



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

DER GESTIEGELTE KATER DE LUDWIG TIECK, ENTRE EL CUENTO
POPULAR Y LA SÁTIRA

Realizado por Lidia Seco

Tutor: Fco. Javier Muñoz Acebes

Curso académico: 2018/2019

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. BREVE BIOGRAFÍA DE TIECK	5
3. DER GESTIEFELTE KATER COMO CUENTO POPULAR	9
4. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE DER GESTIEFELTE KATER	14
4.1. ESTRUCTURA Y TÉCNICA TEATRAL	14
4.2. LA IRONÍA EN EL TEATRO DE TIECK	15
4.3. ARGUMENTO Y PERSONAJES	17
4.4. TIEMPO Y ESPACIOS EN LA OBRA	27
5. ELEMENTOS DESDRAMATIZADORES EN LA OBRA	28
6. CONCLUSIONES	35
7. BIBLIOGRAFÍA	36
Textos	36
Estudios	36

Zusammenfassung

In dieser Abschlussarbeit wollen wir Ludwig Tiecks "Der gestiefelte Kater" analysieren. Ausgehend von der populären Geschichte führte L. Tieck ein Stück vor, in dem er auch romantische Elemente wie die romantische Ironie einführte. Es ist interessant, die Beziehung dieser Elemente zur späteren Entwicklung des V-Effekts durch B. Brecht zu beobachten.

Stichwörter

Ludwig Tieck, V-Effekt, Ironie, Romantik, Volksmärchen, Theaterstück.

Abstract

In this end-of-degree project we analyse Ludwig Tieck's plays, *Der gestiefelte Kater*. based on popular story, L. Tieck performed a play in which he also introduced romantic elements irony. It is interesting to observe the relationship between these elements and later development of B. Brecht's V-effekt.

Keywords

Ludwig Tieck, V-Effekt, Irony, Romanticism, popular tale, play.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente Trabajo de Fin de Grado hemos decidido analizar y profundizar en la vida y en una de las obras del autor alemán Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*. Publicada en 1797, se considera como perteneciente al periodo del Romanticismo. Tieck forma parte del movimiento romántico del siglo XIX y es una de las figuras de este periodo que revolucionó el panorama teatral de la época.

La motivación principal para el tema del presente trabajo es, ante todo, nuestro interés por la literatura. En ese sentido, L. Tieck y su *Der gestiefelter Kater* ofrecían varios factores que nos resultaban atractivos. Por un lado, se trata de un autor que no ha sido abordado en profundidad en mis estudios de grado, y su estudio nos ofrecía la oportunidad de profundizar en torno a él. Además la obra de Tieck es enormemente innovadora y abría numerosas vías de investigación. Y, por último, su tardío reconocimiento en la historiografía literaria es un factor que nos pareció también de gran interés y que acabó por decidir el tema de este estudio.

El objetivo del presente trabajo es analizar y dar a conocer una de las obras que han revolucionado la historia del teatro, ya que en ella el autor jugó con la realidad y los mundos ficticios, introduciendo al autor o a los espectadores dentro del universo ficticio de la obra y participando de la acción o comentándola. Tieck cambia la perspectiva tradicional del teatro introduciendo al espectador en la propia obra e introduciendo también el elemento del teatro dentro del teatro. Ludwig Tieck introduce una nueva perspectiva del cuento que enriquece enormemente la temática del cuento clásico. Además en esta obra también utiliza la sátira para hacer una crítica.

A la hora de articular este trabajo lo hemos dividido en cuatro grandes apartados. En ellos, y en primer lugar, abordaremos la biografía del autor, fijándonos, sobre todo, en lo que le condujo a ser escritor. No hemos pretendido profundizar demasiado en este apartado, sino que lo que hemos intentado hacer una panorámica tanto biográfica como de sus obras más representativas.

En el siguiente apartado nos ocupamos de la problemática del concepto de “cuento popular”. Para ello nos serviremos de las diferentes interpretaciones y definiciones que realizan algunos de los estudiosos más representativos de la materia. Si bien el texto de Tieck es un texto teatral, su base es el cuento popular de Perrault, y, en este sentido, es necesario realizar una breve comparación entre la versión francesa y la obra de Tieck.

El siguiente apartado lo dedicaremos al análisis de la técnica teatral empleada por L. Tieck y al uso de elementos “desdramatizadores”. En este punto, como veremos, será necesario hablar de B. Brecht y de las técnicas dramáticas de su “teatro épico”, ya que Tieck podría ser considerado como un antecedente de las mismas.

A continuación, desarrollaremos un análisis de la estructura, el argumento, los personajes, el espacio y el tiempo de la obra.

2. BREVE BIOGRAFÍA DE TIECK

Ludwig Tieck nació el 31 de mayo de 1777 en Berlín y murió el 28 de abril de 1853. Sus padres, ambos de Berlín, Johann Ludwig y Anna Sophie Tieck; de ella no tenemos casi información, era poco conocida, en cambio su padre era maestro cordelero y era una persona asertiva y curiosa, con múltiples intereses. En palabras de uno de los principales biógrafos de L. Tieck, R. Paulin:

Die literarischen Kenntnisse des Vaters entsprachen dem Bildungswissen der Aufklärung (Bibel, moralische Wochenschriften, historische Darstellungen), jedoch war er dem Theater und der schönen Literatur durchaus zugetan, besonders der des beginnenden Sturm und Drang (Paulin, 1987:11)

Tieck creció en el Berlín que era centro cultural, administrativo e industrial del Reino de Prusia. Durante toda su vida estuvo conectado con la vida cultural de Berlín, de aquí sacó tres de sus amistades: Wackenroder, Solger y Raumer. Berlín fue muy importante en su desarrollo intelectual, ya que el clima cultural de la ciudad no estaba dominado exclusivamente por representantes de la Ilustración.

Das literarischen Leben beherrschten der betriebsame Verleger und Journalist Friedrich Nicolai (1733-1811) und der alternde, hauptsächlich durch seine Horaz sich anlehnenden Oden bekannt gewordene Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), der auch das Theater beeinflusste. [...] das kulturelle Klima der Stadt dominierten nicht ausschließlich Repräsentanten der Aufklärung. Berlin war auch Wirkungsort von Gelehrten und Künstlern anderer geistiger Provenienz,... (Paulin, 1987:12).

De niño ya leía a los que fueron los autores que marcaron su carrera literaria: Goethe, Shakespeare y Cervantes. Estudió la educación secundaria en Berlín, en el Friedrich-Werderscher y tuvo formación universitaria en historia, filosofía y, también, en la antigua y nueva literatura en Halle, Göttingen, donde estudió junto con su amigo Wackenroder, y Erlangen. Gracias a Goethe, Tieck encontró su camino en el pluralismo de estilos y temas y ocultó las crisis de pubertad detrás de las obras literarias tradicionales.

Dabei ist gerade für die in Halle und Göttingen verbrachten Jahre erstmalig eine annähernde Übereinstimmung von Lebensstimmung und künstlerischem Ausdruckswillen festzustellen: Tieck verzichtet in seinen Werken weitgehend auf die bisherige Gattungsvielfalt und vollzieht eine Wendung zu Prosawerken, deren eher düstertragische Stimmung seiner damaligen Gefühlslage durchaus entsprach. (Paulin, 1987:18).

