

EL ENIGMA DE LO INSIGNIFICANTE. SUBJETIVIDAD Y CIUDAD EN *JAKOB VON GUNTEN**

Juan Evaristo VALLS BOIX

Universidad de Barcelona

Valls-boix.j.e@ub.edu

Nada me es más agradable que dar una imagen totalmente falsa de mí mismo.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*

El nombre de Robert Walser es difícilmente dissociable de la práctica del paseo. Y sin embargo, no es recurrente relacionarlo con la experiencia de la ciudad (Garloff, 1996: 35), que no debería sino ser una dimensión del paseo, al menos cuando el paseo urbano implica una confrontación con la fugacidad y diversidad de quienes se cruzan con el caminante. Esto es, al menos cuando el paseo sirve para un descubrimiento de sí mismo a través del encuentro con el otro en su desconocimiento, sustrato en el que se construye el propio anonimato y la identidad en falta de quienes caminan por la ciudad. Especialmente, si se trata de ciudades como el Berlín en que Walser escribió *Jakob von Gunten*, allá por 1909.

Es poco frecuente leer *Jakob von Gunten* como una experiencia de la confrontación con la modernidad propia de las ciudades de principios del siglo XX, esa modernidad que Simmel, Benjamin o Kracauer se esforzaron por retratar en su continuo escapismo y cambio frenético. Pero *Jakov von Gunten* es, o eso nos gustaría defender en el presente estudio, justamente el espacio de conflicto entre dos modernidades. Es decir, entre modernidad y modernización, en la particular versión de esta disputa que supone el esbozo de una cierta idea de subjetividad, oscilante entre la subjetividad como personalidad de relato sólido, positivo y progresivo, delineada como uno de los últimos bastiones de la burguesía e hijo tardío de la Ilustración (modernización); y la subjetividad como des-conocimiento y des-posesión de sí, como relación abierta para sí y atravesada por una temporalidad que perturba su claridad para consigo misma (modernidad). *Jakob von Gunten* pretende *hacerse pasar* por un diario privado («Ein Tagebuch» completa el título en la versión alemana), por un relato de corte autobiográfico de los afanados por el público burgués. Pero si se atraviesa su cuerpo textual, y si se va

* Este trabajo ha sido posible gracias a una ayuda del Subprograma de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad. Asimismo, agradezco al profesor Àlex Matas sus sugerencias y comentarios para redactar la versión final de este estudio.

más allá de los aposentos interiores del Instituto Benjamenta, uno no encuentra sino la impostura del relato. Y a un tal Jakob von Gunten que, entre travesuras y divertimentos, se esfuerza por desprenderse de todos los relatos (su nombre, su familia, sus propias palabras sobre sí mismo) para guardar para sí algo similar a un espacio de intimidad: para alcanzar la dicha de no ser nada ni nadie, sino una mera y enigmática insignificancia. Solo más allá del libro y de la vida privada que promete se reserva este lugar literario. Un espacio más, un espacio de más, excesivo y alternativo, de la ciudad.

El instituto Benjamenta y la ciudad

La enseñanza que nos imparten consiste básicamente en inculcarnos paciencia y obediencia, dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito. Éxitos interiores, eso sí. Pero ¿qué ventaja se obtiene de ellos? ¿A quién dan de comer las conquistas interiores? A mí me encantaría ser rico, pasear en berlina y malgastar dinero.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*

El instituto Benjamenta es un centro dedicado a la preparación de jóvenes muchachos para la vida en sociedad. Su enseñanza se basa en la repetición de un único curso titulado «¿Cómo debe comportarse un muchacho?», y «toda la enseñanza, en el fondo, gira en torno a esa pregunta» (Walser, 1909: 10)¹. Sus lecciones tienen como pedagogía la observancia de la ley, es decir, es un instituto en el que se aprende a servir y a obedecer, a integrar y desplegar en la propia vida las pautas de comportamiento derivadas de la sociedad. Los muchachos están destinados a progresar y a triunfar en sociedad a través de la más estricta asimilación de todos los protocolos sociales, pero a la vez su destino inmediato consiste en convertirse en sirvientes y mayordomos, en progresar en tanto que naderías subordinadas a la estructura que sostiene el relato de la personalidad sólida de hombres de éxito participantes de «esa vida pública, grande, importante» (50). De este modo:

Nos enseñan a saludar, a entrar en una habitación, a comportarnos con las mujeres, y otras cosas semejantes [...] Nos quieren formar y modelar, ya me doy cuenta, no atiborrarnos de conocimientos. [...] No somos nosotros quienes los poseemos [los modales aprendidos], sino que, por el contrario, aquello que parece ser una conquista acaba dominándonos (51).

Este dominio de «la ley que ordena» confirma que «eso es lo grande y no nosotros, los alumnos» (51). Se enseña a los alumnos a convertirse en «personalidades», el instituto es «la antecámara que conduce a los aposentos y fastuosos salones de la extensa vida» (54), pero la manifestación de este proceso de aprendizaje identificativo no tiene sino que hacer relucir la identidad que la normatividad produce, uniforme, en todos los individuos. De este modo, el instituto, con su rígida disciplina y sentido de la obediencia, produce el mito de la personalidad que garantiza la unión de una sociedad en la idéntica repetición de unas normas, permite lo que Sennett ha denominado una «comunidad purificada» (Sennett, 1992: 84). Garantiza mediante la imposición de una norma la unidad de sentido que todo individuo debe reproducir. Por ello mismo los alumnos aprenden a ser sirvientes aunque, contradictoriamente, la idea de relato de personalidad fuerte que adquieren esté destinada a «triunfar

¹ Por mor de la agilidad en la lectura, siempre que se cite sin ambigüedad *Jakob von Gunten* (Walser, 1909) se indicará únicamente la página donde se encuentra el fragmento. El resto de referencias se ofrecerán completas.

en sociedad». Aunque, como afirma Sennett, «el deseo de identidad purificada es un estado de absoluta servidumbre al *statu quo*» (1992: 147). Dicha servidumbre muestra la productividad del poder, capaz de generar y controlar una idea de antropología (Foucault, 1977: 137).

La novela se desarrolla en primera instancia en esta escuela que, en tanto espacio interior y cerrado, garantiza como cronotopo la unidad y uniformidad de ese relato de la personalidad burguesa. Así, el texto de Walser invoca un último estadio de la noción de individualidad y de desarrollo personal que se esbozó en la *Bildungsroman* (Garloff, 1996: 45; Tobias, 2006: 295): la identidad como relato cuya culminación es el triunfo en sociedad y la entrada en la vida adulta, el éxito y la autenticidad del hombre de cualidades tras un proceso de formación. Pero en Walser este desarrollo está calculado por la *ratio* como único garante de la solidez de la uniformidad y el orden del mito identitario.

Consecuencia de ello son dos cualidades de los muchachos Benjamenta: de un lado, la seriedad de rostros y modales propios de quien obedece (11); de otro, y consiguientemente, la falta de diversión y el aburrimiento reglamentario de quienes no se ríen ni pueden por la falta de «alegría y relajamiento» en la observancia de los códigos. Mientras obedecen de manera mecánica y monótona, mientras asumen la norma como una facticidad artificial que se les impone, relegan a sus pensamientos las distracciones, ilusiones y fantasías que en la realidad se muestran imposibles por su incompatibilidad con la ley. No en vano el jardín del instituto tiene vedado el acceso y, además, «en el manual se dice que “La buena conciencia es un jardín florido”» (66): la artificialidad de la ley, los signos del código, adquieren una dimensión ontológica normativa que relega la proyección de cualquier otro código —el despliegue de cualquier otro significativo— a la interioridad, identificada con la naturaleza, la fantasía y las ideas de pureza y autenticidad. La naturaleza —existente solo como la forma de la interioridad—, se ensalza como el lugar de la sinceridad y las pasiones afables (19), y conjura la ciudad como espacio opaco y unificado de corrupción y perversión a través de una escuela que genera las estructuras para construir la unidad biográfica inmune a las disgregaciones urbanas².

