

**Demonismo, transición e anagnórise:
A violencia funcional en *Michael Kohlhaas*, de Heinrich von Kleist**

Francisco Manuel Mariño
Universidad de Valladolid

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2006.i01.06>

Abstract

The paper analyses the function that the motive of violence performs in the structure of Heinrich von Kleist's narrative, *Michael Kohlhaas*; how this is sustained with an interrelated tripartite joint, composed of *violence* in itself, the *transition* it makes in the hero (understanding *transition* in its theatrical dimension, as "sudden change of tone and action") and the *recognition* (*anagnorisis*) one can obtain. The result is the confirmation that *daimon* transfixes the narrative and brings it up to an unresolved situation.

El artículo analiza la función que el motivo de la violencia ejerce en la estructura del relato de Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*; cómo éste se sustenta sobre una articulación tripartita interrelacionada, compuesta de la *violencia* propiamente dicha, la *transición* que ésta suscita en el protagonista (entendiendo el concepto de *transición* en su dimensión teatral, como "cambio repentino de tono y acción") y el *reconocimiento* (anagnórisis) que se obtiene. El resultado es la constatación de que el *demonismo* traspasa el relato y lo aboca a una situación irresoluble.

1. Demonismo

Coñecendo a disonancia existencial de Kleist, manifesta na súa produción literaria, non debería estrañar tanto aquela falta de sintonía —por

non falar de enfrontamento¹— co Goethe clásico, sempre afastado dos “estados anómalos” do individuo e das realizacións poéticas que os plasmaran. Esa distancia persoal que afasta ambos autores, poderíase exemplificar no concepto, un tanto abstracto, do *demoníaco*², que, malia ser case que monopolizado por Goethe, traspasa, porén, toda a obra de Kleist, aínda que sexa desenvolvido de distinto xeito por cada un deles, e non utilizado na mesma medida. Con efecto, para o autor do Oder —a diferenza do do Meno—, o demonismo é unha constante omnipresente ao longo da súa obra. Como subliña M^a M. Pinho de Figueiredo,

Na base de toda a obra de Heinrich von Kleist, tanto na novela como no teatro, está a vivencia fundamental do carácter demoníaco do mundo. O poeta reconece a ambigüidade da existencia e as limitacións inherentes à natureza humana, num mundo em que o êxito nunca se encontra asegurado (*die gebrechliche Einrichtung der Welt*). Por maior que seja o risco de perecer (o que efectivamente acontece com frequência,

¹ Sabido é que aínda que Kleist dedicou a Goethe, “co corazón de xeonllos”, o primeiro fragmento publicado do seu drama *Penthesilea* (1808), este non abreu para el o teatro de Weimar, e ao primeiro quedoulle sempre un marcado resentimento contra o segundo.

² Así define Goethe o adxectivo *demoníaco*: “Das Dämonische [...] ist dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist. In meiner Natur liegt es nicht, aber ich bin ihm unterworfen” (ECKERMANN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, München, C. H. Beck, 1984, páx. 405). Na súa autobiografía *Dichtung und Wahrheit*, expón ademais estas consideracións, que moi ben poderían aplicárselle ao heroe da obra de Kleist que imos estudar: “Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgendeinem Menschen überwiegend hervortritt. Während meines Lebensganges habe ich mehrere teils in der Nähe, teils in der Ferne beobachten können. Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihresgleichen, und sie sind durch nichts zu überwinden, als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare aber ungeheure Spruch entstanden sein: „Nemo contra deum nisi deus ipse.” (GOETHE, Johann Wolfgang von, *Dichtung und Wahrheit*, en *Goethes Werke in Zwölf Bänden*, tomo 9, Berlin e Weimar, Aufbau-Verlag, 1981, 344).

revelando-se assim a íntima ligazón entre o demoníaco e o trágico), impõe-se, todavía, uma tentativa para dominar o caos, sendo dada ao Homem a dignidade da decisión absoluta.³

Nesta concepción “daimónica” do mundo, a violencia, como cabe supor, ten que desenvolver un papel fundamental na literatura do noso autor, quer no plano estritamente temático, quer no da estrutura discursiva, como pasamos a ver, tomando como exemplo a obra narrativa, se cadra, máis explícita polo que á unión entre destino e violencia se refire.