En esta etapa de su vida publicó un ensayo *Soll der Mahler seine Gegenstände lieber aus dem erzählenden oder dramatischen Dichter nehmen?*, que trata el tema o la discusión del *Laokoon* de Lessing y las preguntas que plantea. También el tema de lo sublime, tratado en el

ensayo *Über das Erhabene* y la novela de William Beckford *Vathek* fueron fuente de inspiración para Tieck a la hora de escribir la historia oriental de *Abdallah*.

Entre los años 1799 y 1819 intentó evitar una conexión demasiado estrecha con los círculos literarios y sociales de Weimar y Jena (cit. Paulin, 1987:50). En el verano de 1799 se fue a Jena y frecuentó con el centro de los románticos residentes. La relación que tenía con A.W. Schlegel le llevó a conocer a una de las amistades más importantes para su carrera literaria, Friedrich von Hardenberg. Este verano también se reunió con la “Triumvitar” de Weimar y Jean Paul.

Entre 1805 y 1806 realizó un viaje a Italia con Wackenroder del que nacieron muchas historias que recopiló en *Reisetagebuch* y este viaje además marcó el carácter de su vida.

Desde 1842 se cerró al mundo exterior, se aisló.

Tieck es considerado como uno de los grandes hispanistas que ha dado la literatura alemana (Vega: 2007, 118) y Friedrich Hebbel, el representante del realismo alemán llegó a calificarlo en 1853 como “König der Romantiker” (cit. Rath, 1996: 251). Tieck elaboró un estudio, Grimm, Eichendorff y Schlegel leían y traducían las obras maestras de la literatura española, con el que crearon un furor entre los intelectuales de la época, ya que lo hizo en un momento en el que el español estaba en pleno auge en Alemania.

A Tieck se le podría describir como un rebelde apasionado, con espíritu inquieto, un inconformista, un autor desbocado, un antihéroe que revolucionó los esquemas literarios de la época, en la que los demás autores le calificaron como “el traidor de Tieck” por innovar en sus obras y desviarse de la corriente romántica tradicional (Martínez, 2017, 20). Editor de obras, amante de la parodia, de la sátira y de la distorsión.

En sus obras fue capaz de unir lo bello con lo terrorífico, lo extraño con lo ingenuo, en todas sus historias sucedía algo que señalaba un punto de inflexión en el que las consecuencias nos llevan al desenlace.

También viajó por todo el mundo, se dedicó a la narrativa, al teatro y la lectura en salones literarios, aquí es donde pudo brillar y donde él quedó reflejado para siempre en la memoria. Trabajó como consejero áulico y asesor teatral en la corte de Sajonia y actuó como lector en la corte del rey Federico Guillermo IV.

Los intelectuales de la época calificaron su trabajo como la obra de un loco (Martínez, 2017, 20), que no trató asuntos serios en sus obras y que creaba con la intención de destruirla. También como un autor de historias imposibles de las que hasta entonces nadie había

escuchado hablar y que su propia inventiva acabaría dejándole en el olvido. Y así fue, murió en el olvido el 28 de abril de 1853 en Berlín.

Años después, en la época del nazismo, Linden (1933) y Weltrup (1938) lo acusaron de elaborar un arte de la degeneración por excelencia e intentaron que sus obras no volvieran a leerse. Quisieron destruir su obra, hacerla desaparecer, pero no lo consiguieron (Martínez, 2017:21).

En cuanto a sus obras, en 1790 publicó su primera obra *Almanzor*, a la que le siguieron *Abdalah* y *Charles de Beneck*. Aunque no alcanzó la fama hasta la publicación de *William Lovell* (1796), una novela escrita de manera epistolar, y con *Franz Sterbalds Wanderungen* (1798), obras que en realidad plasmaron sus propias aventuras (Martínez, 2017:21). Con la publicación de *Die verkehrte Welt* renovó las estructuras dramáticas tradicionales, llevando el romanticismo hacia el mundo de la fantasía y hacia las leyendas alemanas de la época medieval.

Con 26 años y un gran conocimiento de nuestro idioma, costumbres y literatura decidió comenzar a traducir una de las obras maestras de la literatura española, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (*Der scharfsinnige Edle Don Quixote von La Mancha*). Hizo la traducción entre los años 1799 y 1801, que es cuando se publicó la primera edición en forma de cuatro volúmenes.

A día de hoy *El Quijote* de Tieck no ha pasado de moda, sigue siendo utilizada para publicaciones modernas. Esta obra fue traducida por otros autores antes u después de Tieck, pero tradujeron versiones de autores franceses o ingleses, algunas incompletas fueron incompletas y otras se alejaron de lo que era la obra en realidad.

Mientras traducía *El Quijote* hizo su propia versión de *Caperucita Roja*, *Leben und Tod des kleinen Rotkäppches*. Fue una de sus grandes genialidades ya que cambió la historia y la transformó en una tragedia en verso dividida en cuatro escenas. Los hermanos Grimm en 1812 hicieron una mención en su obra diciendo que era “una encantadora versión a la romántica” (Martínez, 2017, 21).

Además de estas traducciones y versiones escribió sus propios cuentos. En 1796 escribió *Der blonde Eckbert* (*El rubio Eckbert*), de inspiración instantánea, en la que narra las aventuras de una historia oscura de culpa y pecado cometido por el aviso previo del castigo, con esta obra inventó una palabra *Waldeinsamkeit* (soledad del bosque); y en 1802 escribió *Der Runenberg* (*El Runenberg*, *El monte de las runas*) surgió de la idea que tenía del poder irresistible y desenfrenado de la naturaleza, pensaba que todo la naturaleza tenía algo estremecedor y misterioso, creando una sintonía perfecta entre el terror, la belleza y la

ingenuidad. También escribió *Die Elben (Los elfos)* aunque no se sabe la fecha exacta, cuenta la historia de María, una chica que un día salió de su casa convencida de que iba a pasar un día con los elfos, lo que sucedió fue que al volver hacia su casa se dió cuenta de que ese día se había convertido en siete años. Estos tres cuentos los incluyó en su obra *Phantasmus* (1811-1816), una colección de novelas, cuentos y obras teatrales.

Junto a Schlegel elaboró algunas traducciones de Shakespeare, traducción de *Barba Azul* de Charles Perrault y su organización y puesta en escena, en 1843 y de *El sueño de una noche de verano*.

Además de las obras ya señaladas escribió otras novelas de carácter histórico, como son *Der Tod des Dichters (La muerte del poeta, 1833)*, *Des Lebens Überfluss (Profusión de vida, 1839)* y *Vittoria Accorombona (1840)*. También escribió obras de teatro, algunas dedicadas al drama y otras de comedia satírica: *Prinz Zerbino (El príncipe Zerbino, 1799)*, *Die verkehrte Welt (El mundo al revés, 1798)*, *Der gestrefelle Kater (El gato con botas, 1797)*, *Leben und Tod der heiligen Genoveva (Vida y muerte de Santa Genoveva, 1800)*, *Kaiser Octavianus (El emperador Octavio, 1804)* y *Fortunat (1816)*.