No obstante, hay dos rasgos del instituto Benjamenta que impiden la saturación legal de la realidad y la invisibilidad del carácter contingente y artificioso de los signos que convierte en estructuras de existencia. En primer lugar, el hecho de que los maestros «por alguna extraña razón están ahí tumbados, como muertos, y dormitan» (10), con lo que no imparten sus clases: les sustituye Fräulein Benjamenta. Así, el único curso que se imparte y que se repite incesantemente está desconectado de la autoridad que lo haría valer (representada vagamente por el *deus otiosus* de Herr Benjamenta), por lo que el código es vulnerable, desde ese momento, de violar, en su repetición, la uniformidad que promete.

² Cabe destacar que Siegfried Kracauer hace notar en *Los empleados* (1930: 136-137) algo muy similar al indicar que «la monotonía de una actividad siempre idéntica deja a los pensamientos libres para ocuparse de otras cuestiones [...] la obrera, [...] sueña, durante el trabajo monótono, en novelas rosas, en filmes dramáticos o en el noviazgo [...] No hay que olvidar que detrás de estas meditaciones edificantes se encuentra, sin duda, el sueño de que los obreros realmente puedan pensar en sus ideales de clase solo en secreto». A lo que responde Walser de nuevo en *Desde la oficina* (2011: 50) al hacer decir a uno de los oficinistas: «Aburrirme y meditar sobre cómo podría frenar el aburrimiento: en eso consiste mi auténtica ocupación».

El segundo aspecto confirma esta perturbación: en su afán por adiestrar a jóvenes muchachos en las formas y protocolos sociales, la enseñanza cuenta con una parte práctica que consiste en hacer sesiones de gimnasia y de teatro en que se representan escenas urbanas, como la de una madre que rechaza por pobre al pretendiente de su hija (88). Es cierto que la moraleja de la literatura dramática del instituto proclama que «la felicidad consiste en servir» (89), pero también lo es que la teatralidad significa inevitablemente una fuga de ficción en el almacén normativo del instituto: el escándalo del juego en el seno de la ley. Así, Jakob von Gunten reconoce que, en las sesiones de teatro, «el aula se transforma ante mis ojos en una alcoba señorial, en una calle concurridísima [...] en los salones de una dama, en cualquier cosa, según las posibilidades» (86), y que «a veces llego a sentir toda mi estancia aquí como un sueño incomprensible» (11), además de que la enseñanza recibida le produce «la impresión de un sueño, de un cuento de hadas absurdo y, no obstante, lleno de significado» (50): la ciudad y la ficción se infiltran en el instituto.

Estas características hacen del instituto Benjamenta una heterotopía³: es un espacio en relación con todos los otros espacios (la naturaleza del jardín, el desorden de la ciudad) que los contradice a la vez (Foucault, 1967: 434). Se sitúa por oposición o rechazo a ellos, con lo que se concibe como un contraemplazamiento que los ha de suponer para negarlos, que en su prescripción no puede evitar participar de su dinámica. A la vez que crea, a través del teatro y el dinamismo de la gimnasia, un espacio de ilusión que pretende conjurar el exceso de ilusión de la ciudad (por diversa, por fugaz, por poco sustancial), no puede evitar verse él mismo contaminado de la arbitrariedad de sentido de que la acusa (Foucault, 1967: 440). De ahí que Jakob von Gunten aludiera tanto al absurdo como a la profunda significación que hallaba en el instituto. Por ello la novela nunca deja de hablar de la ciudad ni de la confrontación entre distintas formas de concebir la ciudad. Su esfuerzo por controlar la ciudad mediante una normatividad y una institución que promueven la unidad de sentido está constantemente excedido por la cambiante lógica urbana, donde impera la disolución de cualquier sentido en los múltiples significantes que lo sugieren, lo alteran y lo transmutan. El supuesto cronotopo del instituto está contaminado por una experiencia de la multiplicidad y la fragmentación de las calles de la ciudad. El instituto se convierte continuamente en ciudad:

A Schacht le encanta transgredir el reglamento, y debo confesar que, por desgracia, a mí también. Allí tumbados, nos contamos largas historias, historias de la vida, es decir, vividas, pero mucho más aún historias inventadas, cuyos hechos solo existen en la fantasía. [...] El estrecho y oscuro cuartito se ensancha y van surgiendo calles, salones, ciudades, castillos, personas y paisajes desconocidos, se oyen truenos y susurros, conversaciones, llantos, etc. (14).

¿En qué se caracteriza la experiencia de la ciudad del joven Jakob von Gunten? Se trata de una ciudad que representa el prototipo de ciudad moderna tal y como Frisby lo ha descrito clásicamente a partir de los trabajos de Simmel, Benjamin y Kracauer (1985): la ciudad se concibe como el espacio

³ Algo que Sorg y Marco Gisi también señalan a propósito de la oficina en la narrativa de Walser (2016: 114), descritas asimismo a través de múltiples elementos teatrales como el disfraz (Walser, 2011: 12), el escenario (18), e incluso una pieza teatral (85), sin olvidar las alusiones al sueño (p. ej., 20).

de la mutabilidad, de lo pasajero y lo fugaz, de la multitud y del exceso. Su tiempo es el del apresuramiento y la simultaneidad, un tiempo dividido y acelerado, excitante:

La gente va con prisa y nos deja siempre una impresión al pasar. Pues bien, esto, que algún significado ha de tener, estimula y da vivacidad al espíritu. Mientras yo estoy aquí, dudando, cientos de personas y de cosas han pasado ya frente a mis ojos y por mi cabeza, demostrándome lo perezoso, lerdo e incumplido que soy. La prisa aquí se ha generalizado porque todo el tiempo se piensa que tiene un encanto luchar por conseguir algo, que así la vida cobra un cariz más excitante (37).

A esta aceleración del tiempo se le añade el deleite que causa el movimiento en el baile (92-93) y la excitación de la transitoriedad⁴. Además, la ciudad está habitada por una multitud igualmente excitada ante los reclamos de las mercancías, que contribuyen, en su estimulación del deseo, a hacer de la ciudad el espacio de la alteridad, del juego y de la fantasía:

Por la noche refulgen los escaparates, ricos y elegantes como en los cuentos de hadas, y ríos y oleadas serpenteantes de seres humanos se agitan ante las tentaciones de la riqueza industrial allí expuesta. Sí, todo esto me parece bueno y grande. Resulta beneficioso verse en medio del hormigueante torbellino (39).

Otra cualidad que Von Gunten destaca en la ciudad es su dimensión misteriosa y de indefinición, lo que la convierte en un espacio de aventuras:

A veces me quedo sentado en un banco del parque público, solo y sin hacer nada, hasta altas horas de la noche. Se encienden las farolas, una deslumbradora luz eléctrica se precipita como un líquido ardiente entre las hojas de los árboles. Hace un calor que promete extraños misterios (28).

A través de todos estos acentos de la multitud y la fugacidad, la ciudad se resiste a su unificación y a su control bajo un único sentido o una sola imagen. Por ello justamente, y como Augé ha señalado con acierto (1997: 128), es a través de la metonimia como se expresa esta incompletitud radical y esta fragmentariedad de la ciudad:

Se abren los paraguas, los coches ruedan sobre el asfalto, la gente se apresura, las muchachas alzan el borde de sus faldas. Ver brotar un par de piernas de una falda produce una sensación extrañamente familiar: una pierna femenina bajo una media bien estirada, nunca la vemos y de repente está ahí; los zapatos se amoldan primorosamente a la forma de los pies, bellos y delicados (20).

