

## **Der letzte Sommer, de Ricarda Huch: lectura como error y hermenéutica negativa**

Francisco Manuel Mariño  
Universidad de Valladolid  
[fmarino@fyl.uva.es](mailto:fmarino@fyl.uva.es)

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2021.i16.09>

Fecha de recepción: 24.05.2021

Fecha de aceptación: 06.12.2021

**Resumen:** Desde la deconstrucción, como hermenéutica negativa o hermenéutica de la sospecha, se cuestiona esta obra de Ricarda Huch en toda su amplitud, revisando el propio título del relato, en cuanto paratexto ambiguo, así como los mensajes editoriales y comerciales que acompañan frecuentemente al libro (peritextos y metatextos). Se pasa entonces a la dudosa adscripción genérica, al cuestionamiento de los subgéneros narrativos que se le aplican y, en general, al incierto discurso y a las incongruencias que este refleja en el terreno de la fábula. Se explicará, finalmente, qué sentido tiene esta desarticulación analítica que presenta el relato, aparentemente sencillo y lineal, pero que, como se verá, resulta ser complejo y desconcertante.

**Palabras clave:** género, epistolaridad, psicologismo, polifonía, dialogismo.

### *Der letzte Sommer* by Ricarda Huch: Reading as Error and Negative Hermeneutics

**Abstract:** From deconstruction as negative hermeneutics or hermeneutics of suspicion, this work by Ricarda Huch is questioned in its entirety, reviewing the title of the work itself, as an ambiguous paratext, as well as the editorial and commercial messages that frequently accompany the book (peritexts and metatexts). Then it moves on to the dubious generic ascription, to the questioning of the narrative sub-genres applied to it and, in general, to the uncertain discourse and the incongruities that it reflects in the field of the fable. Finally, it will explain the meaning of this analytical disarticulation of the story, which is apparently simple and linear, but which, as we will see, turns out to be complex and disconcerting.

**Keywords:** genre, epistolarity, psychologism, polyphony, dialogism.

**Sumario:** 1. El relato. 2. La adscripción genérica. 3. Novela epistolar. 3.1. La estrategia discursiva interactiva. 3.2. Ausencia de editor. 4. Novela psicológica. 5. Novela polifónica. 6. Final.

## 1. El relato

Publicado en el año 1910, en Stuttgart y Leipzig por Deutschen Verlags-Anstalt prácticamente todas las ediciones, desde entonces, reproducen el título completo original, que es *Der letzte Sommer. Eine Erzählung in Briefen*<sup>1</sup>, señalando así la adscripción genérica y la estructura epistolar, cuyo estudio emprendemos.

Si consultamos el marco de la obra, el *parergon*, según el metalenguaje deconstructivista<sup>2</sup>, estaremos ante un relato de crímenes<sup>3</sup> (*Kriminalgeschichte*) y, al mismo tiempo, un relato psicológico (*Psychogramm*). En efecto, la sinopsis argumental aún a ambas características —sin dejar de ser aparentemente un relato epistolar en su estructura discursiva—, según la información del peritexto editorial<sup>4</sup> (que es, al mismo tiempo, un metatexto<sup>5</sup>) que figura al inicio de la edición que manejamos, y que, después de indicarnos los datos sobre el nacimiento y muerte de su autora, dice lo siguiente:

Eine Kriminalgeschichte, aber auch ein Psychogramm ist Ricarda Huchs Erzählung in Briefen *Der letzte Sommer*. Sie spielt im vorrevolutionären Rußland. Unruhen durchziehen das Land, Anschläge bedrohen führende Persönlichkeiten, die zaristische Verwaltung greift hart durch.

Revolutionäre Erneuerung und eiserne systemerhaltende Pflichtauffassung stellen die beiden Pole in dieser Erzählung dar. Am Beispiel zweier Figuren, des

<sup>1</sup> Sirva de ejemplo la edición que aquí utilizamos y a la que, en adelante, nos referiremos señalando solo el número de página: HUCH, Ricarda, *Der letzte Sommer. Eine Erzählung in Briefen*. Frankfurt am Main. Insel, 1990.

<sup>2</sup> El *parergon* tiene la misma función que un marco con respecto a un cuadro y, en palabras de Manuel Asensi, «No está en el interior de la obra (es su exterior), pero tampoco se halla en el exterior (puesto que es el interior de lo totalmente exterior, es lo que delimita y se delimita con respecto a una exterioridad, es lo que como suplemento, hace falta al interior)» (Asensi 1990: 30).

<sup>3</sup> Evitamos la terminología hispana estandarizada de “novela policíaca”, porque no aparece ningún policía en el relato.

<sup>4</sup> Se trata de «toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la edición, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones» (Genette 2001: 19).