A continuación nos centraremos en una de sus grandes genialidades, *Der gestiefelte Kater (El gato con botas)*. Convirtió el cuento para niños de Charles Perrault en una comedia satírica basada en la ignorancia, en la opresión y en la mentira. En palabras de Mercedes Martínez:

Saco a la luz la realidad de la época utilizando un narrador que actuó como amo y señor de la razón universal.

Muchos años después, concretamente en 1844, en presencia de toda la corte y de un público elegante y distinguido *El gato con botas* se puso en escena. El público, que había acogido el libro con agrado no acogió la representación del mismo modo. Se vio reflejado en la historia e inmediatamente la rechazó, al igual que rechazó a Tieck, utilizando frases como “Nadie recordará jamás al traidor. (Martínez, 2017; 21-22)

3. *DER GESTIEFELTE KATER* COMO CUENTO POPULAR

Antes de centrarnos en la obra de teatro de *Der gestiefelte Kater*, vamos a empezar hablando y definiendo qué es un “cuento popular”. Para ello revisaremos las distintas definiciones aportadas por varios autores que han tratado el género, ya que Tieck partió del cuento popular como fuente de inspiración para crear su propia obra. Por eso, creemos pertinente hablar primero de qué podemos entender con el concepto de “cuento popular”.

Comenzaremos con la definición que nos da F. Duque, éste señala que se dirige el formato a las clases más bajas de la sociedad, ya que sus protagonistas suelen ser gente humilde y trabajadora:

El cuento es el último avatar del mito, al disolverse éste en el seno de la sociedad cristalizada: su degradación más humilde, destinada al uso y consumo de los menos privilegiados: campesinos (Pulgarcito, Hänsel y Gretel), menestrales (El sastrecillo valiente), o desgraciados que han sido despojados de su posición social (Blancanieves, Cenicienta). Es verdad que también a la Cristiandad pertenece la leyenda. Pero ésta sustituye y prolonga al mito en su función ideológica y de reproducción y peraltación de valores “superiores”: propios de santos y de caballeros. (Duque, 2003: 9)

Otro de los autores que define el cuento popular es Enrique Anderson Imbert. Define el cuento como un chiste o una anécdota, como algo curioso:

El término cuento era empleado por los renacentistas para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes explicados, cosas curiosas. Quedó, pues, establecido el término *cuento*, pero nunca como designación única: se da en una constelación de términos diversos. En general retiene una división en temas orales, populares, de fantasía. (Anderson Imbert, 1979: 19)

Mariano Baquero Goyanes define el cuento en el siglo XIX desde la perspectiva etimológica:

Cuento, etimológicamente es un posverbal de contar, forma procedente de *computare*, cuyo genuino significado es contar en el sentido numérico. Del enumerar objetos pásese por traslación metafórica al reseñar y describir acontecimientos. (Baquero Goyanes, 1967: 20)

Más adelante lo vinculará con el sentimentalismo y el componente nacional:

El cuento popular, bien mostrenco de todos los países, apareció en la hora oportuna, cuando se creía enfáticamente en una Humanidad que no excluía los individualismos nacionales, pero que trataba de cohesionarlos, utilizando precisamente estos grandes aglutinantes de la sentimentalidad y poesía populares (Baquero Goyanes, 2009)

Rodríguez Almodóvar añade a la anterior definición de Anderson elementos estructurales. Argumenta que el cuento tiene una serie de secuencias, un desarrollo, cuenta una historia con una intriga.

El cuento popular es un relato de tradición oral, relativamente corto (pero no tanto como el chiste o chascarrillo), con un desarrollo argumental de intriga en dos partes o secuencias, por lo común y perteneciente a un patrimonio colectivo que remite a la cultura indo-europea. (Rodríguez Almodóvar, 1985: 12)

Para completar todas las definiciones nos fijamos en lo que aporta María de la O Oliva Herrer en su artículo, *Tieck y Perrault: dos enfoques y dos géneros para El gato con botas*, en el que señala el componente fantástico y su vinculación con la realidad:

Los cuentos, en cambio se hallan desposeídos de cualquier tipo de carácter trascendente o divino, exceptuando cierta relación con lo sobrenatural o dicho de otro modo, el componente maravilloso, fantástico. Constituyen una especie de “breves compendios de instrucciones para la supervivencia y aun el medro del individuo en un medio hostil, fuera de los muros protectores de la ciudad, fuera de los valores establecidos por los poderes públicos, sean espirituales o políticos. (Herrer, 2005: 293)

El cuento popular y el cuento literario tienen su origen en los términos alemanes *Volksmärchen* y *Kunstmärchen*, como plasmaron los hermanos Grimm. En palabras de Á. González:

El cuento debe mucho al romanticismo; en primer lugar, es en este periodo literario cuando tiene lugar la exaltación del cuento popular, a partir del cual se desarrolla el cuento literario. Además, la misma temática del romanticismo favorecía el crecimiento de algunas modalidades narrativas caracterizadas por lo legendario, lo fantástico y fabuloso de sus asuntos. El gusto romántico por la reconstrucción del pasado, por los temas históricos, los escenarios medievales, las escenas de duendes y hechicerías, la evocación de mágicos ambientes orientales, etc., todo eso da lugar a baladas, leyendas, fantasías, relatos de castillos y ruinas, alucinaciones y delirios. (González, 2000: 62-63)

En los cuentos vemos como sus protagonistas son seres marginales y sus historias transcurren en otro tiempo y en otro lugar, en los que quieren transmitir una moraleja que reflejan los códigos de valores vigentes en una comunidad.

Atendiendo a cuestiones de tipo morfológico, todo cuento responde a las siguientes características: su extensión es breve y enfoca una visión de la vida en un único suceso, tiene pocos personajes. se produce una crisis simple que desemboca inmediatamente en el desenlace, satisface una curiosidad instantánea por lo ocurrido en una peripecia única, introduce a un personaje sólo para convertirlo en agente de la ficción y el receptor se interesa por la situación determinada que el protagonista sufre durante unas pocas horas y en un tiempo concretos pero remotos. (Herrer, 2005: 294)

Por lo tanto, como señala Á. González y a modo de conclusión, deduce que entre los conceptos *cuento* y *novela* no existía ninguna diferencia durante los siglos XVI y XVII, es decir, que ambas voces encubrían una misma especie literaria; la diferencia se marcó en el

transcurso del tiempo, cuando la acepción *novela* perdió sus significado diminutivo y pasó a designar la narración extensa en prosa, frente al *cuento*, que designaba la narración breve en prosa. Por lo tanto, la principal diferencia [...] es la extensión. (González, 2000: 60)

Podemos decir que el cuento se caracteriza por tener un estilo narrativo en el que cuenta una historia con unos personajes y en un lugar determinado, es ficción, aunque también puede basarse en algún hecho real. Tiene una estructura que enlaza los hechos y podemos decir que la historia se divide en introducción, nudo y desenlace, además de que solo tiene una línea argumental, esto quiere decir que lo que sucede se encadena en una sola sucesión de hechos y relacionados con el personaje principal, ya que el cuento puede tener más personajes pero todo gira en torno al personaje principal. También se caracteriza por su brevedad y porque está escrito en prosa.