Lo fragmentario es efectivamente la cualidad más notable de nuestro encuentro con el otro, encuentro que, como Barthes y Augé han subrayado con distintos propósitos, es un rasgo esencial de las ciudades (Barthes, 1985: 265; Augé, 1997: 109). En *Jakob von Gunten* este encuentro con la alteridad es, siguiendo a Barthes, la oportunidad para el juego y el divertimento mediante la impostura y el teatro:

Sí, cuando uno sabe comportarse es un señor. Y al que se le agradece, se le tiene respeto. Quien sonrío, es guapo. Toda mujer merece cortesías. Toda mujer tiene cierto refinamiento. He visto lavanderas moverse como reinas. Es divertido todo esto, ¡vaya si lo es! (21).

⁴ Así, una de las cosas que más le gustan a Schilinski, un compañero de Jakob que se quiere hombre de ciudad, es encender cerillas (21-22). En la misma línea, afirmará Jakob: «cuando veo arder velas, me figuro ser un hombre rico» (15). Por otro lado, Utz y Nesme (1998: 48) han señalado la relación del estilo literario de Walsler con «la energía cinética del baile».

Concebir el encuentro con el otro bajo la forma de la impostura teatral (Garloff, 1996: 36) revela que su percepción siempre es bajo la forma de lo irreal y ficcional, y no como una presencia directamente *reconocible* (nadie se conoce en la ciudad): el encuentro con el otro, que es más bien un cruce, un choque, un entremezclarse, contribuye antes a la disolución de la individualidad y el des-conocimiento del otro que a su identificación. Por ello, si bien Walser destaca la ciudad como espacio de encuentro con el otro, ello implica juego de imposturas y relación lúdica, pero no ni una retórica del reconocimiento ni una «retórica peatonal» como la que describe Augé (1997: 123) evocando a Certeau (1990: 127 ss.). Las incursiones de Jakob en la ciudad como paseos sí tienen una función imaginaria y recreativa (Barthes, 1985: 265), pero no sirven para «proyectar nuestros paseos así como se escribe un libro» (Augé, 1997: 123): no contribuyen a la unidad del relato, ni al conocimiento del otro, sino a su invención y a la autoinvención:

[...] cada cierto tiempo paso por la peluquería, solo por la excursión callejera que ello supone, y me hago afeitarse. Que si soy sueco, me pregunta el ayudante de barbero. ¿Americano? Tampoco. ¿Ruso? ¿Entonces qué? A estas preguntas teñidas de nacionalismo me gusta contestar con un silencio férreo, dejando en la incertidumbre a quienes indagan sobre mis sentimientos patrióticos. O bien miento y digo que soy danés. Hay sinceridades que solo sirven para herirnos y aburrirnos (20).

¿Qué se extrae de toda esta experiencia incierta de la ciudad? «Amo el bullicio y la agitación incesante de la gran ciudad. Lo que discurre perpetuamente obliga a adoptar una moral» (37). Al igual que el instituto Benjamita promocionaba una ética basada en la felicidad como servidumbre y la observancia inapelable de las normas, la ciudad tiene también una enseñanza:

La gran ciudad nos educa, nos forma, y no con áridos principios aprendidos en los libros, sino con ejemplos. Nada profesoral hay en ella, lo cual es halagüeño, pues la dignidad del saber acumulado desalienta. [...] Aquí uno está ya agradecido a la modesta vida que lleva, agradece siempre un poco el vivir aguijoneado y sometido por la prisa (37).

La ciudad enseña precisamente a considerar cualquier presentación del otro como una representación, esto es, a comprender el carácter irreal, no definitivo, de las imágenes parciales de la alteridad que nos asaltan en el descubrimiento de las calles y, en fin, el carácter arbitrario y contingente de cualquier signo que las habita. La distinción entre lo real y la ficción se hace imprecisa en la ciudad, pues los significados no pueden dejar de ser significantes para el otro, y al revés (Barthes, 1985: 264), con lo que la ciudad se sostiene siempre en la tensa dialéctica entre el sentido que *se quiere que* tengan sus signos inscritos (la función que hipotéticamente desempeñan), el significado que tienen por la memoria que acumulan, y el que podrán tener, el que imaginan. Por todo ello, la ciudad, como espacio de escritura donde se produce el encuentro inventivo del otro y el juego entre significantes, implica intrínsecamente la relectura de cualquiera de sus signos (o la imposibilidad de la legibilidad completa, o la imposibilidad del símbolo). En definitiva, la transgresión de cualquier ley:

La prohibición de hacer algo resulta a veces tan atractiva que no se puede por menos que hacerlo. Por eso me agradan tanto las coacciones de cualquier tipo: consienten el placer de transgredir la ley. Si en este mundo no hubiera ningún mandamiento, ningún deber, me moriría, me consumiría, me anquilosaría de aburrimiento. Necesito vivir espoleado, forzado, sujeto a tutela. Es algo que me fascina. Al final soy yo, y nadie más que yo, quien decide. Siempre consigo enfurecer un poco a la ceñuda ley (24).

Jakob von Gunten no olvida la lección de que los símbolos son solo significantes con gesto serio y de que cualquier signo es cuestionable por contingente y arbitrario, por lo que la relación más coherente que se debe establecer con ellos —también la más crítica— es la del juego, esto es, la de la participación en la sucesión de significantes a través de la transgresión y perturbación de la estabilidad de sus significados. Es así, hijo y producto de la vida urbana:

¿Seré un hombre de ciudad nato? Es muy posible. Casi nunca me dejo aturdir o sorprender. Hay en mí algo inefablemente frío pese a las emociones que puedan sobrevenirme. En seis días conseguí librarme de la provincia. Por lo demás, crecí en una capital muy, pero que muy pequeña. Con la leche materna mamé también la mentalidad y sensibilidad urbanas. De niño veía obreros borrachos que pasaban tambaleándose y chillando a voz en cuello. Desde pequeño, la naturaleza me ha parecido algo lejano y celestial, por eso puedo prescindir de ella. ¿Acaso no hay que prescindir también de Dios? Estoy acostumbrado a saber que la bondad, la pureza y la grandeza se hallan ocultas en algún lugar, entre la niebla, y las adoro y venero en voz muy baja, en medio de un silencio absoluto con un fervor totalmente frío y espectral, como quien dice (34).

No solo esto es un aprendizaje de la ciudad, sino que es la mejor manera de lidiar con una alteridad que se da a conocer a través de destellos y simulacros que la confunden más todavía. La invención y el juego, la transgresión de la ley —no como un desafío violento, que la confirmaría en negativo, sino desde el humor—, generan la anarquía y el desorden que reconoce el susodicho carácter pasajero e inestable del signo, que articula una convivencia con el otro desde lo que *no* se tiene en común, desde la no-identidad y el desorden, desde la no imposición: «La gran promesa de la vida urbana es una nueva especie de confusión posible dentro de sus límites, una anarquía que no destruirá los hombres, sino que los hará más fructíferos y más maduros» (Sennett, 1992: 124).

Jakob von Gunten es tanto el gran transgresor de la ley como su obediente servidor. Es esta otra suerte de subjetividad, imprecisa, incognoscible, inauténtica, anónima y diferente (de sí) la que produce la ciudad moderna y la que se confronta con aquella otra, personalidad sólida de relato progresista y cuño burgués, que promociona el instituto Benjamenta desde el carácter simbólico, semántico de la ley. Se usurpan el lugar la una a la otra, se asedian mutuamente y se amenazan con su mutua suplantación. El hombre de negocios serio y ocupado no tolera al ocioso, al alegre, al don nadie.