<sup>5</sup> «Aquello que se “añade” a la obra literaria desde un supuesto exterior» (Asensi 1990: 29).

revolutionären Studenten Lju und des Gouverneurs legor von Rasimkara, zeichnet Ricarda Huch zwei Persönlichkeiten, die sich jeweils durch Gewaltanwendung und durch unbedingtes Festhalten an ihren Ideologien schuldig machen. Lju gelingt es, sich zum Schutze des Gouverneurs als Leibwächter bzw. Sekretär einstellen zu lassen, gewinnt das Vertrauen aller, faßt aber auch Zuneigung zu den einzelnen Familienmitgliedern. Ein Spannungsgeladenes Thema mit einer überraschenden Schlußpointe. (p. 2).

## 2. La adscripción genérica

Por lo que se refiere al subgénero narrativo que se anuncia (*Erzählung*), no está clara esta adscripción, a pesar de esa declaración paratextual explícita, puesto que el concepto aludido constituye un hiperónimo que puede hacer referencia a cualquier texto narrativo: «Obergriff für alle erzählenden Darstellungen von faktualen / realen oder fiktiven Handlungen» (Burdorf / Fasbender / Moennighoff 2007: 208); sin embargo, hay también intentos de definirlo genéricamente, por oposición a otros subgéneros narrativos:

Als *Gattungsbegriff* im Ggs. etwa zu Kurzgeschichte, Novelle u. a., zumeist inhaltlich zu bestimmenden Erzähltexten mittlerer Länge (z. B. Fabel, Legende, Märchen, Kalendergeschichte) ist E. jedoch umstritten, da keine allg. anerkannte, begriffsscharfe Bestimmung vorliegt. Probleme bereitet insbes. das Verhältnis der E. zur Novelle und zur Kurzgeschichte. Als —zur Bildung eines Gattungsbegriffs allerdings nicht hinreichende— Kriterien hat man das Fehlen dramatischer Begebenheiten (im Ggs. zur Novelle) oder einer Schlusspointe (im Unterschied zur Kurzgeschichte), die Darstellung des Alltäglichen statt des Außergewöhnlichen oder auch die Einbeziehung philosophischer Reflexionen in das Erzählen anzuführen versucht. (Burdorf / Fasbender / Moennighoff 2007: 208-209)

En nuestro ámbito hispano no existe la misma variedad terminológica que en alemán (o inglés) para delimitar los subgéneros narrativos breves y se suele acudir al genérico 'cuento' como englobador de toda forma narrativa menor. Teniendo esto presente, un estudioso ya clásico, como Mariano Baquero Goyanes, pretende marcar la diferencia entre novela, novela corta y cuento, aunque no llegue a solventar la cuestión, rebasando el problema de la extensión<sup>6</sup>. Dice así el profesor madrileño:

<sup>6</sup> «El escritor inglés Edward Morgan Forster, en su libro teórico publicado en 1927 *Aspects of the Novel*, define la *novela* como toda obra narrativa en prosa cuyo texto supere la extensión de cincuenta mil palabras. A partir de esta cifra otros autores, como por ejemplo Enrique Anderson Imbert, establecen una escala descendente en la que la *novela corta* tendría al menos treinta mil palabras, el *cuento* entre dos mil y treinta mil, y un género con mucho éxito en los últimos tiempos, el *cuento breve*, *minificción*, *minicuento* o *microrrelato*, no superaría el espacio de una página, con doscientas cincuenta unidades

La novela suele tener una estructura casi calificable de sinfónica, integrada por la disposición de varios movimientos, un juego de tensiones, de contrastes, una sucesión de vibraciones. No percibimos el efecto total hasta que ha sonado el último acorde, hasta que se ha extinguido la última de esas vibraciones. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida.

La novela corta no es, por consiguiente no debe ser, un *cuento dilatado*; es un *cuento largo*, cosa muy distinta, ya que el primero se refiere a aumento arbitrario —con personajes secundarios, interferencias propias de la novela extensa—, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas.

Albert Thibaudet ha definido perfectamente la novela corta, al decir: «Entre la novela y la novela corta hay la diferencia que existe entre lo que es un mundo y lo que está en el mundo». Evidentemente, esa cualidad de *estar en el mundo* conviene asimismo al cuento, en cuyas reducidas dimensiones suele estar captado algún instante, algún trozo de vida expresivo e intenso. (Baquero Goyanes 1998: 131-132)

En esta disertación —un tanto impresionista, por lo que tiene de sugerente o evocadora más que de clara definición<sup>7</sup>—, parece adivinarse que el cuento tendría una trama única (en términos aristotélicos, una unidad de acción), mientras que la novela (la variante de novela corta no estaría definida más que por la extensión más reducida que la de la novela convencional) tendría tramas secundarias.