Una vez definido qué es el cuento popular pasaremos a hablar de los autores francés y alemán, ya que Tieck se inspiró en el cuento popular francés. Pasaremos a hablar de las diferencias y similitudes que tienen ambos autores en sus obras.

Perrault en su obra utiliza y defiende un estilo sencillo y natural, rechaza el estilo de sus contemporáneos y le da a sus obras de tramas de apariencia razonable y lógica. El escritor alemán en sus obras junta diferentes épocas literarias y es uno de los máximos representantes del Romanticismo alemán. Los románticos proponen la síntesis de espíritu y materia, de sujeto y objeto. No proscriben el uso de la razón, sino sólo su absolutismo y su dogmatismo (Muñoz Acebes, 1999: 24). Con esto queremos decir que los románticos, al igual que Perrault, se opusieron a los estigmas de la época. El Romanticismo alemán también supuso a los escritores ir más allá de los estilos del Clasicismo de Weimar.

Es preciso tener presente la vinculación de los Románticos de Jena con el resto de movimientos literarios que existen en esta época -y más aún con el clasicismo, ya que, por su formación ilustrada o por su orientación hacia los modelos literarios del clasicismo, no podemos separarlos de estas tendencias- a los que con frecuencia sus obras se aproximan también. (Muñoz Acebes, 1999: 27)

El gato con botas es un cuento europeo popular en el que cada país tiene una versión, como la italiana *Il gatto con gli stivali* o *Cagliuso* o la versión francesa, *Le chat botté*. Perrault incluyó este cuento popular en su recopilación de *Les Contes de ma mère l'Oye* en 1667, bajo el título de *Le chat botté*.

Perrault convertiría, de esta forma, el cuento en literatura, iniciando el género continuado por otros autores como los hermanos Grimm o el danés Hans Christian Andersen, entre otros. [...] En él se encuentran lo que podría llamarse dos temas o dos lugares comunes presentes en diferentes tradiciones orales y literarias. El primero es el del animal avisado -en este caso un gato-, capaz de hacer fortuna con

su amo. [...] El segundo tópico se corresponde con el nombre pobre que son suerte y algunas mañas logra escalar peldaños en el escalafón social. (Herrer, 2005: 298 y 299)

Cada versión tiene su peculiaridad, pero todos ellos cuentan la misma historia, la historia del reparto de la herencia de un molinero. El molinero tenía tres hijos y éste tenía para repartir el molino, un asno y un gato. Se lo repartieron de mayor a menor, tocándole al menor el gato. El gato al enterarse de lo poco deseado que era por el hijo menor elaboró un plan para que se hiciese rico, y así fue. Se dirigieron a un reino lejano y allí el gato hizo de las suyas para al final matar a un ogro y conseguir el castillo para el chico. El muchacho finalmente se casó con la princesa del reino. Terminó gobernando dicho reino al lado del gato, a quien nombró primer ministro.

Como ya hemos dicho en las primeras líneas de este apartado *El gato con botas* es un cuento popular con su origen en Italia y en Francia y ambas versiones tienen coincidencias y diferencias. Ninguna de las historias tiene componentes éticos y moralizadores, se destaca la astucia y la picardía y en ambas historias el gato quiere ayudar a su amo a conseguir la riqueza mediante las trampas y los robos. Retran al gato como un artista del delito.

En cambio, en *El gato maestro*, la versión francesa, el padre es un molinero que tiene tres hijos. El gato llama al amo el “Marqués de Carabás”, el gato es un macho y lleva botas, caza un conejo y perdices. El encuentro con el rey y su hija se produce en el río y el gato mata al ogro.

[...]Las botas son sólo un símbolo de la verdadera prenda que debe pagar el hijo del molinero. Durante el resto del cuento el gato y su dueño invierten los papeles. Sólo obedeciendo al ingenioso animal de humana apariencia logra superar su crisis, quedando al descubierto el juego de apariencias de la vida. (Herrer, 2005: 300)

En cambio, en la versión italiana el padre es un mendigo napolitano, que tiene dos hijos, la protagonista es una gata en vez de un gato y llama al amo “Señor Pippo”, no lleva botas, caza un salmón y pájaros. El encuentro con el rey y su hija se hace en el palacio del rey, después de decir que al marqués le había robado la ropa en su propia casa. Y la última diferencia es el cómo consiguen la riqueza, aquí no hay ogro y compran una finca con el dinero de la dote matrimonial.

En cuanto al lenguaje también utilizan distintos registros, el *El gato con botas* utilizan más un lenguaje coloquial recurriendo a preguntas para mantener la atención de los niños, mientras que en *El gato maestro* utiliza un lenguaje mucho más culto.

Perrault elige un narrador imparcial para contar esta historia. Un testigo de los acontecimientos, convertido en voz de la razón universal. El autor no pretende contar una fábula para niños, ni compensar sus carencias sociales gracias a la imaginación, como los cuentos tradicionales sino juzgar una situación real. Su prosa ilustrada realiza una radiografía del poder, basado en la opresión y la mentira, al explicar cómo un par de “don nadies” sin escrúpulos logra prosperar mediante sobornos, o -como se diría hoy- a “golpe de talonario”. (Herrer, 2005: 301)

Todo de lo que hemos tratado hasta ahora del cuento popular de Perrault lo cogió Tieck para hacer su versión de la obra: el animal astuto, las botas y el saco, el rey engañado y la princesa y el triunfo del gato y el amo.

La diferencia esencial entre ambas versiones no forma parte del tema, sino del discurso de las obras. El autor alemán abandona el género narrativo, característico del cuento, (...) escribe una “comedia bufa” o *Lustspiel*. El autor reunirá ésta y otras piezas y las publicará en 1797 con el título conjunto de *Volksmärchen herausgegeben von Peter Lebrecht*. (Herrer, 2005: 301)

Centrándonos más en la obra que vamos a tratar en este trabajo vamos a comentar cómo el cuento paso a obra teatral. Se puede observar a simple vista que es una obra de teatro elaborada desde un cuento. El autor quería llegar más allá de representar o hacer una versión del cuento, con ello hizo que en su obra podemos observar que los personajes son ejemplos de la gente de la época. Cada personaje representa a algún grupo de la sociedad, por ejemplo en cuanto al público que intervienen hay dos grupos, los que representan al grupo que está a favor y apoya el gusto literario al que Tieck no quiso someterse y otro grupo que representa a la gente de la calle, un cerrajero o un pescadero, que son juzgados con dureza y representan a la sociedad burguesa. Con esto hace que la obra cobre un trasfondo y resulte un poco más complicada.

Tieck lleva el cuento al teatro, lo representa, dando como acabadas las características tradicionales del cuento como género literario. La deconstrucción de una comedia, la desdramatización de un drama, entendiendo en este término como pieza perteneciente al género dramático (Herrer, 2005: 301).