El hombre de aposentos interiores

¿En qué se caracteriza el modelo de subjetividad que produce el instituto Benjamenta? Precisamente en que es un modelo, tiene características definidas y está positivamente producido, explícitamente cualificado y cuantificado. Es el señor burgués, triunfador en la vida, afanoso de su bienestar y su economía, *très à la mode* y firme estampa del progreso, de los últimos avances en ciencia y técnica y de las últimas noticias internacionales. Ostenta las actitudes más refinadas en su vida pública, donde es todo ademán y cortesía, y guarda con celo su privacidad, que oculta en el valioso interior de su propiedad, como su propiedad más valiosa. Es grande, fuerte, conquistador, carismático. Un buen ejemplo es Herr Benjamenta:

Herr Benjamenta es un gigante, y nosotros, los alumnos, somos como enanos junto a ese gigante, que anda siempre algo malhumorado. En su condición de guía y gobernante de seres tan minúsculos e

insignificantes como nosotros, los muchachos, se halla, por naturaleza, condenado al mal humor, ya que dominarnos es una tarea que jamás, realmente jamás, podrá considerarse digna de sus fuerzas (17).

También lo es Schilinski, uno de los compañeros de Jakob en el instituto. Es el prototipo de personalidad fuerte que tendrá suerte en la vida cuando salga del instituto, pues «todo su aspecto es de futuro favorito del sexo femenino» (21-22). Gusta de mirarse frecuentemente en un «espejito barato»⁵ (22) que lleva en el bolsillo, y su máximo orgullo se cifra en «un alfiler de corbata que se enciende eléctricamente y que él ha sabido agenciarse» (22). Construye y cuida su imagen de sí mismo narcisistamente como una propiedad preciada, como ese sofisticado alfiler eléctrico que muestra, en la nadería que Schilinski no percibe, la sofisticación y el diseño de hasta el más mínimo detalle de su personalidad, que es la imagen cuidada y controlada que entrega en su vida burguesa. Esta vida burguesa, además, se concibe como un proyecto progresivo, como cuenta Jakob:

[...] los tontos como él están hechos para llegar lejos, para escalar, vivir bien y mandar, mientras que quienes, como yo, son en cierto sentido inteligentes, han de tolerar que sus propios talentos florezcan y se marchiten al servicio de otros. Yo, yo seré algo muy humilde y pequeño (35).

Además, Schilinski «produce cierta impresión de nobleza [...] Con toda su persona podría ser un joven hidalgo terrateniente» (22). Este tipo de personalidad, propietaria y gestora de su relato y sus ornamentos, es heredera en buena medida de la subjetividad del aristócrata: si bien esta se sustentaba en el relato de su linaje, una historia sólida que le confería una dignidad cuantificada en privilegios, prestigio y propiedades, la personalidad burguesa se funda en un relato hacia adelante, el relato del hombre exitoso que se hace a sí mismo. En ambos casos, se trata de la identidad plena, de la imponente presencia de quien es grande porque su relato lo es, y de la conciencia de propiedad que se tiene sobre la propia imagen, esto es, sobre la propia identidad. Por ello Jakob describe a su hermano, Johann von Gunten, que es justamente un sofisticado burgués descendiente del linaje aristocrático de los Von Gunten. Si los padres de Jakob y Johann eran unos exquisitos aristócratas, dotados de criado, carruajes, caballos y su propio palco en el teatro (55), Jakob se imagina a Johann «muy elegante, fumando los mejores cigarrillos del mundo, reclinando sobre las alfombras y los cojines de la comodidad burguesa» (44), mientras que él no puede sino reaccionar como su contrario: «Bueno ¿y qué? Pues que en este momento hay en mí algo muy antiburgués, algo diametralmente opuesto al bienestar, mientras que mi señor hermano quizá yazca en medio de la más bella y fastuosa de las mundanerías».

El hermano de Jakob, en su reconocible autoridad moral —la de quien triunfa en la vida—, trata de introducir a Jakob en sociedad, y le da toda clase de consejos para llegar a ser alguien, para empezar siendo muy poco e ir construyéndose una identidad y un nombre (51-54). Con ello se observa que el relato de esta subjetividad es aquel que se puede enseñar, que se puede mostrar, delimitar e inculcar. Pero a este relato se le suma, curiosamente, un sinsabor melancólico y de aires decadentistas. Así se lamenta Johann:

⁵ Jakob apunta que a todos los alumnos del instituto se les dota de un espejito de bolsillo, «aunque no sepamos qué significa realmente la vanidad» (22).

Ya no hay nada bello ni excelente [...] ¡Solo el dinero no se ha echado a perder, todo el resto sí! Todo, absolutamente todo está corrompido, demediado, desprovisto de gracia y esplendor. Nuestras ciudades desaparecen irrevocablemente de la corteza terrestre. Grandes moles ocupan el espacio reservado antes a casas y palacios principescos. ¡El piano, querido hermano, y el martilleo ligado a él [...]! Los conciertos y el teatro descienden progresivamente a un nivel cada vez más bajo. Aún queda algo así como una sociedad que da el tono, sin duda, pero es incapaz de accionar los registros de la dignidad y el refinamiento [...] no existe nada, nada a lo cual valga la pena aspirar. Todo está podrido (52-54).

La decadencia de esta subjetividad personalísima tiene lugar con el auge de las grandes moles que promueven el anonimato, y pervierten la música del piano que, desde el interior de la *maison*, armonizaba y daba buen tono a la sociedad, que gozaba de gran valor y dignidad gracias a los bellos registros que de la gran caja de resonancia, en el interior del piano del interior burgués, se accionaban. A esta armonía, este instrumento de interior bien temperado y esta canción de formas justas las pervierte, corrompe y caduca el tiempo, el cambio continuo e irrevocable de la gran ciudad.

Contra este peligro corruptor de la forma justa y definida (de la melodía del piano, del palacio, de la identidad y la propiedad del burgués) se alza el instituto Benjamenta y su firme código de conducta, su tratado de composición de la identidad para preservar el orden que la ciudad amenaza, como se observa en la descripción del salón principal:

Sobre la puerta, que conduce al ignoto y misterioso mundo de los aposentos interiores, se ve colgado, a guisa de adorno, un sable de policía [...] Por encima campea un casco. Se diría que esta decoración es en cierto modo una imagen o un elegante emblema del reglamento que aquí rige. A mí, personalmente, no me gustaría que me regalasen esos ornamentos, regateados sin duda a algún viejo traperero. [...] en el aula todavía pueden verse los retratos de la difunta pareja imperial (30).

Precisamente son los alumnos los que deben limpiar periódicamente y con esmero este salón, el casco y el sable, para preservar el pasado orden que invocan y que ya no pueden recuperar, siendo solo sus restos, relativizados en su carácter de mercancía de traperero. Pero el instituto toma la ilusión de esta mercancía con la positividad de una estructura antropológica, quizá con el mismo orgullo con el que Schilinski lucía su alfiler eléctrico: relato hacia atrás, relato hacia adelante, pero persistencia en el relato como forma saturada de sentido, como plenitud lograda e incuestionada del signo: «lo hacemos [limpiar el salón] porque es nuestro deber, aunque ninguno sepa a ciencia cierta por qué habría de serlo. Obedecemos sin pensar en lo que un día pueda resultar de toda esta obediencia irreflexiva» (30).

Pero centrémonos en lo que el casco y el sable custodian como su más valiosa propiedad: los aposentos interiores. Si el reglamento hablaba de la conciencia como un jardín, sin duda el aposento interior es la naturaleza, la esencia incorruptible y fuente de dignidad del burgués, su máspreciado tesoro. Representan lo maravilloso, lo celosamente protegido, inefable por su elevado valor, que es el núcleo de la personalidad auténtica y genuina de su dueño. El acento en una vida pública basada en el progreso, el éxito y el saber estar se complementa con una vida privada de autenticidad y genuinidad:

¿Qué harán todo el tiempo en esa casa? ¿En qué se ocuparán? ¿Serán pobres? ¿Serán los Benjamenta pobres? Aquí hay «aposentos interiores». Hasta ahora nunca he estado en ellos. [...] Aunque quizá algún día logre penetrar en esos aposentos interiores. ¿Qué verán entonces mis ojos? ¿Nada extraordinario tal vez? Oh, sí, sí. Estoy seguro de que aquí dentro, en algún sitio, hay cosas maravillosas (19).

