorno, por el contrario, nos da pistas sobre cómo poder seguir entresacando un contenido de verdad a la lírica de Mörike. Este no sería un mensaje unívoco, ni el producto de un caso clínico más o menos interesante, sino más

* Universidad Pompeu Fabra.

¹ Veinte años antes, en 1951, Adorno había dedicado cuatro páginas del ensayo “Discurso sobre poesía y sociedad” a un poema de Mörike titulado “De paseo”. Éste, según Adorno, tenía que pensarse como un “reloj solar filosófico-histórico”: (Adorno, 1997b: 60).

² Sebald transcribe una estrofa del poema “Der Feuerreiter” (“El jinete de fuego”) (1832) y otra de “Früh im Wagen”) “Temprano en el carruaje” (1843-6): (Sebald, 2001: 75-94).

bien la formulación de un enigma que cada época tratará de resolver, sin lograrlo nunca.

En “Escena doméstica” estamos ante el “pequeño mundo” sobre el que escribe Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, el mundo cerrado de las pequeñas ciudades religiosas, como aquella de la que emergió Gretchen en el *Fausto* de Goethe (Berman, 1998: 29). En él habitan moradores despreocupados: cazadores de mariposas, deambuladores de paseos, estudiantes curiosos en pupitres, jóvenes lectoras asomadas a balcones, coleccionistas embelesados. Es el mundo del “orden y completo contento” (42), tan dulce como oprimente.

El poema se inicia con una descripción esquemática del lugar en que ocurre esta escena y sus dos protagonistas, al estilo de las notas de un dramaturgo para la representación teatral. Están el director de colegio Herr Zibornius y su joven esposa en la cama, con la luz recién apagada, a punto de irse a dormir. Pero difícilmente podría ser descrito este espacio como un refugio pacífico: “¿Estás ya dormido, Rike? ‘No’ Dime, los pepinos, ¿los has puesto en el cazo? ¿y cuánto vinagre has añadido? ‘Dos medidas enteras, o menos’ ¡Cómo, casi dos medidas! ¿De qué jarra? ¡No de la que está a la izquierda, ni de la más pequeña, ahí, fuera de la ventana! ‘¡Por supuesto!’ Que Dios nos bendiga, entonces ahora el experimento debe ser rehecho de nuevo...” El poema sigue con la queja del marido de que la casa se está llenando de botellas de vinagre hasta el punto de que él ya no tiene espacio para trabajar, y la mujer del decano del colegio se ríe de ellos. Son monstruos que invaden la casa.

En el ensayo sobre Mörike, Sebald hace un recorrido de algunos detalles de la vida de éste, desde el momento en que comenzó sus estudios en el *Stift* de Tübingen en 1822, hasta su muerte. La crítica de Adorno en *Teoría Estética* a la teoría psicoanalítica del arte, la cual “presenta como neuróticos a artistas cuya obra expone la negatividad de lo existente sin censura” (Adorno, 1997a: 19) podría aplicarse al juicio de Sebald con respecto al poeta. A su llegada a Tübingen, Mörike tiene 17 años, el terror de la revolución ya forma parte del pasado mítico, y las derrotas napoleónicas son algo perteneciente a las memorias de la infancia. Algo del ímpetu revolucionario pervive entre los estudiantes del *Stift*, pero bajo la forma del espíritu burgués y patriota, una simbiosis de lo romántico y lo tradicional, el furor poético y el fervor político, el progresismo y la reacción. El despertar político se produce entre las estanterías de la biblioteca, y los impulsos revolucionarios se promueven tumbados en la hierba junto al Neckar. El devenir del mundo afuera es demasiado

convulso y acelerado, aunque se sigan con interés las noticias de los acontecimientos.