Mientras en el drama se produce un ocultamiento del autor, que cede su voz a los personajes -excepto en las acotaciones y gracias al principio de doble enunciación que caracteriza a este género-, en los textos narrativos se desarrolla una instancia mediadora entre el autor y el lector, encargada de distribuir la materia tratada, coordinar espacios, tiempos, someter todo ello a juicio, etc. (Abuín, 1997: 80)

4. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE *DER GESTIEFELTE KATER*

4.1. ESTRUCTURA Y TÉCNICA TEATRAL

Tieck divide la obra en tres actos, tal y como en el cuento de Perrault. Lo que cambia y en lo que el autor mete su innovación es en el prólogo, el epílogo. Además, al final de cada acto el autor escribe un entremés en el que los personajes de la luneta comentaban y mostraban sus opiniones sobre la pieza.

En cuanto a las acotaciones en la obra son escuetas y sencillas. Justas para poner en situación al lector de la pieza. Un ejemplo de estas acotaciones sería el siguiente:

Hierauf wird von allen Anwesenden eine künstliche Quadrille getanz, der König und sein Hofstaat wird in die Mitte genommen, Hinze und den Hanswurst nicht ausgeschlossen; allgemeines Applaudieren. Gelächter. Man steht im Parterre auf, um recht genau zu sehn; einige Hüte fallen von der Galerie herunter. (Zweiter Akt ,Vierte Szene)

Como hemos dicho en otros apartados, Tieck utilizaba la técnica del juego dentro del juego, como ya la explicamos en el apartado anterior. A continuación pondremos ejemplos para demostrar el uso de esta técnica literaria.

HANSWURST *gegen das Parterre*: ist es nicht ein nährischer Mensch? Ich und das verehrungswürdige Publikum stehen nun beide gleichsam auf du und du, und sympathisieren in Ansehung des Geschmacks, und doch will er gegen meine Meinung behaupten, das Publikum im gestiefelten KATER sei gut gezeichnet.

FISCHER: Das Publikum? Es kommt ja kein Publikum in dem Stücke vor.

HANSWURST: Noch besser! Also kommt gar kein Publikum darin vor?

MÜLLER: Je bewahre! Wir müßten ja doch auch darum wissen.

HANSWURST: Natürlich. Nun, siehst du, Gelehrter? Was die Herren da unter sagen, muß doch wohl wahr sein.

LEANDER: Ich werde konfus - aber ich lasse dir noch nicht den Sieg.

[...]

HINZE *allein*: Ich bin ganz melancholisch. - Ich habe selbst den Narren zu einem Siege verholpen, ein Stück herabzusetzen, in welchem ich die Hauptrolle spiele! - Schicksal! Schicksal! In welche Verwirrungen führst du so oft den Sterblichen! Doch mag es hingehn, wenn ich es nur dahin bringe, meinen geliebten Gottlieb auf den Thron zu setzen, so will ich herzlich gern alles Ungemach vergessen; will vergessen, daß ich mir und meiner Existenz zu nahe trete, indem ich die bessere Kritik entwaffnete und der Narrheit Waffen gegen mich selbst in die HÄNDE gegeben; will vergessen, daß man mir den Bart ausgerauft und fast den Leib aufgeschnitten hätte; ja ich will nur im Freunde leben und der Nachwelt das höchste Muster uneigennütziger Freundschaft zur Bewunderung zurücklassen. - Der König will den Grafen besuchen? das ist noch ein schlimmer Umstand, den ich ins reine bringen muß. - In seinem Schlosse, das bis jetzt noch nirgend in der Welt liegt? - Nun ist der große wichtige Tag erschienen, an dem ich euch, ihr Stiefeln, ganz vorzüglich brauche! Verlasst mich heut nicht, zerreißt nur heut nicht,

zeigt nun, von welchem Leder ihr seid, von welchen Sohlen! Auf denn! Füß und Stiefeln an das große Werk, denn noch heut muß sich alles entscheiden! *Geht ab.*

SCHLOSSER: Was würgen Sie denn so?

BÖTTICHER: G - Gr - Groß!!

FISCHER: Sagt mir nur, wie das ist - das Stück selbst - das kommt wieder als Stück in Stücke vor?

SCHLOSSER: Ich habe jetzt keinen mehr, an dem ich meinen Zorn, in welchen mich das Stück versetzt hat, auslassen könnte; da steht er, ein stummes Denkmal meiner eigenen Verzweiflung. (Dritter Akt, Dritte Szene)

4.2. LA IRONÍA EN EL TEATRO DE TIECK

Como todos sabemos la ironía y la sátira han sido dos recursos literarios muy recurridos por los escritores a la hora de hacer una crítica a la sociedad, al sistema político que se rige en ese momento, o a cualquier cosa con la que el autor esté en descontento con el mundo.

Fernando Burgos expone en una investigación que hizo sobre la ironía en el teatro del autor chileno Jorge Díaz, que el continuo o excesivo uso de ironía es un sinónimo de negatividad.

Es uso radical de la ironía es un indicador de una forma esencial de negatividad de referentes lingüísticos, históricos y culturales. Esta negatividad, que es el producto conceptual-estético de una visión crítica sobre el modo cultural de la sociedad contemporánea se expresa en un poner en juego la existencia del propio teatro y en el cuestionamiento del lenguaje como medio social e individual de comunicación. Este uso revela a su vez una conciencia de los límites del teatro convencional y de las posibilidades reinventivas que ofrecen los planos desconstruktivos del teatro moderno. La extensión y dominio de los recursos de la ironía y el humor expuestos en la representación de tal ruptura genera la teatralización de una comicidad perturbadora: la simbiosis moderna de un drama/ comedia de las equivocaciones. De otra parte, conduce al límite de un teatro de lo absurdo por el mismo sobrecargamiento derivado de los efectos de la ironía y el humor. (Burgos, 1926; 331)

En un artículo más actual de Constantino Bértolo sigue en la misma línea de lo que dice Burgos, pero marca que utilizar la ironía es un símbolo de debilidad ante el fuerte.

La ironía es, en origen, el hablar del débil delante del fuerte. Y no es un hablar para ese fuerte que aparentemente es el destinatario de lo que se enuncia sino un hablar para los otros débiles que están también presentes y han de estarlo necesariamente pues sólo ellos pueden entender lo que la ironía permite. En la situación de ironía el fuerte oye pero no entiende y ese debilitamiento es lo que la ironía pretende. No es ni siquiera un recurso que el débil use para hablar al fuerte sino un código encriptado utilizado por los débiles en una situación marcada por la presencia siempre vigilante del poder. Ese es el terreno constituyente de la ironía: la situación de desigualdad. La ironía en ese contexto jerárquico es el medio que tiene cualquier hablante de ir en contra de la ley o la norma sin tener que asumir las represalias que conllevaría una incitación al combate. Sin embargo, en la mayoría de los textos actuales el recurso a la ironía nada tiene que ver con la desigualdad ni con la voluntad de debilitar la posición del poder y sus discursos. Su función hoy responde más a una estrategia exhibicionista – de ahí el auge de la autoironía- que a la construcción de una obligada clandestinidad semántica. La ironía entre iguales no es ironía sino complicidad, guiño de identidades, muestra de pertenencia, ornato gratuito que a nadie pone en peligro, que nada oculta porque gusta precisamente de mostrarse como inteligencia compartida y que, encantada

de haberse conocido, no hace otra cosa que mirarse en el comfortable espejo de un escepticismo inmóvil. (Bértolo, 2009)

Otros autores piensan que es demasiado complicado definir la ironía en la literatura, también la relacionan con la alegría.