Los aposentos son todo oscuridad y negrura (79-80) para quienes son ajenos a ellos, que no son capaces de comprender su valiosa interioridad. Guardan misterios que «hacen presentir un hechizo intolerable, el aroma de algo inefablemente bello» (37). En ellos, los Benjamenta —burgueses decadentes por excelencia— guardan la verdad fundamental y firme cimiento de su personalidad, la esencia de su identidad que se vería falseada en la vida social al contacto de la masa anónima (Pardo, 1996: 45). Por eso mismo, como apunta Frisby, conserva el carácter de fortificación y atrincheramiento del mundo exterior, protegiéndose contra su carácter transitorio (1985: 442) gracias a una «infinitud de alcobas y aposentos principescos. [...] elegantes escaleras de caracol [...] una antiquísima biblioteca y muchos corredores» (101-103) para recrear el interior palaciego. De nuevo aquí la realidad ocupa, con las preocupaciones del trabajo, las bajezas de la rutina y la caótica experiencia urbana, el exterior a este espacio. Un exterior del que el interior se protege y se abstrae, cimentado en los ideales de las fantasmagorías de la identidad: fetiches como el alfiler, la espada y el casco, el piano.

El esfuerzo por convertir la contingencia del relato de la valiosa identidad personal de los Benjamenta en algo firme y sólido implica su comunicación. La forma primera para ello es la confesión, técnica de creación de identidad y subjetividad normalizada (Llevadot, 2012: 10) a través de la que se confía una imagen de la vida privada para que esta sea reconocida. Por ello quizá Herr Benjamenta, una vez comienza a sentir cierta predilección hacia Jakob von Gunten, le hace hasta tres confesiones (74-75) en busca del reconocimiento de aquel, sin el cual su relato, desaprobado, desvelaría su artificiosidad e irrealidad: la ficción se hace regla mediante el pacto del reconocimiento. Pero al limitarse Jakob a «guardar silencio» (74) y no acceder a la dinámica del relato, el «gigantesco señor director» comienza a temblar ligeramente (75). Como apunta Jakob, hablar le habría rebajado «a la categoría de alumnillo insignificante, mientras que minutos antes acababa de trepar a unas alturas nada escolares y sí absolutamente personales» (75): la construcción de un relato de sí implica la proyección de un relato del otro, a través del que se le controla gracias a esta dinámica del reconocimiento. Por eso desde aquel percance Benjamenta insiste en diversas ocasiones en contarle su vida a Jakob (90).

La otra forma de fijar este relato es mediante el currículum y la identificación. A través de estos datos, se genera una imagen cerrada y limitada de los pupilos, convertidos en relatos cuantificables —pero de un interior menos fastuoso que el de los Benjamenta— y susceptibles así de ser insertados en las estructuras de producción de identidad social del instituto. Se reducen a una imagen de la que el otro puede apoderarse: «De repente me preguntaron mi nombre y de dónde venía. Y en ese momento me consideré perdido, pues intuí de golpe que no saldría más de allí. Respondí tartamudeando, y hasta me atreví a destacar que provenía de una familia distinguida» (13). En este caso, como en el anterior, el temblor y la tartamudez subrayan esa pérdida de sí mismo, esa alienación que tiene lugar gracias al reconocimiento de la mensurabilidad de la propia identidad y la consiguiente producción de un relato que la resuma. Así, en el momento de su ingreso, a Jakob se le exige que entregue una fotografía y un «currículum vitae breve y ajustado a la verdad» (21), donde describirá su linaje noble, la decadencia

del mismo y sus propósitos de progreso en el futuro: un retrato al que adjuntará el retrato presuntamente objetivo y definitivo de la fotografía.

El relato, pues, con los datos de la vida privada, ofrece una forma y confiere una unidad que permite la autoconservación de unos ideales obsoletos ante la creciente anonimidad del individuo, la relativización del yo y la aceleración confusa propias de la nueva forma de vida que ofrece la ciudad, de la que se deriva aquella otra subjetividad insoportable para el burgués. Ofrece un anclaje a la personalidad ante su descomposición, supone una fuga y una evasión de la despersonalización y expropiación que supone la vida en las grandes ciudades. Por todo ello, no solo el currículum, el retrato fotográfico y la identificación de ser alguien resultan relevantes para el instituto Benjamenta. La biografía, como quintaesencia de todos aquellos, es el género más consumido por el público burgués de la época, como explicaba Kracauer en «Sobre los libros de éxito y su público» (1963: 67-79) y en «La biografía como forma de arte de la nueva burguesía» (79-84).

Quizá por ello mismo, la novela *Jakob von Gunten* es el espacio de confrontación de una subjetividad decadente que lucha por preservarse y otra emergente que se impone al ritmo apresurado que marca la ciudad. Desde su título, el nombre de alguien de ascendencia aristocrática (no olvidemos el «von» del apellido), la novela promete a su lector esta evasión de la anonimidad y esta preservación del concepto de personalidad sólida que garantizan las biografías. Si bien no es una biografía, sí quiere mostrar, aparentemente, el desarrollo positivo, documentado y firme de una vida en la forma del diario («Jakob von Gunten. Ein Tagebuch»), la revelación casi confesional de los misterios y logros de la vida privada. Sin embargo, lo que ofrece es la vacuidad de los aposentos interiores:

[...] por fin he estado en los mismísimos aposentos interiores y debo decir que no existen. Hay dos habitaciones pero ninguna de ellas evoca aposentos de lujo. Amuebladas como la parsimonia misma y el más corriente de los gustos, tampoco encierran nada misterioso. [...] Sí, esos aposentos interiores vivían, mientras que ahora es casi como si me los hubieran robado. ¡Qué bribona puede ser la cruda realidad algunas veces! Roba cosas con las que después no sabe qué hacer (101-103).

Walser invoca, desde el título, la unicidad del nombre y la forma que la vida definida por la biografía promete, la interioridad inefable que se confiesa en un diario. Pero el diario privado se convierte en novela: la aventura urbana, el juego de transgredir las leyes y el baile de significantes se concentra en la voz de una primera persona que aparece atravesada por las voces de los otros y sus discursos: se lamenta el hermano refinado, confiesa el poderoso Benjamenta, riñe y reprime el obediente Kraus. El encuentro con el otro tiene lugar a través de la reproducción de su discurso, como ya explicaba Bajtín (1989: 148 ss.), y tal encuentro polifónico es la materia heterogénea e incierta de la que la voz de Jakob, y con ella, su subjetividad, se conforman como un producto eminentemente urbano. Como el interior del instituto, el interior de este (falso) diario privado está también vacío: no hay confesión, solo el despliegue del lenguaje, y en él, la resistencia de Jakob a exponerse y entregarse.

¿Quién es Jakob von Gunten?

«Me horrorizaba la idea de triunfar en el mundo», dejó escrito Walser. Pero todos sus héroes comparten ese horror precisamente. Los héroes de Walser quieren, en efecto, disfrutar de sí mismos.

Walter Benjamin, «Robert Walser»

Como un ser humano olvidado y perdido en algún rincón de la vida, quizá sea un Von Gunten más puro y orgulloso que si, alardeando de mi árbol genealógico, hubiera permanecido en casa deteriorándome, marchitándome y anquilosándome.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*

Si rescatáramos un extracto del currículum de Jakob, en un afán por conocer su relato y su identidad, leeríamos lo siguiente:

Los Von Gunten son un antiguo linaje. En otros tiempos fueron guerreros, pero al menguar su belicosidad se han convertido, hoy día, en altos consejeros y comerciantes. Y el último retoño de la estirpe, objeto del presente informe, ha decidido repudiar por completo cualquier tradición envirota. Quiere ser educado por la vida y no por principios hereditarios o aristocráticos. Sin duda es orgulloso, ya que le es imposible renegar de su naturaleza innata, pero por orgullo entiende algo totalmente nuevo, algo que corresponde, en cierto modo, a la época en que vive. Confía en ser moderno y de alguna manera apto para prestar servicios, además de no demasiado tonto e inútil (41).