De entre todos esos estudiantes del *Stift*, Sebald señala a Mörike como el más resignado, algo así como la encarnación del alma post-revolucionaria, ausente del deber de la Historia con mayúsculas, recluso en la domesticidad burguesa, en el reducido mundo del hogar. Mörike es, en la caracterización de Sebald, el gran poeta *Biedemeier*, el artista de las representaciones del interior doméstico y la búsqueda de la paz burguesa, aquellas que fueron dibujadas con infinitas variantes para el disfrute de las clases medias. Una habitación familiar, los niños sentados en el suelo con muñecos, una joven junto a la ventana, la pared pintada de un verde claro, y en la distancia a través de la ventana una ladera, unos setos, un jardín muy cuidado – una naturaleza domesticada. Un mundo en miniatura donde reina la perfección, aislado de un mundo exterior conmocionado por el caos del tiempo acelerado.

Mörike, de nuevo según la lectura de Sebald, aspiró a protegerse así tanto de los excesos del terror revolucionario, como de los turbulentos cambios acaecidos alrededor suyo provocados por la acumulación del capital y los movimientos hacia una autoridad estatal nueva, centralizada y férrea. La vida familiar le fue igualmente convulsa: Mörike estuvo siempre al borde de la ruina económica y tuvo asumido que su vida sería muy precaria. Sebald enumera toda una serie de síntomas que le acecharon: hipocondría, cambios de estado de ánimo, debilidad, fatiga, parálisis, vértigo, dolor de cabeza, terrores ante la incerteza de su vida.... E interpreta todo esto como los distintos signos de su disposición melancólica, pero también como “los efectos espirituales de una sociedad crecientemente determinada por una ética del trabajo y el espíritu de la competencia” (Sebald 2001: 83). Sebald también menciona las descripciones que hizo a menudo Mörike de sí mismo como un “pollo amedrentado”, “un niño estúpido que llora por todo” (83) y el hecho de que en 1843 pidiera el rey Guillermo I ser retirado de su puesto como párroco porque le había ocurrido que, en el preciso momento de un bautizo, se empezó a sentir tan mal que toda la congregación y él mismo creyeron que iba a caer al suelo inconsciente.

La frase que da título al ensayo de Sebald es de Mörike y apunta al contenido enigmático de toda obra de arte, incluso para el propio autor. Pero la lectura de Sebald sobre la literatura de Mörike se basa en afirmaciones categóricas sobre su psicología: la dificultad que siempre tuvo para mantener su puesto, la todavía ma-

yor dificultad para mantenerse como poeta, y el progresivo abandono, en los últimos años de su vida, de la alta vocación artística, la lírica, en pro de la escritura humorística y ocasional, como acompañante de recetas y regalos, incapaz de encontrar, de nuevo según Sebald, la expresión justa y anhelada. Mörike nunca salió de la zona geográfica en que nació y vivió toda su vida en Suabia, en una pequeña zona en torno a Stuttgart, Württemberg y Tübingen, en un mundo grande dominado por la creación de “líneas de ferrocarril, la especulación financiera, los créditos arriesgados y el expansionismo general” (Sebald, 2001: 84). Y así, el poeta del sosegado *Biedemeier* construyó su refugio como una utopía para resguardarse de las influencias exteriores. Por fuera de él, las dimensiones del mundo se hacían cada vez más grandes, todo era a lo grande.

Con esta diagnosis sobre las causas de la aflicción de Mörike, se aventura Sebald a dictaminar que fue un escritor en buena medida fracasado. Justifica de diversas maneras su severa opinión. Primero, recuerda que Mörike trató de hacerse cargo de las nuevas y anchas dimensiones espaciales del cambiante mundo alrededor suyo en la novela *El pintor Nolten*, una especie de obra monumental a gran escala, pero fallida por el exceso de melodrama y la gran cantidad de personajes que en ella pululan, aparecen y desaparecen, también por los innumerables caminos, episodios, interludios, digresiones y añadidos que la componen. Sebald se refiere también al amor de juventud de Mörike, una tal Peregrina, con la que finalmente no llegó a casarse, inmolándose en “sacrificio del amor verdadero en pro de las convenciones de la sociedad burguesa” (Sebald, 2001: 90). Y prosigue Sebald mencionando que Mörike acabó su vida rodeado de mujeres, en familia, en lo que podría ser un ejemplo del orden matriarcal al que secretamente aspiran, también según Sebald, todos los hombres. El texto de Sebald acaba describiendo una foto familiar de Mörike rodeado de mujeres. Mörike es el único con un libro en las manos. Y he aquí el juicio final sobre Mörike: “no parece muy contento con su papel de poeta, del cual –a diferencia de su llamada clerical– no se puede ya retirar. Pero aún se atormenta con su novela y con otros temas literarios. Pero ya por varios años la obra no ha ido realmente a ningún sitio” (Sebald, 2001: 94). Así, gota a gota Sebald ha hecho caer sobre Mörike los peores clichés de “Gottlieb Biedemeier”, el pseudónimo que sirvió para parodiar a las clases medias despolitizadas, faltas de imaginación, amantes tanto de la *Abendgemütlichkeit* como de los poemas sobre el cultivo de patatas, contentas consigo mismas, pero vulnerables y proclives a alterarse al verse afectadas por condiciones económicas adversas. Un Sebald durísimo