2. Michael Kohlhaas

Publicada como fragmento na revista *Phöbus*, en 1808, e dous anos máis tarde a versión definitiva xa en formato libro, incluída no primeiro volume das *Erzählungen*, a obra ten unha base histórica, cuxas fontes documentais son, segundo Kurt Böttcher, as seguintes:

Kleists unmittelbare Quelle war die „Diplomatische und curieuse nachlese der Historie von Ober-Sachsen und angrenzenden Ländern“ von Schöttgen und Kreysig (1731); dort war aus dem „Mikrochronologicum“ des Schulrektors Peter Hafftiz (aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) die umfangreiche „Nachricht von Hanß Kohlhasen“ abgedruckt. Außerdem hat Kleist wahrscheinlich Nicolaus Leutingers „Commentarii de Marchia et rebus Brandenburgicis (um 1600) benutzt, auf die bei Schöttgen und Kreysig hingewiesen ist.⁴

Os feitos, aquí referidos, cribados pola pluma de Kleist, pasan a desenvolveren a temática que Pinho de Figueiredo sintetiza así:

O tema central da novela é, porém, directamente formulado na frase curta com que termina o primeiro parágrafo: «*Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder*». A

³ PINHO DE FIGUEIREDO, M^a Manuela, *As novelas de Kleist*, Coimbra, Primavera, 1963, páxs. 7-8.

⁴ BÖTTCHER, Kurt, *Zwischen Klassik und Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Leipzig, VEB, 1982, pág. 181.

caracterização de Kohlhaas, na sua trágica polaridade, deixa já antever que o verdadeiro conflito da novela se vai travar entre o Absoluto, no incondicionalismo de um sentimento, e a fragilidade do mundo, também na alma individual.

A força simbólica da figura do contratador de cavalos provém do facto de o homem possuidor de uma concepção de justiça infalível ser ao mesmo tempo o homem do insaciável sentimento de vingança. A sua personalidade é trágica, na medida em que perece na luta por uma ideia elevada, demoníaca, na medida em que é simultaneamente movida por causas pessoais.

Em *Michael Kohlhaas* Kleist dá mais uma vez expressão à trágica experiência de que o Homen se encontra indissolúvelmente ligado à realidade histórica, nos seus aspectos positivos e negativos: no mundo, a ordem arrastra trágicamente o caos e o aniquilamento. A tragédia de Kohlhaas é a da Humanidade que, paradoxalmente, tem de percorrer um caminho de culpa e de sangue para se poder elevar à perfeição.⁵

Vingança, caos e aniquilamento, culpa e sangue (envoltos no ofuscamento⁶)... Traxedia, en definitiva, que vai da man da violencia, e que constitúe o núcleo arredor do que xira o relato.

2.1. Violencia

Na introdución ao esclarecedor libro de I. Martín Baró, *Poder, ideología y violencia* (2003), A. Blanco e L. de la Corte remiten a Michael Wieviorka para lembrar que

Una de las ideas más antiguas y reiteradas en toda la tradición sociológica implica una asociación de la violencia con aquellas

⁵ PINHO DE FIGUEIREDO, M^a Manuela, *op. cit.*, páx. 92-93.