Jakob von Gunten es y quiere ser, en su modernidad, el don nadie de la ciudad, el individuo anónimo, insignificante. En su relato no proclama lo que es, sino solo lo que *no es*, manifiesta que no puede ni quiere ser nada ni nadie: nos dice que no dirá nada, que guardará silencio sobre sí, que su subjetividad consiste, más bien, en guardar silencio. Y que por ello es íntimamente moderno, un hijo de la ciudad. Reconoce sin empacho que carece de «todas las virtudes del arribista social» (91), y se resiste a encarnar el relato del éxito y la explicitud de sí mismo: es un fracasado, nunca hombre público. Sabe que todos los triunfadores tienen «la misma cara» (91)⁶, y que esa producción de uniformidad con tintes de interioridad sacra no revela sino que la escuela Benjamenta es una «estafa» (12), una fantasmagoría: una mitología aristocrático-burguesa. No encuentra en el orden y la forma armónica sino el espectro de la falsedad, o más aún, el asedio de las ilusiones de la mercancía:

Los verdaderos hombres, los seres humanos de verdad, no son jamás visiblemente bellos. Un hombre que lleva una barba realmente hermosa es o un cantante de ópera o el jefe de sección, bien remunerado, de algún gran almacén. Los falsos hombres son, por regla general, hermosos (36).

El progreso es, entonces, «una de las numerosas mentiras divulgadas por el hombre de negocios» (54), y «sin duda existe», pero en tanto que mentira, como una ficción. Y a las ficciones solo se les debe la fe del divertimento.

Ello es así por su conciencia de que, en las calles, «todo es caótico y desenfrenado» (31), todo irreal, falso y fantasioso, «un cuento de hadas» por caduco y pasajero, y por las vacuas promesas de solidez de los escaparates. Quien habita la ciudad y pasea por sus calles no ve en ello una perversión de la interioridad, sino una oportunidad para el juego, para la impugnación de lo real como fantasía y celebración lúdica de la disolución de su coerción. Walter Benjamin tildaba de locos a los personajes

⁶ Aunque rápidamente incluye: «La verdad es que no, pero sí».

de Walser (1929: 333), y a Jakob le reprocha la «frivolidad de saltimbanqui y bailarín» (107): Jakob es un bufón, alguien solo dispuesto a creerse los múltiples órdenes que se venden en la ciudad en la medida en que, jugando con ellos, desactiva sus pretensiones de realidad. Desde el juego y el teatro es desde donde Jakob profesa, como espécimen urbano, su curiosidad y su amor por todos los hombres: «¡Hombres, sí, nada más que hombres y más hombres! Lo siento intensamente: amo a los seres humanos. Sus locuras y enojos súbitos me son más queridos y preciosos que los más grandes prodigios de la naturaleza» (25, también en 14). El respeto comienza por dar la oportunidad de inventarse siempre.

Jakob no ve una amenaza en las irrealidades y superficialidades de la ciudad, no tiene aposentos interiores que proteger de la amenaza de la caducidad y la mutabilidad mundanas. Sabe de su carácter falso, y sin embargo obedece sus normas, pero las obedece para transgredirlas, a la manera del mimo, del bufón o del actor: en su obediencia sin reservas se encuentra la gran reserva a la positividad del signo como norma. Por eso Jakob es un bufón, un *comédiant*. Habita la ciudad como un gran escenario: «Observaba lo que hacían todos y los imitaba hábilmente [...] Oh, es fantástico ir por ahí revoloteando y zumbando en el traje de un hombre distinguido» (76). Ello no es solo un gesto de respeto hacia el otro, que no se reduce a su máscara, su metonimia o su fragmento, sino que la diversión que produce tiene un profundo poder subversivo y crítico. *Jakob von Gunten* es el diario, mejor, el testimonio de alguien que se divierte, que goza en la escritura y la proliferación de signos, que hace de sus fragmentos insignificantes de vida relatada el lugar y el testimonio del goce⁷.

Con este gesto subvierte la dicotomía que promocionaba el instituto Benjamenta, pues reconoce, en el afuera, un reino de signos desbocados y sin control (por tanto, caducos y pasajeros en su falsedad e irrealidad) que no se le puede imponer con carácter fáctico, y en el interior, ya no un relato ideal y esencial que proteger, sino algo que se resiste a la manifestación, una intimidad que, por su no conclusividad, no puede decirse ni mostrarse: se pierde en cada exhibición, se desmaterializa y es solo una torsión de lo exterior. Así, la diversión y el goce que produce el encuentro con el otro en el seno de la ciudad descentrada combaten, desde la risa, la mistificación de cualquier signo y la identificación con el mito, como explica Sennett (1992: 192). El virtuosismo con el que Jakob sirve y obedece es una formulación estética subversiva de la deserción y la desmovilización (Ruprecht, 2010: 59)⁸.

Jakob habla en primera persona, pero se resiste a decir su verdad. Le molesta decir «la verdad pura y simple» de sí mismo (23), y se deleita dando una imagen «totalmente falsa de sí mismo» (23). Esta reserva, esta resistencia al lenguaje y la exposición como cuidado de sí es lo que Pardo ha llamado intimidad (1996: 47), una forma de subjetividad (un quién irreductible a un qué)⁹ que excede, en su carencia, cualquier identificación, reconoce en toda identidad pública una falsificación, una imagen

⁷ Estas exclamaciones de diversión abundan en la novela, por ejemplo en las páginas 15, 20, 23, 25, 35, 56, etc.

⁸ Quizá por ello hacia el final de la novela, el director, que siente que ha perdido el dominio del instituto, intenta estrangular a Jakob (110-111), justamente cuando este prefiere, como un Bartleby, no contar su historia, desposeerse de relato (Pardo, 2011: 183).

⁹ Sobre la relación del qué y el quién con el lenguaje y la diferencia entre filosofía y literatura, resulta muy esclarecedor consultar Lacoue-Labarthe, 1988.

acabada y firme de lo que está en movimiento —bailando, paseando, interpretando—. La intimidad es lo que «nos impide ser idénticos» (Pardo, 1966: 47), lo que en su no exposición hace del individuo un enigma y un misterio; pero no por sus tesoros privados ni su propiedad maravillosa, sino por el resto que no tolera la apropiación del relato, por el resto de un silencio inapropiable que ofrece, antes que el currículum de la identidad, la aventura de conocerse y de inventarse:

Desde que estoy aquí, en el Instituto Benjamenta, he conseguido volverme un enigma para mí mismo. [...] A mí, por ejemplo, vestir el uniforme me resulta bastante agradable, pues nunca he sabido muy bien qué ropa ponerme. Pero incluso a este respecto sigo siendo por ahora un enigma para mí mismo. Acaso en mi interior resida un ser vulgar, totalmente vulgar. O tal vez por mis venas corra sangre azul. No lo sé. Pero de algo estoy seguro, el día de mañana seré un encantador cero a la izquierda, redondo como una bola.