con alguien por quien tuvo tanto afecto. Adorno ya nos precavió ante este tipo de aproximaciones:

[La teoría psicoanalítica del arte] descodifica fenómenos, pero no llega al fenómeno del arte. Para el psicoanálisis, las obras de arte no son más que hechos, lo cual le hace pasar por alto su objetividad, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica, su idea de verdad. (Adorno 1997a: 21).

¿Cómo podríamos entonces aproximarnos a “Escena doméstica” atendiendo a estos factores que señala Adorno? Sigamos leyendo lo que la mujer le dice al marido: “Cuando estás en el colegio y miras desde tu escritorio a través de la ventana, a través del patio, y ves nuestras preciosas jarras en una fila, todas resplandecen en el sol del mediodía al verter éste su esplendor”. ¿Conlleva el interés de Mörike por esa cotidianeidad concentrada en instantáneas la creencia en una existencia pacífica y equilibrada? ¿Es el fruto de un sentimentalismo burgués?

El poema arranca con la mujer que echa la bronca a su marido, un momento de obstinación por lo bien hecho, a las puertas del infierno de lo familiar, en la que los papeles de dominador y dominado se invierten un momento, y un torrente de reproches mutuo entrelaza amor y culpa. Hay, como decía, dos voces protagonistas, en un espacio cerrado, el de la alcoba, pero ellas aluden a otras figuras que se inmiscuyen y toman cuerpo en la conversación, como personajes ausentes, pero presentes entre las sábanas en su multiplicación por la vía del cotilleo: lo que dijo la mujer del decano parece provenir del decano mismo, burlón que se ríe de ellos, como lo es también el primo de éste, director general de todos colegios. Cada una de estas figuras tiene una ocupación para el tiempo de ocio: así, la esposa del director del colegio tiene el vinagre, su marido los caballos, el decano los canarios amarillos y las jaulas de pájaros. Seguimos en la oscuridad, están solos, Herr Zibornius habla consigo mismo en un discurso solemne sobre su quehacer de recreo con los caballos. Parece también una alocución ante la mujer. Pero las palabras están dirigidas a los que están fuera, los partícipes de la circulación del chismorreo, e incluso al Estado con mayúsculas, pues el comercio equino puede traer beneficios incontables para todos. Entre la realidad y el deseo, Zibornius exclama que nunca dejó de cumplir su deber como preceptor, como ciudadano, y como padre de familia, en la medida en que los caballos prometen fortuna. Y colocándose en posición de dominado, dirige una pregunta al director general, el que supuestamente más manda en todo este barullo, aunque Zibornius entre tanto se confunda sobre su título y

función: “¡Chácharas de pasatiempos excéntricos y absurdos – me gustaría conocerlo, Superintendente o no, Rector y “pedagorca”! ¡Usted me atacará, señor! Su vasallo soy, entonces, y con toda la armadura. ¡Estoy preparado, tres veces preparado, con mi peto de bronce!” La mujer se ríe de Zibornius, son palabras que suenan a las locuras de un caballero andante: “¡Quién diría que tanto ardor habitaba en una jarra de vinagre!”. Estamos en el lazo familiar, pero lo íntimo y lo público se han cruzado varias veces ante nosotros. Como también los niveles del conflicto, que han pasado del interior al exterior, con vuelta, varias veces, casi sin darnos cuenta. Y así también el dormitorio se ha convertido en una fantasmagoría colectiva donde los sueños de la pareja se han confundido con la razón de estado y el comercio internacional.