Es ist unendlich schwer, den Begriff der Ironie in einer bestimmten Formel auszusprechen. [...] Die Ironie, von der ich spreche ist ja nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit wahrer Heiterkeit verbunden ist. Sie ist nicht bloß negativ, sondern etwas durchaus Positives. (Köpke, 1855: 238)

Centrándonos más en nuestro autor o en el periodo literario en el que se le enclava, hay un autor que habla de ella, mostrando que el teórico que comenzó a utilizarla fue Schlegel y que con la ironía lo que se quería decir era lo contrario de lo que se decía pero se entendía perfectamente.

Die Romantiker selbst bleiben sich in ihren Definitionen und Bewertungen uneinig. Der eigentliche Theoretiker der romantischen Ironie ist Friedrich Schlegel. Sein Konzept des Begriffs geht über rhetorische Traditionen hinaus, die eine Aussage bezeichnen, die das Gegenteil von dem meint, was sie beinhaltet und trotzdem richtig verstanden wird. Die Ironie wird als Konsequenz eines Widerspruchs beschrieben, wobei es weniger um einen bestimmten Gehalt oder eine konkrete Aussage als um eine formale Bewegung der philosophischen Reflexion geht. (Guth, 2019; 33)

Siguiendo con la concepción de la ironía de los hermanos Schlegel, ahora expondremos las ideas y funciones de ironía que tienen ellos. Para F. Schlegel la ironía es un proceso para poner en comparativa dos términos, como por ejemplo la real y lo ideal o lo objetivo y lo subjetivo. La ironía va a ser para éste una estrategia discursiva y de pensamiento con la que poner en cuestión los vínculos entre lo objetivo y lo subjetivo, lo finito y lo infinito, lo real y lo ideal. (Benítez Andrés, 2016; 41)

En cambio, la idea de ironía del otro hermano Schlegel se ajusta más a la idea de Tieck. Él entiende la ironía más como una técnica artística que como su hermano, que lo entiende como una actitud cognitiva. Sostiene que es un elemento o recurso literario muy socorrido en el género cómico y no con la tragedia.

Consiste la ironía en «comprender, de forma más o menos clara, que la representación es parcial y exagerada y que en ella hay una gran parte de sentimiento y fantasía». Con la ironía demuestra el artista su superioridad sobre los materiales de que se sirve, «y que, si así lo deseara, podría aniquilar sin piedad esa hermosa ilusión, de tan irresistible atractivo, que él mismo hizo nacer con sus conjuros». (Wellek, 1962; 66)

F. J. Muñoz plasma muy bien la ironía romántica que utiliza Tieck en sus obras.

Se nos hace necesaria, para acabar este apartado, una breve recapitulación en torno a la ironía romántica y el *Witz*. Ambos son componentes esenciales de la producción literaria de los Románticos de Jena, plasmada tanto en sus fragmentos como en sus novelas. En estas últimas, la aparición de la ironía romántica puede identificarse con la *omnisciencia editorial*, ya que es la modalidad narrativa que mejor

puede expresar el acto de individualidad que constituye la obra, el dominio sobre los personajes y su sumisión a la instancia narrativa; en definitiva, aglutina el proceso de autocreación y autodestrucción que supone la *ironía romántica*. La ironía en cualquiera de sus ramificaciones, estética, narrativa o filosófica, vuelve siempre a remitir a los procedimientos de búsqueda de infinitud, por lo que el fenómeno se encuentra íntimamente ligado a la propia reflexión. La aparición del *Witz* la identificamos con la introducción de analogías y parecidos de los relatos intercalados de las novelas; en la búsqueda de esas similitudes encontramos la mejor forma de interpretarlo, es decir, en una perfecta consonancia con la reflexión que provocan los relatos espectaculares. (Muñoz Acebes, 1999: 56)

Rosa Benítez explica muy bien la utilización de la ironía de Tieck y en su cuento, *Der gestiefelte Kater*.

También para Tieck y Jean Paul la ironía constituye una ruptura y, por tanto, hace referencia a la capacidad del sujeto (tanto del creador como del público) para sobreponerse y mantener una postura distanciada ante la representación. Ambos la circunscriben al género o la actitud cómica, desde donde le otorgan un papel eminentemente crítico. En el caso del primero, y dada su condición de escritor, se hace especialmente evidente el uso de lo irónico en tanto que mecanismo de interrupción. Algunas de sus obras de teatro, como *EL gato con botas* o *El mundo al revés*, constituyen una verdadera puesta en práctica y tematización de las teorías románticas. (Benítez Andrés, 2016; 41)

Miguel Ángel Martínez habla también de la ironía de Tieck y sostiene que lo utiliza como crítica a la vez que de sátira, es “su quehacer literario” y que radicaliza los principios de la ironía de Schlegel.

En Ludwig Tieck, la ironía se constituye como un elemento central de su quehacer literario. Tieck utiliza la ironía como crítica y como sátira. Pero sobre todo en su radicalización de los principios teóricos de la ironía, tal como los había formulado Schlegel, como va a darse a conocer Tieck. En *El gato con botas* (1797), retomando un motivo de Perrault, no sólo se aprecia una intención satírica, sino que se desarrolla un juego estético en el que las fronteras del autor, del espectador y del medio en el que ambos se encuentran se difuminan, rompiéndose la ilusión de la obra, desde el interior de la obra. (Martínez Montalbán, 1992;137-138)

En este apartado hemos visto que Tieck utiliza la ironía en sus obras para poner en contra los términos reales, haciendo que el espectador piense y reflexione sobre lo que pasa, aunque sea por medio del lo cómico o satírico. Hemos observado Tieck lleva más allá la utilización de la ironía como un recurso literario y radicaliza los principios de Schlegel.

4.3. ARGUMENTO Y PERSONAJES

La obra comienza en el patio de butacas con un público no contento por la obra que va a ser representada. Los personajes que representan a este público indignado son cuatro hombres, Fischer, Müller, Bötticher y Schlosser. Ante la espera del comienzo de la obra

empiezan a discutir sobre qué van a ver, si se trata de una ópera o otro tipo de representación. Muestran su descontento por hacerles ver una obra de teatro infantil.

FISCHER: Kennen Sie das Stück schon?

MÜLLER: Nicht im mindesten. -Einen wunderlichen Titel führt es: *Der gestiefelte Kater*. -Ich hoffe doch nimmermehr, daß man die Kinderpossen wird aufs Theater bringen.

SCHLOSSER: Ist es denn vielleicht eine Oper?

FISCHER: Nichts weniger, auf dem Komödientettel steht: ein *Kindermärchen*. (Prolog)

Estos personajes esperan una representación de costumbres familiares, de algo ficticio o una representación para reírse del gato. Pero Schlosser apunta que cree que la obra va a ser representada para divulgación de unas ideas, un tipo de propaganda, más concretamente en contra de la revolución francesa, como ya escribieron otros autores de la época, como Iffland en *Die Nokarden*.