De acuerdo con lo dicho, *Der letzte Sommer* sería propiamente una novela (corta, teniendo en cuenta las escasas 152 páginas que, por ejemplo, tiene la edición que manejamos), puesto que desarrolla una trama principal centrada en la planificación del asesinato del gobernador Jegor von Rasimkara por parte del estudiante anarquista Lju, infiltrado en la vivienda de verano de la familia de la víctima, en Kremskoje, para trabajar, paradójicamente, como secretario y guardaespaldas del político, una vez que este hubiese recibido mensajes amenazadores; pero el relato desarrolla también una trama secundaria, que tiene

---

léxicas como máximo» (Villanueva 2006: 55). El relato de Ricarda Huch tiene 25.940 palabras, por tanto, según estas apreciaciones cuantitativas, no sería ni novela ni novela corta.

<sup>7</sup> En la misma línea, aunque mucho más abstrusa, sería la siguiente definición de E. Serra: «Se puede afirmar que el cuento es una estructura poemática fundada por la imaginación creadora y troquelada por el lenguaje; participa del poema como asociación motivada entre significantes y significados, como orbe esencialmente temporal, donde se da el acontecer puro y la pura experiencia en intensa condensación emotiva-intelectiva, donde se ofrece la imagen sintética de una realidad visible o invisible apresada en una instancia única, irreplicable y vuelta ya ácrona. De aquí la mayor brevedad témporo-espacial y escritural del cuento respecto de la novela, síntoma externo menos de extensión que de profundidad, vale decir, no tanto registrable empírica sino ontológicamente, con pertinencia a su propio ser en tanto serie limitada continua, monológica y centripeta» (Serra 1978: 15).

que ver con la disputa amorosa entre las dos hijas del gobernador, Katja y Jessika, que, en principio (Katja pasará de la atracción al abierto rechazo), se sienten atraídas por Lju. Si la unidad de acción es privativa del cuento estaríamos, por tanto, ante una novela y la denominación “Erzählung” que figura en el título, tendría el carácter hiperónimo que hemos comentado; por tanto, la aclaración genérica del título —*Eine Erzählung in Briefen*— podría haber sido igualmente *Ein Roman in Briefen*, como la novela de Christoph Martin Wieland *Menander und Glycerion. Ein Liebesroman in Briefen* (1804).

En el ámbito metatextual, habría que decir que *Der letzte Sommer* figura como novela entre la producción de Ricarda Huch (*Das Romanwerk*) dentro del *Kindlers Literatur Lexikon* (cf. Koepcke 2009: 270), así como en la portada de alguna edición reciente<sup>8</sup>.

### 3. Novela epistolar

#### 3.1. La estrategia discursiva interactiva

Volvamos ahora al paratexto inicial «eine Erzählung in Briefen», que indica explícitamente que el relato —que, como acabamos de ver, y con todas las salvedades, sería más novela<sup>9</sup> que cuento— está escrito en forma de cartas, lo que lleva a catalogarlo como “novela epistolar”. En efecto, el discurso, una vez leído el título, se abre con una carta fechada en Kremskoje, el 5 de mayo de 19... y se cierra con otra (sin indicación de lugar) del 2 de agosto. En total, 57 cartas conforman el relato y en cuanto a su condición de relato epistolar, veamos sus bases discursivas en palabras de Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (1994: 363-364):

O **romance epistolar** baseia-se nos princípios fundamentais da **epistolaridade**<sup>10</sup>, enquanto estratégia discursiva em princípio interactiva: discurso eminentemente pessoal em que um locutor se dirige por escrito a um alocutário ausente, a **carta** estabelece uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço. Daí as marcas contratuais que a **carta** normalmente patenteia (data, lugar de escrita, formas de tratamento, vocativos, saudações de despedida, etc.) [...].

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, la edición de e-Classica e-Book, del año 2018.

<sup>9</sup> Como nos recuerda Carmen M<sup>a</sup> Pujante a propósito de la novela corta, «este género narrativo resulta escurridizo o inasible» (Pujante 2019: 18).

<sup>10</sup> Cf. Altman 1982: 117-142.

Pero, de entre las características de la narrativa epistolar, Janet Gurkin Altman, una de las mayores expertas en la materia, destaca la noción de “reciprocidad” (1982: 121) —lo que Reis y Lopes denominan «estrategia discursiva interactiva»— que puede ser más o menos explícita: el mayor grado de explicitud sería cuando destinador y destinatario se intercambian los papeles; pero existiría también esa reciprocidad expresada a través de señales como la apelación directa al destinatario, la implicación mediante pronombres personales o indefinidos, la utilización de preguntas o pseudopreguntas, negaciones y contradicciones, etc., por parte del destinador<sup>11</sup>.