Mörrike en un momento muy divertido introduce un efecto de distanciamiento repentino, al hacer decir a la mujer, “Pero no has estado hablando en verso conmigo todo este momento?” Tal efecto le permite seguir presentando la acalorada conversación entre la pareja, cada vez más delirante y llena de dobleces, entre lo meta-literario y lo casero, entre lo íntimo y lo irrisorio, lo cariñoso y burocrático. Ellos mismos reconocen que no se entienden porque uno habla en prosa y el otro en dísticos, porque uno alude a los hexámetros y el otro a las botellas de vinagre. Conocen las debilidades respectivas y saben bien donde hacer daño. Tocan lo que no debería tocarse: ella amenaza con ponerse a imitar el discurso elegíaco del marido, por lo ridículo, pero él se lo prohíbe. Él se mofa de la afición de su mujer por los pepinos en vinagre. Finalmente, el marido se pone muy nervioso: “Mujer, lo que tú quieres es tener la última palabra. Entonces, que así sea, por supuesto. He dicho lo que quería decir, lo juro, ya no oirás nada más”, y ella acto seguido detiene su verborrea haciendo referencia al poema que estaba recitando y nosotros leyendo, la materialidad misma del poema como tal: “Muy bien, dejemos al hexámetro hoy todo solito, solo por esta vez”. Mörrike señala en este preciso momento que viene una pausa. El verso se ha cortado, y él mismo nos lo indica, está en cursivas. Tal detención afecta tanto al lector como a los protagonistas: “*El marido se agita aún más, para él es doloroso no oír cómo se cierra el dístico, ni tampoco poder cerrarlo él. Después de un rato la mujer estalla en carcajadas y va a su rescate*”. Y lo hace –así se lo dice Zibornius– para que éste no pueda decir que es una mujer peleona. La esposa rescató al marido, pero tal rescate lo es también del poema, que finalmente se cierra, entre risas y besos de ellos. Los últimos versos muestran a la esposa diciendo: “¡Rike! Mañana despejaré cada una de esas ventanas de la fachada para ti. Y tus

magníficos jamones tendrán la repisa para ellos solos”. La pausa ha sido decisiva. Al mantener la respiración para leerlo, nosotros como lectores, de la mano de Mörike, nos entrometemos por un instante en el interior doméstico. El vacío atribulado de nuestra espera es un corte en el poema que aguarda una resolución. Detenida ha quedado la vorágine infernal en la que estaba siendo tragada la pareja, pero también la secuencia de versos con la que nos deleitábamos. Cuando Adorno lee a Mörike en *Teoría Estética* toma nota de los innumerables gestos cotidianos reproducidos como si se tratasen de una realidad inamovible. Pero en tal repetición en eco percibe que la integración total del poema en la tediosa vida ordinaria, apunta mínimamente a algo distinto. En sus breves comentarios a “La muchacha abandonada” Adorno diferencia entre la experiencia terrible descrita, y el momento afirmativo contenido en la forma del poema (Adorno 1197a: 441). En “Escena doméstica”, nos atreveríamos a concluir, la belleza de esta obra de arte se pone de relieve en la interrupción misma. Ella apunta a la expectativa de que algo distinto suceda: la reconciliación de la pareja tras la lucha.

REFERENCIAS

- ADORNO, Th. W. (1997a): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* t. 7, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- ADORNO, Th. W. (1997b): “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, en *Gesammelte Schriften* t. 11, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 48-68.
- BERMAN, M. (1998): *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.
- SEBALD, W. G. (2001): “Was ich traure weiss ich nicht”, en *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt a. M., Fischer, pp. 75-94.