SCHLOSSER: Wenn ich meine rechte Meinung sagen soll, so halte ich das Ganze für einen Pfiff, Gesinnungen, Winke unter die Leute zu bringen. Ihr werdet sehen, ob ich nicht recht habe. Ein Revolutionsstück, soviel ich begreife, mit abscheulichen Fürsten und Ministern, und dann ein höchst mystischer Mann, der sich mit einer geheimen Gesellschaft tief, tief unten in einem Keller versammelt, wo er als Präsident etwa verlarvt geht, damit ihn der gemeine Haufe für einen Kater hält. Nun da kriegen wir auf jeden Fall tiefsinnige und religiöse Philosophie und Freimaurerei. Endlich fällt er als das Opfer der guten Sache. O du Edler! Freilich muß du gestiefelt sein, um allen den Schurken die vielen Tritte in den gefühllosen Hintern geben zu können! (Prolog)

Muestran su poco interés hacia la obra que se va a representar y opinan que es una ofensa a su gran gusto y que están allí porque fuera hace frío. También muestran su descontento tamborileando y no dejando escuchar el principio de la obra, la música.

FISCHER: Aber wollen wir uns denn wirklich solch Zeug vorspielen lassen? Wir sind zwar aus Neugier hergekommen, aber wir haben doch Geschmack.

MÜLLER: Ich habe große Lust zu pochen.

LEUTNER: Es ist überdies etwas kalt. Ich mache den Anfang.

(*Er trommelt, die übrigen akkompagnieren.*)

[...]

SCHLOSSER: Aber man sollte doch das Stück auf jeden Fall erst zu Ende spielen lassen, denn man hat sein Geld ausgegeben, und in der Komödie wollen wir doch einmal sein; aber hernach wollen wir pochen, daß man es vor der Tür hört.

ALLE: Nein, jetzt, jetzt - der Geschmack - die Regeln - die Kunst - alles geht sonst zugrunde.

Ante tal estruendo el autor no entiende que es lo que pasa, por qué tanto alboroto. Sale de detrás de las cortinillas y pregunta extrañado y con miedo que le pasa al querido público, un público “muy exigente”. El autor pregunta qué es lo que quieren y todos gritan que quieren

gusto, aun sin saber cómo va a ser la obra. Al final el autor media con ellos y el público da su brazo a torcer.

DICHTER: Meine Herren - verzeihen Sie meiner Keckheit -

FISCHER: Wir können Sie solche Stücke schreiben? Warum haben Sie nicht gebildet?

DICHTER: Vergönnen Sie mir nur eine Minute Gehör, ehe Sie mich verdammen. Ich weiß, das ein verehrungswürdiges Publikum den Dichter nichten muß, daß von Ihnen keine Appellation stattfindet; aber ich kenne auch die Gerechtigkeitsliebe eines verehrungswürdigen Publikums, daß es mich nicht vor einer Bahn zurückschrecken wird, auf welcher ich seiner gütigen Leitung und seiner Einsichten so sehr bedarf.

[...]

DICHTER: Ich schäme mich, die Eingebung meiner Muse so erleuchteten Richtern vorzuführen, und nur die Kunst unserer Schauspieler tröstet mich noch einigermaßen, sonst würde ich ohne weitere umstände in Verzweiflung versinken.

FISCHER: Ein guter Kerl!

DICHTER: Als ich Dero gütiges Pochen vernahm - noch nie hat mich etwas dermaßen erschreckt, ich bin noch bleich und zittere, und begriffe selbst nicht, wie ich zu der Kühnheit komme, so vor Ihnen zu erscheinen.

LEUTNER: So klatscht doch! (Prolog)

El autor en esta parte de la obra hace una crítica a la sociedad. Como podemos ver en estos fragmentos muestra a la sociedad como simples ovejas que van en rebaño y pueden ser llevados a donde quieren por decirles lo que quieren escuchar y pensar que ellos han sido quienes han tomado la decisión de que la obra puede ser representada.

Comienza el primer acto de la obra *Der gestiefelte Kater*. Los actores que representan a los tres hermanos están en la casa de su difunto padre, el aldeano, y comienzan a hablar sobre el reparto de la herencia. El hermano mayor decide dividir los tres grandes bienes de su padre (un caballo, un buey y un gato) de mayor a menor, quedándose con el gato el hermano menor. El hermano pequeño, Gottlieb, se queda solo, pensativo en la casa.

GOTTLIEB *allein. Monolog*: Sie gehn fort - und ich bin allein. - Wir haben alle drei unsere Hütten; Lorenz kann mit seinem Pferde doch den Acker bebauen, Barthel kann seinen Ochsen schlachten und einsalzen, und eine Zeitlang davon leben - aber was soll ich armer Unglückseliger mit meinem Kater anfangen? - Höchstens kann ich mir aus seinem Felle für der Winter einen Muff machen lasse; aber ich glaube, er ist jetzt noch dazu in der Mauße. - Da liegt er und schläft ganz ruhig. - Armer Hinze! Wir werden uns bald trennen müssen. Es tut mir leid, ich habe ihn aufgezogen, ich kenne ihn, wie mich selber, - aber er wird daran glauben müssen, ich kann mir nicht helfen, ich muß ihn wahrhaftig verkaufen. - Er sieht mich an, als wenn er mich verstände; es fehlt wenig, so fang ich an zu weinen. *Er geht in Gedanken auf und ab.* (Erster Akt, Erste Szene)

El gato comienza a hablar y se desarrolla la trama. Le propone a su amo hacerle rico y comienzan las triquiñuelas para conseguirlo, le compran las botas al gato, va a ver al rey,

Hablaremos ahora de las reacciones que tienen durante este acto los protagonistas del patio de butacas. Al principio y tal y como empieza el acto con el reparto de la herencia, nuestros personajes se escandalizan por el planteamiento, aunque también apoya que el planteamiento sea directo y fácil de entender, esperan una comedia de costumbres. Aunque a Leutner no le gusta que sea así.

LEUTNER, *im Parterre*: Um Gottes willen! Hat man schon eine Exposition gesehen! Man sehe doch, wie tief die dramatische Kunst gesunken ist!

MÜLLER: Aber ich habe doch alles recht gut verstanden.

LEUTNER: Das ist ja eben der Fehler, man muß es dem Zuschauer so vertohlerweise unter den Fuß geben, ihm aber nicht so geradezu in den Bart werfen.

MÜLLER: Aber man weiß doch nun, woran man ist.

[...]

MÜLLER: Nun, seht ihr wohl, daß es ein rührendes Familiengemälde wird? Der Bauer ist arm und ohne Geld, er wird nun in der äußersten Not sein treues Haustier verkaufen, an irgendein empfindsames Fräulein, und dadurch wird am Ende sein Glück gegründet werden. Sie verliebt sich in ihn und heiratet ihn. Es ist Nachahmung vom *Papagei* von Kotzebue; aus dem Vogel ist hier eine Katze gemacht, und das Stück findet sich von selbst. (Erster Akt, Erste Szene)

Quieren una comedia costumbrista, sin asombros, sin nada fuera de lo real. Por eso se asombran al ver que el gato habla.

DIE KUNSTRICHTER, *im Parterre*: Der Kater spricht? - Was ist denn das?

FISCHER: Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen.