Este enigma y este resto suponen varias cuestiones. En primer lugar, que Jakob se defina en su diario siempre en negativo, es decir, en contraste con la ley con la que juega, con el orden que se resiste a aceptar —si no es como teatro— y a través de la descripción de sus compañeros: Schilinski, Peter, Hans, Kraus. Ellos sí son descritos, y la variedad de sus procedencias (uno campesino, otro aburguesado, otro sirviente, etc.) capta la diversidad de la ciudad como raíz de un sujeto íntimo, en continua desaparición. Estos alumnos, aunque descritos, resultan «un profundo e insoluble acertijo»; un «acertijo que nunca será comprendido», como dice Jakob del «enigma-Kraus» (64-65), lo que es motivo de fascinación. El diario de Jakob se convierte en una suerte de inventario de quienes conviven con él; todos ellos finalmente se conciben como algo inexplicable que aviva el deseo de Jakob por conocerles. Siendo esta experiencia resultado directo de la vida urbana, estos habitantes son laberínticos como ella, mudables, complejos, obtusos.

En segundo lugar, su renuncia a la verdad, al relato y a la exposición hace de Jakob algo insignificante, nimio, miserable, despreciable: «Tampoco siento el menor respeto por mi Yo, me limito a mirarlo y él me deja totalmente frío» (112). Reconoce tener una dignidad «muy, muy movible, pequeña, dúctil, acomodaticia» (73), se arroja a las «tinieblas de lo bajo e insignificante» y asume que «solo puedo respirar en las regiones inferiores» (112). Es muy poca cosa, casi nada, una insignificancia que el lenguaje no puede apresar, y que produce su enigma, misterio e invitación al juego en esta desposesión semántica, en este resto que hace enloquecer al lenguaje y a la ley. De Jakob solo sabemos lo que no es, quién no es y el goce que le produce la falsificación de sí mismo, la proliferación de imágenes falsas de sí. La primera persona del texto habla negándose, y goza en este lenguaje que habla sin decir, que abunda en la celebración de las evocaciones del signo y se ríe y divierte de las baratijas del sentido unificado con que se decora el salón Benjamenta¹⁰. La subjetividad de Von Gunten, como

¹⁰ Cabe añadir algo sobre ello. Jakob von Gunten tiene, además de la gran fantasía final de la novela, tres sueños (69-70, 85, 106-107): sueña con ser un hombre rico y triunfador con una barriga de la que penden «quintales de carnosidad», un capitán de principios del siglo XV, victorioso en la batalla y poderoso, y, finalmente, un soldado bajo el mando de Napoleón. Tres versiones del hombre de aposentos interiores que perturban a Jakob en sus fantasías como él criticaba a las baratijas ilusorias del salón Benjamenta en la realidad que estas producían. El conflicto entre ambas concepciones no se resuelve, la una depende de la otra: la arbitrariedad del signo depende de su credibilidad como palabra plena para su funcionamiento, y la palabra relatada en positivo requiere de la contingencia del signo para ponerlo a su servicio.

producto urbano, es una subjetividad que desaparece, que celebra el enigma de la insignificancia como cuerpo gozoso de escritura.

En consecuencia, la novela adquiere la textura de un fragmentario diario negativo. No solo Jakob describe lo que él no es o quien él no es, sino que el diario resiste al relato privado en la omisión de los datos y las fechas, de cualquier cuantificación: se compone como una serie ociosa de fragmentos y curiosidades que deniegan cualquier atisbo de identidad, de presencia de la interioridad o de visión unitaria, sencillamente porque emanan de una voz en primera persona que se desacredita como voz e imposibilita la dinámica de la autenticidad y la transparencia del yo a sí mismo: «Me resulta imposible decirme la verdad» (195). Esta imposibilidad de la voz trae consigo el auge de la escritura como despliegue lúdico de significantes en cuya marea la intimidad permanece sin revelarse, en la forma de un secreto: «el secreto es, pues, eso que se revela en el acto de escritura, [...] la intimidad es eso que se comunica, que se revela, mientras se escribe, no algo preexistente que sería una especie de propiedad del sujeto» (Llevadot, 2012: 17)¹¹.

Este secreto que permanece no expuesto en el decir del lenguaje, que es un guardar para sí y un hablar sin decir, que interrumpe la continuidad del significado, es la posibilidad de la literatura: la subjetividad íntima no es inefable ni prohibida como la interioridad burguesa, pero se desvela como lo que, en la exposición del significante, resiste a la saturación del sentido. Por eso se expresa como escritura, pues privilegia la dinámica del diferir de los significantes sobre la fijación plena del sentido a través de la palabra dicha. Sin la voz del escritor ni su *autos*, sin un mensaje que decir, solo queda el placer de la escritura, como un paseo, como un juego a creerse por un tiempo la promesa de los signos. Dice Walter Benjamin de Walser:

En efecto, el *cómo* del trabajo no es una cuestión menor para Walser, y ello hasta el punto de que cuanto tiene que decir pasa a segundo plano ante lo que la escritura significa. Se podría afirmar que lo que Walser tiene que decir desaparece al punto de escribirlo: pero esto hay que explicarlo. Y así llegamos a algo muy suizo en este escritor, a saber, el pudor (1929: 332).

Por ello Von Gunten es infame e insignificante, por ello reconoce que «solo vive más intensamente lo que debería estar muerto» (82), por ello es un tunante y un transgresor de la ley. Para quien experimenta la ciudad como una escritura y un flujo de significantes, para quien quiere desaparecer en el lenguaje y jugar con la ley, la literatura, el espacio textual de unos diarios en negativo, es la última experiencia urbana y la más íntima, el único espacio de la ciudad que todavía no habíamos señalad, y que alberga como un exceso de sentido la intimidad del individuo insignificante. Esta resistencia a la significación y al decir, esta interrupción obstinada de la identidad aparece en la novela como un efecto del texto y como una estrategia de su conformación: los fragmentos acaban

¹¹ Es Derrida quien ha abundado en la relación entre subjetividad y literatura a partir del concepto de secreto, esencial en ambas. En una entrevista, señala que «[la literatura] para mí representa la singularidad de la experiencia y de la existencia en su relación con la lengua. En el fondo, en la literatura me intereso siempre por la autobiografía; no por eso que se llama género autobiográfico, sino por la autobiograficidad que excede de largo el género de la autobiografía [...] Intento atender a eso que en la autobiografía excede sea al género literario, sea al género discursivo» (Derrida y Ferraris, 1997: 37; véase asimismo Derrida, 1993).

abruptamente, se interrumpen, se callan, pudorosos, cuando estaban al borde del decir. Jakob von Gunten no es sino este borde, este umbral del decir, esta interrupción que, de improviso, exclama «Estoy hablando sin ton ni son. ¡Cómo detesto las palabras pertinentes!» (41), «Pero basta: ¡tranquilo! ¡Silencio!» (49), «Pero basta de escribir por hoy» (66), «Será mejor que me calle» (68), «¡Qué verborrea! (71), «¡Fuera pensamientos!» (75), «Vuelvo a ponerme un poco parlanchín, ¿verdad?» (82), «Asunto silenciado es, a veces, asunto ya ganado. Todo esto son tonterías. Basta» (85), «Ya es hora de que deje la pluma» (86), «Debo hacer una interrupción» (93), etc. En fin, Jakob concluye abruptamente la novela mandando «al traste» la pluma y las ideas (126).