Curiosamente, en el relato de Ricarda Huch son muy poco explícitas esas señales de reciprocidad que —recordémoslo— Janet Gurkin Altman (1982: 121) califica como “cruciales” dentro del discurso epistolar («Because the notion of reciprocity is such a crucial one in epistolary narrative...»). En efecto, 52 de las 56 cartas de la novela se distribuyen del siguiente modo, teniendo en cuenta el destinador y el destinatario y la ubicación espacial del primero, casi siempre en Kremskoje, en las cercanías de San Petersburgo —residencia de verano del gobernador Jegor von Rasimkara y de su familia, compuesta por su mujer (Lusinja) y sus tres hijos (Welja, Katja y Jessika)—:

Número de cartas	Destinador (Dentro: Kremskoje)	Destinatario (Fuera)
13	Lju	Konstantin
9	Welja	Peter
7	Jessika	Tatjana
6	Lusinja	Tatjana
4	Welja	Katja
3	Katja	Peter
3	Jessika	Katja

<sup>11</sup> Véase, al respecto, Prince 1973: 178-180.

3	Lusinja	—————→	Katja
1	Katja	—————→	Tatjana
1	Jegor	—————→	Frau Demodow
1	Lusinja	—————→	Jessika
1	Jegor	—————→	Welja y Katja

Únicamente cuatro cartas (de solo dos emisores y uno de ellos no de manera independiente) invierten la relación destinador / destinatario y cambian la ubicación espacial, ahora en San Petersburgo, y son las siguientes:

Número de cartas	Destinador (Fuera: Petersburg)	Destinatario (Dentro: Kremskoje)
2	Katja	—————→ Welja
1	Katja	—————→ Jegor
1	Welja y Katja	—————→ Jegor

Como se ve en el esquema, el grueso de las cartas (52 de las 56, como ya se ha indicado) no presenta una reciprocidad plena, en forma de respuesta explícita del receptor y aun las cuatro restantes no parecen ser contestaciones directas (la de Katja a Jegor, desde luego, no lo es, puesto que no hay ninguna anterior de Jegor a Katja, sino de aquel a Welja y Katja, de manera conjunta, como hemos visto en el esquema), solo alusiones a informaciones de terceros; por ejemplo, la primera carta de Katja a Welja, muy breve, parte de la siguiente frase: «Du bist ein Dussel, Welja! Du hast ja doch Peter die ganze Geschichte mit Lju geschrieben!» (p. 91). Por el contexto, esta información no parece haberle llegado directamente a Katja de su hermano y, por lo tanto, la carta no constituye una contestación explícita — en forma de reproche— a una carta previa de Welja. Más clara, en este mismo

sentido, es la segunda carta de Katja a igual destinatario, cuyo comienzo es el siguiente: «Welja, ich glaube, Du bist noch nie ganz wach gewesen, seit Du lebst. Wache doch endlich mal auf! Mir werden von allen Seiten Vorwürfe gemacht [...]» (p. 104). Muy ilustrativa es la carta de Katja a Jegor, si tenemos en cuenta la inmediatamente anterior, que la hija recibe de su madre; en esta, Lusinja le dice, al final de la misiva: «Lebe wohl, mein Herzenskind, schreibe Deinen Vater bald, daß Du Dich auf Paris freust» (p. 121). La carta de Katja a su padre no le transmite a este sus deseos de viajar a París, sino que le muestra su alegría por dejarle viajar allí («Lieber Papa! Es ist fabelhaft anständig von Dir, daß Du uns nach Paris gehen läßt» [p. 122]); no se trata, por tanto, de una contestación, sino que se presupone una carta intermedia —aquí elidida—: la de la concesión del permiso, a la que esta carta se referiría. La propia observación de los esquemas anteriores muestra muy claramente la falta de reciprocidad —en términos generales— en la relación destinador / destinatario, con ejemplos tan significativos como las trece cartas de Lju a Konstantin, que no tienen respuesta alguna de este y lo mismo sucede con las nueve de Welja a Peter. En ambos casos, además, se trata de destinatarios extradiegéticos.

### 3.2. Ausencia de editor

Como señalan una vez más Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (1994: 365), es frecuente en la novela epistolar la intervención de un editor, cuya tarea justifican así:

O estabelecimento dos protocolos comunicativos vigentes no **romance epistolar** solicita, por vezes, a intervenção de um **editor**; cabe a essa entidade, normalmente em lugares periféricos do texto (**prólogo**, notas, posfácio, etc.) e tentando inculir verosimilhança ao conjunto epistolar publicado, dar conta de um certo trabalho organizativo que incide sobre cartas supostamente encontradas, legadas, etc. Deste modo, para o **editor** do **romance epistolar**, «não se trata somente de justificar uma publicação ou de aclarar os pontos obscuros de um texto, mas, muitas vezes, de omitir certas passagens e sobretudo de ordenar as cartas».

Más aun, para Carmen Bobes, en la novela epistolar «desaparece del texto el narrador como tal y sólo se deja ver como descubridor, organizador y editor de las cartas» (1993: 97).