⁶ No segundo volume da autobiografía de Elias Canetti, sinala este como a súa nai o compara a el propio co heroe de Kleist, precisamente polo seu ofuscamento: "Das Grundübel ist deine Verblendung. Von Michael Kohlhaas hast du vielleicht auch etwas gelernt" (CANETTI, Elias, *Die Fackel im Ohr*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982, páx. 110).

situaciones sociales e históricas que pudieran identificarse como coyunturas de «crisis», «anomia» o «exclusión».⁷

Non cabe dúbida de que o relato de Kleist, emprazado temporalmente no século dezaseis (“An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens *Michael Kohlhaas...*”⁸, son as palabras coas que comeza a obra), e espacialmente na Alemania feudal, entre Brandeburgo e Saxonia⁹, presenta un contexto no que as conxunturas sinaladas resultan habituais dende unha concepción puramente estamental da sociedade, que é a que o texto reflicte: o señor do Tronkenburg impón o seu dereito de paso a un simple tratante de cabalos, maltrata a estes, e a xustiza solicitada polo damnificado Kohlhaas abeirase sempre cara ao poderoso, os acontecementos precipítanse e a violencia suple á xustiza. Lembremos, a este respecto, as palabras de Martín Baró:

La estrecha vinculación entre justificación de la violencia e intereses sociales dominantes muestra que, en definitiva, la violencia no es medida por sí misma, sino por sus productos. Se justifica aquella violencia que favorece los propios intereses, lo que, al interior de un orden social establecido, significa el apoyo a los intereses dominantes.¹⁰

Así as cousas, os oprimidos seguen o modelo imposto polos opresores¹¹, e o heroe de Kleist atopa, deste xeito, xustificación para supli-la xustiza coa violencia, pois, como subliña Wolfgang Sofsky:

⁷ BLANCO, Amalio; DE LA CORTE, Luis, «Psicología social de la violencia: Introducción a la perspectiva de Ignacio Martín-Baró», en MARTÍN BARÓ, Ignacio, *Poder, ideología y violencia*, Madrid, Trotta, 2003, páxs. 9-62, aquí 33.

⁸ KLEIST, Heinrich von, *Michael Kohlhaas*, en *Werke in einem Band*, ed. de H. Sembdner, München, Hanser Verlag, 1986, páxs. 587-657, aquí 587. En adiante indicaremos só o número de páxina.

⁹ Para un estudio pormenorizado encol do tempo e o espacio do relato, véxase I. Muñoz Acebes, *El tratamiento realista en Michael Kohlhaas, de Heinrich von Kleist*, traballo de investigación inédito, Universidad de Valladolid, 2000.

¹⁰ MARTÍN BARÓ, Ignacio, *op. cit.*, páxs. 90-91.

¹¹ Véxase, a este respecto, FREIRE, Paulo, *La pedagogía del oprimido*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970.

Dennoch ist die Rache ein Prinzip des Rechts. Ihr Sinn ist nicht Besserung, Verhütung oder Abschreckung, sondern Gerechtigkeit. Gleiches wird mit Gleichem abgerechnet. Dies ist der Grundsatz des alten Gesetzes: Auge um Auge, Leben um Leben. In einem Zustand der Gesellschaft, da kein Richter nach Gesetz das Urteil fällt, hat die Strafe stets die Form der Rache. Die Vergeltung obliegt den Geschädigten, der Sippe der Verletzten und Geschändeten. Sie sind zur Revanche verpflichtet, und sie lassen sich diese Pflicht nicht aus der Hand nehmen.¹²

A partir de entón, o relato estrutúrase nunha polarización, na medida en que “la persona polarizada reduce su percepción acerca del grupo rival a categorías simplistas y muy rígidas, que apenas contienen una mínima identificación grupal y una fuerte caracterización negativa de orden moral”¹³.

2.2. Transición

É sabida a vocación teatral de Kleist, e o feito da súa narrativa ser marxinal para el propio no contexto da súa produción literaria. A dicir de Curt Hohoff,

Según manifestaciones de Tieck, Kleist aceptó a duras penas tener que convertirse en narrador, ya que él se consideraba dramaturgo y se declaró dispuesto frente al editor a escribir todos los años una obra dramática.¹⁴

Esta preponderancia teatral leva ao noso autor a construí-las súas narracións cunha serie de recursos esencialmente dramáticos (o máis salientable é, sen dúbida, o de deixar que o lector esculque o que pensan ou senten os

¹² SOFSKY, Wolfgang, *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*, Frankfurt am Main, Fischer, 2002, pág.189.