«Basta. Deja de interpretar». Nota conclusiva

La novela que Robert Walser escribiera en 1909 sobre el descendiente de los Von Gunten que aspiraba a convertirse en una nimia insignificancia permite pensar, en conclusión, la confrontación entre, de un lado, una concepción de la identidad personal afín al relato progresista de la modernización y defendida como una propiedad privada por la burguesía de principios del siglo XX, y, de otro, una concepción de la subjetividad basada en una experiencia de la ciudad que contagia su fugacidad y su carácter irreal de signo: esta subjetividad anida en la literatura y se escribe como una desaparición de sí, como un secreto no positivable que celebra el baile de significantes antes que el término de su sucesión y la acogida del otro. Aquella subjetividad como identidad personal se protege celosamente en los aposentos interiores de corte palaciego del instituto Benjamenta, una heterotopía que, en sus esfuerzos por producir como verdad fundamental antropológica esta identidad de relato bien definido, no puede sino recurrir al fingimiento y al juego de significantes que caracterizan la experiencia urbana: contaminada por ella, la infiltración de alguien insignificante como Jakob von Gunten impedirá la saturación del espacio de lo personal por la semántica de la ley y frustrará el proyecto del instituto. De esta forma, el juego de la ficción y el divertimento, amparados en la obsesiva servidumbre impostada de una ley que se sabe arbitraria, suponen una aguda fuerza de transgresión que, desde la no violencia, desborda la presa del relato burgués con el flujo intransitivo de la escritura. La identidad personal, debido a su inscripción textual, se abre al secreto de la intimidad y a la no revelación.

Así, el final de la novela está marcado por la petición casi suplicante del director, ya derrocado y consciente de la falsedad del relato de su vida, de viajar con Jakob y errar con él por el desierto¹².

¹² Pese a que este aspecto no se ha abordado por cuestiones temáticas en el estudio, Tobias (2006: 305) señala las distintas alusiones de la novela a motivos judaizantes: el nombre del protagonista no es sino el de Jacob, hijo de Isaac, y padre de los patriarcas de las doce tribus de Israel —uno de los cuales es Benjamín, el menor de todos y el hijo por excelencia, que da su nombre al instituto—. El final, en esta línea, alude al éxodo y al errar del pueblo judío en el desierto en busca de una tierra prometida inalcanzable (¿como dos significantes a la deriva, en *destinerrance?*). Tobias, además, relaciona a Jakob con Cristo (297) de un modo similar al que Pardo identifica a Bartleby con el Mesías (2011: 188 ss.). Motivados por estas comparaciones, podemos recordar que Jacob se convirtió en patriarca tras engañar a su hermano, el primogénito Esaú, con un plato de lentejas, un sutil recurso a la ficción que se repite cuando hace creer a su padre, el ciego y anciano Isaac, que era su hermano al disfrazarse con una piel que le diera a sus brazos la apariencia táctil del velludo Esaú. La conversión de Benjamín, el hijo por excelencia, en la encarnación del *logos* paternal como identidad y como código de normas del instituto, sumado a las ficciones de Jacob —padre convertido en hijo— redundan en algunas de las tesis que hemos defendido.

Dos apuntes al respecto concluirán este estudio. Antes de iniciar el viaje, Jakob tiene un largo sueño en el que emprende ya un viaje con el director Benjamenta: durante él, la extraña pareja encarna primero a un caballero andante y su acompañante, luego a dos árabes que atraviesan el desierto, después a dos combatientes de la revolución india, y por último, a la quijotesca pareja del caballero y el escudero: «yo era siempre el escudero, y el director, el caballero» (124-126). Riman en este viaje onírico la sentencia del director «Dijo claramente: “Basta. Deja de interpretar”» (124) y su mirada de caballero andante, «fija en la lejanía, en las regiones inferiores de la vida» (125), aquellas en las que tanto gustaba morar a Jakob.

Con este disparatado viaje de fantasía, cuya realización errante cierra —o interrumpe definitivamente— el libro, se proclama, en definitiva, que «era como si los dos hubiéramos huido para siempre, o al menos por mucho, mucho tiempo, de lo que suele llamarse cultura europea» (126). El abandono de la interpretación paralelo a este abandono de la cultura europea, sumado a la empresa de aires quijotescos de viajar por el desierto motivado por sueños delirantes, suponen al fin la quiebra definitiva de la lógica de la representación y del relato metafísico que habían instaurado el régimen del instituto. El discurso y la interpretación —metafísica emblemática de la cultura europea— se convierten en literatura y en lectura, y ambos personajes deambulan y gozan a su suerte como signos desencadenados.

Pero aun así, y este será el segundo apunte, Jakob persiste en su condición de sirviente —ahora bajo la forma del escudero— que acata con fervor la ley y obedece en todo a su señor, a pesar de —o precisamente por— que el director se rindiera ante él y le rogara su compañía. En su calidad de escudero, Jakob representa esa versión de Sancho Panza de la que hablaba Benjamin (1934: 40) a propósito de un relato de Kafka¹³: sigue a su maestro como quien se cree una fantasía, tan libre de obligación como fingidamente responsable, obstinado en su cumplimiento pero sin la pesada carga de su metafísica. Liberado del poder de la ley, pero ocioso en el juego del signo. En el enigma de su insignificancia.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (1997): *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona, Gedisa, 1998.
- BAJTÍN, Mijail (1975): *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.
- BARTHES, Roland (1985): «Semiología y urbanismo» en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 2009, pp. 257-267.
- BENJAMIN, Walter (1929) : «Robert Walser», en *Obras completas*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada, 2010, vol. II/1, pp. 331-334.

¹³ El texto que Kafka dedica a Sancho Panza, «La verdad sobre Sancho Panza», se encuentra en *La muralla china* (1919: 59 ss.).

- (1934): «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte», en *Obras completas*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada, 2010, vol. II/2, pp. 9-40.
- CERTEAU, Michel de (1990): «Relatos de espacio», en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D. F., Universidad Iberoamericana, 3ª ed., 2007, pp. 127-142.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Passions*. París, Galilée.
- DERRIDA, Jacques, y FERRARIS, Maurizio (1997): *Il gusto del segreto*. Roma, Laterza.
- FOUCAULT, Michel (1967): «Espacios diferentes», en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona, Paidós, 1999, pp. 431-441.
- (1977): *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Buenos Aires, Altamira, 1992.
- FRISBY, David (1985): *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Trad. Carlos Manzano. Madrid, Visor, 1992.
- GARLOFF, Katja (1996): «“schimmern, glitzern, blöden, träumen, eilen und stolpern”: Robert Walser's Theatrical Cities», *Germanic Review*, 71/1, pp. 35-49.
- KAFKA, Franz (1919): *La muralla china*. Trad. Adan Kovacsis. Madrid, Alianza, 1999.
- KRACAUER, Sigfried (1963): *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Trad. Laura S. Carugati. Barcelona, Gedisa, 2008.
- (1930): *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. Miguel Vedda. Barcelona, Gedisa, 2007.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1988): «The Response of Ulysses», *Topoi*, 7, pp. 155-160.
- LLEVADOT, Laura (2012): «La intimitat: de la privacitat del jo a l'escriptura de si», *Comprendre*, 14/1, pp. 5-19.
- PARDO, José Luis (2011): «Bartleby o la humanidad» en J. L. PARDO, ed., *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorigo Agamben, José Luis Pardo*. Valencia, Pre-Textos.
- (1996): *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos.
- RUPRECHT, Lucia (2010): «Virtuoso Servitude and (De)Mobilization in Robert Walser, W. G. Sebald, and the Brothers Quay», *The German Quarterly*, 83/1, pp. 58-76.
- SENNETT, Richard (1992): *Vida urbana e identidad personal*. Trad. Josep Rovira. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 2002.
- SORG, Reto, y MARCO GISI, Lucas (2016): «“Obedece con gusto y se opone con facilidad”. Sobre la figura del empleado en Robert Walser», en R. WALSER (2011), pp. 105-115.
- TOBIAS, Rochelle (2006): «The Double Fiction in Robert Walser's *Jakob von Gunten*», *The German Quarterly*, 79/3, pp. 293-307.
- UTZ, Peter, y NESME, Axel (1998): «Robert Walser, le danseur du quotidien, ou: l'affinité du feuilletoniste avec la danse», *Littérature*, 112, pp. 48-60.

WALSER, Robert (1909): *Jakob von Gunten*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona, Debolsillo, 3ª ed., 2014.

——— (2011): *Desde la oficina*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Barcelona, Siruela, 2016.

TROPELIÁS