Pues bien, llama la atención que el conjunto de cartas que conforma *Der letzte Sommer* aparezca sin más, sin que se dé cuenta al lector de cómo se ha reunido —ni por quién—, teniendo además en cuenta la amplia cantidad de redactores y receptores de las mismas. Esta ausencia de justificación subvierte el

carácter fenoménico que, en principio, debería tener la literatura epistolar. En efecto, como señala Darío Villanueva, a propósito del discurso novelesco, este:

puede presentarse ante nuestros ojos de lectores empíricos, reales, de dos formas distintas, que identificaremos con sendas nociones derivadas de la filosofía de Kant. En efecto, hay novelas *fenoménicas*, pues la existencia de su texto se justifica como un fenómeno resultante de un proceso de producción cuyas determinantes y circunstancias adicionales no se nos hurtan. Tal sucede en aquellas obras novelísticas configuradas como *cartas, informes, crónicas, confesiones, conversaciones, declaraciones* o, en general, *manuscritos*, lo que da lugar a la frecuente aparición de una instancia intermedia entre el *autor implícito* y/o el *narrador* y nosotros, los lectores. Me estoy refiriendo, lógicamente, al *editor* o *compilador*, que no es en puridad *enunciador* del mensaje narrativo, sino *mediador* en el proceso comunicativo del mismo, tarea en la que puede asumir diferentes grados de responsabilidad, desde la mera transcripción y ordenación del discurso fenoménico hasta la selección o censura del mismo [...].

Frente a esa *fenomenicidad* existe la posibilidad contraria de la *noumenicidad*, cuando la obra novelística está concebida y presentada como una especie de escritura milagrosa que no da razón de sí misma. En la primera página se empieza a contar la historia sin que los lectores sepamos por qué y para qué se hace, ni podamos justificar la entidad material del discurso en cuanto texto. Es lo que suele ocurrir en la novelística de la *omnisciencia autorial* y *neutral*, sobre todo en la primera en la que el autor implícito y el narrador, fuentes de la enunciación, perpetran ese «deicidio» del que gusta hablar Mario Vargas Llosa para referirse a esa capacidad de «suplantar a Dios» que tienen aquellas voces que a través de las palabras crean un mundo posible, paralelo al real, dotado como él de personajes, paisajes, sucesos, pasiones y temporalidad. (Villanueva 206: 33-34)

Por tanto, la *fenomenicidad* sería la condición del discurso narrativo que justifica su propia existencia y lo suele hacer en forma de cartas, crónicas, informes, documentos manuscritos, etc.; a ella se opondría la *noumenicidad*, que sería la condición injustificada de un discurso textual, que no daría cuenta de sí mismo.

Teniendo esto presente, *Der letzte Sommer*, en la medida en la que constituye una novela epistolar, debería ser un relato fenoménico, ya que está formado únicamente por distintas cartas, pero, como hemos visto, rompe claramente esa condición, ruptura que lleva a alguna incongruencia que ahora pasamos a comentar.

Como ya se ha dicho, resulta inexplicable la compilación de cartas que tienen como lugar de escritura, mayoritariamente, Kremskoje, la casa de verano de la familia del gobernador Jegor von Rasimkara, pero que, desde allí, son enviadas a distintas localidades (San Petersburgo y París son las más explícitas); sin embargo, lo que resulta de todo punto incongruente es la presencia de la última carta, de

Jegor a Welja y Katja. El método que elige Lju para asesinar al gobernador es la manipulación de una máquina de escribir, que habrá de explotar al pulsar la tecla de la letra J, aquella por la que empieza el nombre del gobernador y que, sin duda, debería presionar para firmar sus cartas. Es verdad que se baraja también la posibilidad de instalar un mecanismo de revólver, pero la explosión parece tener ventajas, según escribe Lju a Konstantin en carta del 11 de junio:

Lieber Konstantin! Ich komme morgen oder übermorgen nach Petersburg und rechne darauf, Dich zu treffen. Es handelt sich um die Einrichtung der Schreibmaschine, worüber ich am liebsten mündlich mit Dir verhandeln will; sie kann explosiv wirken oder mit einem Revolverschuß geladen werden. Im letzten Falle würden wir aber nicht sicher sein, ob die Kugel ihr Ziel trafe. (p. 79)

Esta posibilidad de manipulación es la elegida, tal como se afirma al comienzo de la carta de Lju a Konstantin, del 16 de julio:

Lieber Konstantin! Ich habe die Schreibmaschine abgeschickt. Es bleibt also dabei, daß die Explosion durch Druck auf den Buchstaben J zur Entladung kommt. Da wir uns auf einen Buchstaben einigen müssen, soll es der sein, mit dem der Vorname des Gouverneurs beginnt; es ist ausgeschlossen, daß er einen Brief schreibt, ohne ihn zu benutzen. Zunächst liegt nun die Verantwortung auf Dir. (pp. 133-134)

Con la carta de Jegor a sus hijos Welja y Katja, del 2 de agosto, concluye la novela (y en ningún momento previo se señala que se haya modificado la elección, pasando de la explosión al mecanismo de revólver, que, como se ha dicho, tendría mayores inconvenientes). Estas son las palabras finales:

Unser Schutzengel ist abgereist, ich habe augenblicklich keinen andern als Eure Mutter, unter deren Flügeln ich mich am wohlsten befinde. Eben tritt sie hinter meinen Stuhl, legt den Arm um mich und tut die nicht mehr neue, aber immer wieder gern gehörte Frage: »Warum bist du so blaß, J...« (p. 152)

Siendo así las cosas, es difícil justificar la existencia de esta carta concreta, sobre todo (puesto que tendría que haber desaparecido tras la explosión), y sería claro el carácter nouménico del discurso, que se presenta como una escritura milagrosa que no tendría ningún tipo de justificación.