¹³ MARTÍN BARÓ, Ignacio, *op. cit.*, pág. 140.

¹⁴ HOHOFF, Curt, *Heinrich von Kleist 1777/1977*, trad. de F. Boso, Bonn-Bad Godesberg, Inter Naciones, 1977, pág. 119.

personaxes, sen dá-lo narrador apenas explicacións psicolóxicas sobre eles¹⁵), entre os que se conta o da *transición*, é dicir, o cambio repentino de ton e acción¹⁶.

No caso concreto de *Michael Kohlhaas*, este fenómeno estaría relacionado co concepto de *función*, en tanto que acción levada a cabo por un personaxe. Segundo Roland Barthes, as funcións poden ser *cardinais* e *catálises*:

Para retomar la clase de funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»: llamemos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadota, *catálisis*. Para que la función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre [...]. En cambio, entre dos funciones cardinales, siempre es posible disponer notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa [...].¹⁷

É claro que a función que relacionamos coa fórmula dramática da transición é a *cardinal* ou *nuclear*, enmarcada nunha *secuencia* e, dentro dela, nunha *implicación*, na medida en que un termo dunha proposición implica necesariamente un outro.

En termos xerais, na secuencia discursiva de *Michael Kohlhaas*, o maltrato dos cabalos no castelo de Tronka *implica* unha *función* de petición de xustiza, cuxo rexeitamento por parte das instancias superiores *implica*, á súa vez, que se bote man da violencia. Cada unha destas instancias da secuencia

¹⁵ Cf. HOHOFF, Curt, *op. cit.*, páx. 119.

¹⁶ Cf. GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997, páx. 843.

¹⁷ BARTHES, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en BARTHES, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. de B. Dorriots, México, Premiá, 1984, páxs. 7-38, aquí 15.

equivale a unha transición en termos teatrais (suspensión e viraxe, aínda ao punto de partida). Vexamos nun esquema a proliferación de funcións-secuencias, todas elas relacionadas coa violencia que traspasa o relato:

INICIO: Maltrato aos cabalos (violencia) → Petición de xustiza → Inhibición da xustiza → Recurso á violencia → Promesas de xustiza → Suspensión da violencia → Promesas de xustiza traizoadas → Volta á violencia → Novas promesas de xustiza → xustiza e violencia solapadas: REMATE

A violencia é, polo tanto, o elemento nuclear arredor do que xira o discurso de *Michael Kohlhaas*. As transicións afora e dentro deste elemento constitúen a arquitectura discursiva.

2.3. Anagnórise

Aínda que o concepto de *recoñecemento* estea vinculado esencialmente ao teatro xa dende a Antigüidade clásica (abonda lembra-la *Poética* aristotélica), non está ausente, porén, de certos relatos, como é o caso do que nos ocupa (a raizame dramática da narrativa kleistiana faise notoria máis unha vez con este dato). Convén lembrar, antes de nada, que

El reconocimiento provoca un cambio en el curso de la *acción*, pues modifica la orientación lógica de las *secuencias* y hace que el proceso de deterioro de la suerte de un personaje se convierta en proceso de mejoramiento o a la inversa [...]¹⁸

No caso de *Michael Kohlhaas*, ese recoñecemento afecta, máis que ao lector, ao personaxe, en quen cada función cardinal devandita, inscrita na alternancia violencia-non violencia, introduce respectivamente na mente do heroe unha nova alternancia psicolóxica: confianza-escepticismo. Así, por exemplo, a detención dos cabalos en Tronka activa, nun primeiro momento, a confianza de Kohlhaas de que o cumprimento do pago reclamado solucionará o problema, aínda que logo a xustiza solicitada e negada vaian alternando sucesivamente na súa mente a confianza (por exemplo, en Lutero) e o

¹⁸ BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997, s. v. Anagnórisis.