#### 4. Novela psicológica

El hecho de que los redactores de las cartas sean narradores autodiegéticos parece presuponer en el relato un carácter personal, un cierto grado de intimismo; pero, aunque así fuese —que no lo es, como luego veremos—, ello no debería llevarnos a catalogar el relato como psicológico (*Psychogramm* es el término con el que se

anuncia en la edición que manejamos). En efecto, un relato psicológico se caracteriza por unos determinados modos de representación de la conciencia, que, de acuerdo con Dorrit Cohn (1996: 209), podrían concretarse del siguiente modo:

En suma, se pueden identificar tres tipos de presentación de la conciencia en el contexto de la narración en tercera persona [...]. A modo de **síntesis**: 1. Psiconarración: el discurso del narrador sobre la conciencia de un personaje; 2. Monólogo citado: el discurso mental de un personaje; 3. Monólogo narrado: el discurso mental de un personaje bajo la capa del discurso del narrador.

Es verdad que la novela que nos ocupa no es un relato en tercera persona, pero hay que tener en cuenta que la presentación de la conciencia en un relato en primera persona tendría muy leves variantes:

Aparecen los mismos tipos básicos de presentación, se pueden aplicar los mismos términos básicos, modificados por prefijos para señalar la distinta relación del narrador con el tema de su narración: la psiconarración se convierte en autonarración (por analogía con el autoanálisis) y los monólogos pueden ahora ser autocitados o autonarrados. (Cohn, *ibidem*)

Dicho esto, no podría hablarse de *Der letzte Sommer* como de una novela psicológica, a pesar de las etiquetas: la novela de Ricarda Huch no utiliza ninguna de las técnicas de representación de la conciencia, porque en las cartas sus redactores apenas hablan de sus interioridades; incluso en el caso del asesino Lju, que podría desahogarse con su interlocutor y cómplice Konstantin, sus mensajes se centran en la viabilidad de sus planes y en el grado de confianza que ha alcanzado con la familia del gobernador, aun cuando se apela a la psicología, en el fondo se trata de simple reflexión, como en el siguiente fragmento, con el que se da comienzo a la segunda carta del anarquista, del 10 de mayo:

Der Aufenthalt hier ist mir von großem psychologischem Interesse. Die Familie hat alle Vorzüge und Fehler ihres Standes. Vielleicht kann man von Fehlern nicht einmal reden; sie haben vorzüglich den einen, einer Zeit anzugehören, die vergehen muß, und einer im Wege zu stehen, die sich entwickelt. Wenn ein schöner alter Baum fallen muß, um einer Eisenbahnlinie Platz zu machen, so schmerzt es einen; man steht bei ihm wie bei einem alten Freunde und betrachtet ihn bewundernd und trauernd bis zu seinem Sturze. Unleugbar ist es schade um den Gouverneur, der ein vortreffliches Exemplar seiner Gattung ist; allerdings glaube ich, daß er seinen Höhepunkt bereits überschritten hat. (pp. 22-23)

## 5. Novela polifónica

El hecho de que el discurso narrativo de *Der letzte Sommer* nos sea transmitido por un total de seis narradores (trece, si tenemos en cuenta la variación de

narratarios), con mayor o menor grado de intervención, puede llevarnos a pensar que estamos ante una novela polifónica. A este respecto, conviene recordar aquí en qué consiste esa tipología discursiva. En palabras, de nuevo, de Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (1994: 333-334):

Deve dizer-se, antes de mais, que o **romance polifónico**, tal como Bakhtine o entende, relaciona-se com dois outros conceitos: o de **pluridiscursividade** e o de **dialogismo**; com efeito, a **polifonia romanesca** assenta no princípio de que, num universo diegético, as várias personagens representadas entabulam entre si relações de tipo interactivo que interdita tanto a hegemonia do narrador em relação a elas, como a concentração, numa personagem, de uma função de porta-voz ideológico, corporizando artificialmente a ideologia do autor e instituindo uma linha monológica de afirmações axiológicas. Entendida como entidade autónoma em relação ao narrador (e obviamente também em relação ao autor), a **personagem** define-se como **alteridade** dotada de identidade ideológica própria, o que necessariamente acaba por se reflectir tanto ao nível do seu discurso como no plano da articulação interactiva dos pontos de vista: por isso Bakhtine afirma que a **polifonia** implica «não um ponto de vista único, mas vários pontos de vista, inteiros e autónomos, e não são directamente os materiais, mas os diferentes mundos, consciências e pontos de vista que se associam numa unidade superior, de segundo grau, se assim se pode dizer, que é a do romance polifónico» [...].

Correspondendo a essa unidade superior, o **romance polifónico** constrói-se a partir de uma teia complexa de relações dialógicas entre as várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas que nele se confrontam; depois de declarar que «as relações dialógicas estabelecem-se entre todos os elementos estruturais do romance» e que este dialogismo «transcende de muito longe as relações entre as réplicas de um diálogo formalmente produzido» [...], o teórico soviético conclui: «Invariavelmente, verifica-se a *interferência consonante ou dissonante das réplicas do diálogo aparente com as réplicas do diálogo interior das personagens*. Invariavelmente, um conjunto determinado de ideias, de reflexões, de palavras distribui-se entre várias vozes distintas com uma tonalidade diferente em cada uma delas. O autor tem por objecto não a totalidade ideal considerada neutra e igual a si mesma, mas a *discussão de um problema por várias vozes diferentes, o seu plurivocalismo, o seu heterovocalismo fundamental e inelutável*» [...].

Es cierto que en el relato de Ricarda Huch está presente la pluridiscursividad, basta recordar el número de narradores que enuncian el discurso narrativo, pero no está muy claro que haya un dialogismo preponderante, puesto que los distintos narradores pocas veces dialogan entre sí (ya hemos visto que apenas existe la estrategia discursiva interactiva). Podría decirse que cada narrador sigue una línea temática independiente, como se puede apreciar en el siguiente cuadro:

Narrador	Temática de las cartas
Lju	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Planes y circunstancias relacionadas con el atentado que prepara</li> <li>• Descripción de los miembros de la familia para la que trabaja</li> <li>• Pesar por atentar contra una familia por la que siente afecto</li> </ul>
Welja	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La situación en casa</li> <li>• Inclinação de sus hermanas hacia Lju</li> <li>• Consideración de Lju como revolucionario</li> <li>• Sospechas hacia Lju que luego se disipan</li> </ul>
Jessika	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Información sobre Lju, el nuevo secretario de su padre</li> <li>• Enfado del gobernador al comprobar que sus hijos Katja y Welja se oponen a sus decisiones políticas</li> <li>• Drástico rechazo de Katja hacia Lju</li> </ul>
Lusinja	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Preocupación ante el interés de sus hijas por Lju</li> <li>• Temor ante las amenazas de muerte a su marido</li> <li>• Percepción de que Lju es un hombre inquietante</li> <li>• Reproches a Katja por su oposición a su padre</li> <li>• Inquietud por la vida de su esposo</li> </ul>
Katja	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oposición a la actitud política de su padre</li> <li>• Atracción y posterior rechazo hacia Lju</li> <li>• Sospechas de Lju como posible asesino de su padre</li> </ul>
Jegor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actitud implacable ante una madre que le pide clemencia para su hijo</li> <li>• Información a sus hijos, de que Lju se ha ido (la carta acaba con la inicial de su nombre)</li> </ul>

Más allá de los distintos acontecimientos que narran los diferentes personajes, es cierto que tienen una función narrativa de presentación y caracterización con respecto a los demás, y ello ya desde la primera intervención del primer narrador, Lju, que, por ejemplo, transmite la siguiente breve semblanza de los hijos del matrimonio para el que empieza a trabajar:

Dieser Sohn, er hieß Welja, ist ein hübscher und sehr drolliger Junge, nicht viel jünger als ich, spielt aber noch wie ein Kind von fünf Jahren, nur daß das Spielzeug nicht mehr ganz dasselbe ist. Studieren tut er die Rechte, um einmal die diplomatische Laufbahn einzuschlagen; man merkt aber nichts davon. Er ist klug und ein moderner Mensch mit zahllosen unbeschnittenen Trieben und unbegrenzter Empfänglichkeit; sein Charakter ist, keinen zu haben, und dies macht ihn vollkommen belanglos. [...]

Außer dem Sohne sind zwei Töchter da, Jessika und Katja, zwischen zwanzig und dreiundzwanzig Jahren, blond, niedlich, einander ähnlich wie Zwillinge. (p. 12)

O el personaje Welja, que describe así al anterior:

Wir dachten, es würde ein Mann mit breitem Vollbart, biederem Fäusten und aufgeblasenen Redensarten ankommen; anstatt dessen ist er schlank, glattrasiert, zurückhaltend, eher ein englischer Typus. Mir sagte er, sein Vater habe verlangt, daß er sich zu einer Professur melde —er hat nämlich Philosophie studiert—, aber er wolle keinen Beruf und habe besonders einen Widerwillen gegen die zünftigen Philosophen. (pp. 15-16)

A partir de aquí, como se ha visto en el cuadro, los distintos discursos epistolares se concentran esencialmente en las siguientes líneas temáticas:

1. Preparación del atentado al gobernador por parte del infiltrado Lju.
2. Circunstancias políticas que motivan el atentado.
3. Actitud de atracción, desconfianza o abierto rechazo hacia el posterior asesino.