descrédito (no Junker Wenzel de Tronka e nos seus protectores), ata o triunfo alén da morte do protagonista. Con efecto, lémbrese que na apertura da obra se subliña que

Dieser außerordentliche Mann würde, bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er, in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue; nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit, oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte; kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte.¹⁹

A partir de aquí, intercámbianse, nunha continua reviravolta, distintas situacións que fan agromar problemas e expectativas de solución con cadanseu recoñecemento que inflúe na situación ulterior. Un breve esquema do arranque da trama axudaranos e velo mellor:

VIOLENCIA	TRANSICIÓN	RECOÑECEMENTO
Petición de salvoconduto de paso ²⁰	Desconcerto de Kohlhaas	Consciencia de atoparse nunha sociedade estamental
Maltrato aos cabalos e	Demanda contra o	Consciencia de que a

¹⁹ KLEIST, Heinrich von, *Michael Kohlhaas*, en *Werke in einem Band*, München, Carl Hanser Verlag, 1986, páxs. 587-657.

²⁰ Este feito é interpretado polo narrador como un acto violento. Velaquí as súas palabras: “Der Roßkamm, der wohl sah, daß er hier Gewalttätigkeit weichen mußte, entschloß sich, die Forderung, weil doch nichts anders übrig blieb, zu erfüllen” (páx. 589).

ao criado que os coidaba	Junker de Tronka	xustiza non fai nada contra os poderosos
Recurso de Kohlhaas á violencia perante a ausencia de xustiza	Kohlhaas é escoitado	Consciencia de que só pola forza se lle fai caso

Este esquema tripartito podería seguir ata o final da obra, o que amosa que está fortemente imbricado na cohesión arquitectónica da mesma.

2.4. Cabo: a violencia funcional

Como se viu ata aquí, a violencia desenvolve un papel funcional na estrutura discursiva do relato. Todo xira en torno á súa presenza ou ausencia. Partamos agora do concepto de *función* segundo o describen C. Reis e A. C. Lopes:

Confrontadas as diferentes formulacións do concepto de **função**, verifica-se um certo consenso relativamente ao estatuto teórico desta categoria: trata-se da unidade narrativa básica, situada a nível da estrutura profunda do texto, susceptível de sofrer diferentes especificações figurativas no plano da manifestação textual linear. Noutros termos, poder-se-á dizer que as **funções** correspondem aos predicados das macroproposições [...] que, articuladas segundo constricções de ordem lógica e cronológica, configuram a globalidade da historia.²¹

No relato que nos ocupa temos, por tanto, unha relación sémica organizada en torno a dous elementos de significación ou *semas*, que segue o esquema

A (xustiza) r B (violencia)

²¹ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1994, s. v. Função.

sendo *r* o vínculo (a relación) entre ambos dous termos-objeto, ou *elementos diferenciais*, en palabras de Saussure²².

Esta sintaxe discursiva —en tanto sintaxe semántica— é transmisora da problemática da fábula, que, en palabras de Pinho de Figueiredo, fica sen solución:

O herói eleva-se, nos últimos momentos, a um plano de serenidade no qual já não existem problemas, mais pelo reconhecimento da fragilidade do mundo e de si propio do que pelo desfecho jurídico da sua questão. Encarado apenas juridicamente o problema revela-se insolúvel, como elemento ambíguo de um mundo não menos inseguro.²³

O final aberto, irresolúbel, é portador dunha mensaxe na que se combinan os elementos positivos e mailos negativos (sustentada, fundamentalmente, na relación devandita xustiza / violencia), mensaxe de creación e destrución, que entronca co demonismo do que partimos, e do que a violencia —materializada ou simbólica— é parte consubstancial.

²² Encol das articulacións sémicas, cf. GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica estrutural. Investigación metodolóxica*, trad. de A. de la Fuente, Madrid, Gredos, 1987, páxs. 33-34.

²³ PINHO DE FIGUEIREDO, M^a Manuela, *op. cit.*, pág. 135.