El dialogismo estaría presente solo en los apartados 2 (la actitud intransigente del gobernador frente a los estudiantes vs. la defensa de estos por parte de Katja) y 3 (la defensa de Lju por parte, sobre todo, de Jessika y, de manera más dubitativa, de Welja y Lusinja vs. el ataque furibundo de Katja). Puesto que la temática central del relato (el atentado y su preparación) es desarrollada por un único narrador, Lju, a través de sus trece cartas y sin que participe ningún otro de manera neta (más allá de algún comentario intrascendente), sería difícil afirmar el carácter dialógico del discurso de *Der letzte Sommer*.

Estaríamos, por tanto, ante un relato polifónico en la medida en la que el discurso narrativo está puesto en boca de varios narradores, aun cuando esta

pluridiscursividad incluya solo de manera circunstancial el dialogismo que le sería inherente.

## 6. Final

El texto de Ricarda Huch que hemos comentado resulta desconcertante porque abre un horizonte de expectativas que se autodeconstruye<sup>12</sup>, dando como resultado una peculiar organización compositiva que oscila entre el carácter cerrado, marcado por los acontecimientos, que conduce a un desenlace irreversible y una sintaxis narrativa que podría prolongar ese desenlace *ad infinitum*. Se trata de una suerte de *puzzle* formado por piezas que en muchos casos no señalan el camino que lleva al desenlace, sino que sirven de ornamento sociológico (la vida cotidiana de una familia acomodada en su residencia de verano) y político (los acontecimientos revolucionarios que llevan a la represión) para hacerlo más comprensible, pero que podrían prolongarse o reducirse sin afectar significativamente al desenlace previsto. Este rompecabezas se justifica, desde la deconstrucción, con las siguientes palabras de César Nicolás (1990: 313) acerca de ella, con las que terminamos:

De los textos busca no su verdad o su sentido último —que niega o relativiza—, sino su *bricolage*, su *meccano*: invita a ver su descomposición y desarticulación analíticas, las posibilidades de su juego, sus nexos recónditos, su libre combinatoria. Abre en ellos márgenes, huecos y fisuras; señala la asimetría y rigurosidad de sus piezas; plantea la falla de sus estructuras, sus huellas y contradicciones (y con ellas la ficción e irreductibilidad última de su significado).

## Referencias bibliográficas

- ALTMAN, J. G. (1982). *Epistolarity. Approaches to a form*. Ohio State University Press.
- ASENSI, M. (1990). Estudio introductorio: Crítica límite / El límite de la crítica. En M. Asensi (Ed.), *Teoría literaria y deconstrucción* (pp. 9–78). Arco/Libros.
- BAQUERO-GOYANES, M. (1998). *¿Qué es la novela?, ¿qué es el cuento?* Universidad de Murcia.
- BOBES-NAVES, C. (1993). *La novela*. Síntesis.

<sup>12</sup> Como ya hemos dicho en otro lugar (Mariño 1996: 185): «Quizás no sea necesario recordar, con Joseph Hillis Miller, que «la deconstrucción no es el desmantelamiento de una estructura de un texto, sino la demostración de que éste se ha deconstruido ya a sí mismo» (cit. en Asensi 1990: 53).

- BURDORF, D., FASBENDER, C., & MOENNIGHOFF, B. (2007). *Metzler Lexikon Literatur*. J. B. Metzler.
- COHN, D. (1996). Técnicas de presentación de la conciencia. En E. Sullà-Álvarez (Ed.), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX* (pp. 205–212). Crítica.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales* (S. Lage, Trad.). Siglo XXI.
- HUCH, R. (1990). *Der letzte Sommer. Eine Erzählung in Briefen*. Insel.
- KOEPCKE, C. (2009). Ricarda Huch. En H. L. Arnold (Ed.), *Kindlers Literatur Lexikon* (Vol. 7, pp. 717–720). J. B. Metzler.
- MARIÑO, F. M. (1996). Der Geisterseher, de Schiller: un modelo de autodeconstrucción. *Revista Filológica Alemana*, 4, 179–185.
- NICOLÁS, C. (1990). Entre la deconstrucción. En M. Asensi (Ed.), *Teoría literaria y deconstrucción* (pp. 308–338). Arco/Libros.
- PUJANTE-SEGURA, C. M. (2019). *La novela corta contemporánea*. Visor.
- REIS, C., & LOPES, A. C. (1994). *Dicionário de narratologia*. Almedina.
- SERRA, E. (1978). *Tipología del cuento literario*. Cupsa.
- VILLANUEVA, D. (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Mare Nostrum.