MÜLLER: Eh ich mich so täuschen lasse, will ich lieber zeitlebens kein Stück wieder sehn. (Erster Akt, Erste Szene)

Durante todo el acto siguen esperando la escena en familia, las costumbres, que el gato hable en la obra les saca un poco de juego, no lo entienden.

FISCHER: Freunde, wo ist unsere Hoffnung auf ein Familiengemälde geblieben?

LEUTNER: Es ist doch fast zu toll.

SCHLOSSER: Ich bin wie im Traum. (Erster Akt, Erste Szene)

Siguen mostrándose críticos durante todo el acto, no entienden por qué el gato habla y mucho menos para qué necesita unas botas.

FISCHER: Welcher Unsinn!

MÜLLER: Warum der Kater nur die Stiefeln braucht, um besser gehn zu können! - dummes Zeug!

SCHLOSSER: Es ist aber, als wenn ich einen Kater vor mir sähe! (Erster Akt, Erste Szene)

La escena en la que se presenta el rey y a su hija, la princesa. El público da su beneplácito diciendo que es una escena en la que puede encontrarse el sentido humano.

FISCHER: Das ist doch einmal eine Szene, in der gesunder Menschenverstand anzutreffen ist.
 SCHLOSSER: Ich bin auch gerührt.
 MÜLLER: Es ist ein trefflicher Fürst.
 FISCHER: Mit der Krone brauchte er nun gerade nicht aufzutreten.
 SCHLOSSER: Es stört die Teilnahme ganz, die man für ihn als zärtlichen Vater hat. (Erster Akt, Zweite Szene)

La escena que transcurre en la taberna o posada descuadra un poco a nuestro público, no entienden por qué el autor ha introducido esa escena en la obra, ya que les descuadra de la acción principal, el gato y su amo.

FISCHER: Es wird doch immer toller und toller. - Wozu war denn nun wohl die letzte Szene?
 LEUTNER: Zu gar nichts, sie ist völlig überflüssig; bloß um einen neuen Unsinn hineinzubringen. Der Kater verliert man ganz aus den Augen und behält nirgend einen festen Standpunkt.
 SCHLOSSER: Mir ist völlig so, als wenn ich betrunken wäre.
 MÜLLER: In welchem Zeitalter mag denn das Stück spielen sollen. Die Husaren sind doch offenbar eine neuere Erfindung.
 SCHLOSSER: Wir sollten's nur nicht leiden und derbe trommeln. Man weiß durchaus jetzt gar nicht, woran man mit dem Stücke ist.
 FISCHER: Und auch keine Liebe! Nichts fürs Herz darin, für die Phantasie!
 LEUTNER: Sobald wieder so etwas Tolles verkömmt, fang ich für meine Person wenigstens an zu pochen und zu zischen. (Erster Akt, Zwischenakt)

En cambio, sus vecinos de butacas ya no opinan lo mismo que al principio, ahora les gusta, la llegan a comparar con la *Flauta Mágica*.

WIESENER *zu seinem Nachbar*: Mir gefällt jetzt das Stück.
 NACHBAR: Sehr hübsch, in der Tat hübsch; ein großer Mann, der Dichter - hat die Zauberflöte gut nachgeahmt.
 WIESENER: Die Husaren gefielen mir besonders; es sind die Leute selten so dreist, Pferde aufs Theater zu bringen - und warum nicht? Sie haben oft mehr Verstand als die Menschen. Ich mag lieber ein gutes Pferd sehn, als so manchen Menschen in den neueren Stücken. (Erster Akt, Zwischenakt)

Estos dos personajes siguen hablando, son la antítesis de los cuatro “entendidos” del principio. Estos dos hablan con conocimiento, saben de lo que hablan.

En algunas partes de la obra se deja ver que el más reacio a cambiar de opinión es Fischer, sus demás acompañantes intentan explicarle las cosas para cambiar su opinión.

FISCHER: Sie wollen so gut sein, von dem Kater zu sprechen.
 BÖTTICHER: Ja so. - Ich will auch alles Vorhergehende nur so nebenher gesagt haben; ich bitte Sie daher alle inständigst, es als eine Note anzusehn, und - um wieder auf den Kater zu kommen - haben Sie wohl bemerkt, daß er nicht einer von den schwarzen Katern ist? Nein, im Gegenteil, er ist fast ganz weiß und hat nur einige schwarze Flecke; das drückt seine Gutmütigkeit ganz vortrefflich aus; man sieht gleichsam den Gang des ganzen Stückes, alle Empfindungen, die es erregen soll, schon im voraus in diesem Pelze. (Erster Akt, Zwischenakt)

Después de esto comienza el segundo acto comienza con Hinze y su amo en un una casa de un campesino, Hinze quiere irse a cazar y deja a su amo en la taberna, la escena de los enamorados. Hinze caza al conejo. En este acto también se desarrolla la escena en la que el gato lleva al rey, su princesa y el príncipe Nathanael el conejo cazado en nombre de su amo, ahora llamado el Conde de Carabás.

Seguimos hablando de las reacciones que tienen nuestros espectadores sobre la obra. En este acto, al principio de escena como hemos dicho en el párrafo anterior, cuando Hinze habla sobre el mundo real y habla como si fuera humano, a lo que el público reacciona con asombro.

FISCHER: Nun hört nur, der Kater untersteht sich, von der wirklichen Welt zu sprechen! - Ich möchte fast nach Hause gehn, denn ich fürchte toll zu werden.

LEUTNER: Es ist beinahe, als wenn es der Verfasser darauf angelegt hätte.

MÜLLER: Ein exzellenter Kunstgenuss, toll zu sein, das muß ich gestehn! (Zweiter Akt, Erste Szene)

Después de la escena de los enamorados en el bosque los espectadores de la luneta se quedan fascinados por la pasión con la que habla el enamorado a la chica.

WIESENER *klatschend*: Der Liebhaber griff sich tüchtig an. - O weh! da hab ich mir selber einen Schlag in die Hand gegeben, daß sie ganz aufgelaufen ist.

NACHBAR: Sie wissen sich in der Freude nicht zu mäßigen.

WIESENER: Ja, so bin ich immer.

FISCHER: Ah! - das war doch etwas fürs Herz! - Das tut einem wieder einmal wohl!

LEUTNER: eine wirklich schöne Diktion in der Szene.

MÜLLER: Ob sie aber zum Ganzen wird notwendig sein?

SCHLOSSER: Ich kümmere mich nie ums Ganze; wenn ich weine, so wein ich, und damit gut; es war eine göttliche Stelle. (Zweiter Akt, Zweite Szene)

A continuación, después de esta escena el hato Hinze tiene un monólogo en el que dice que todo el público se ha calmado y conmovido, caza al conejo y muestra su fuerza de voluntad para no comérselo y llevársela al rey. El público crítico de la luneta responde de dos maneras, unos conmovidos y otros continúan un poco escépticos.

FISCHER: O welcher edle Mann!

MÜLLER: Welche schöne menschliche Gesinnung!

SCHLOSSER: Durch so etwas kann man sich doch noch bessern aber wenn ich Narrenposen sehe, möcht ich gleich dreinschlagen.

LEUTNER: Mir ist auch ganz wehmütig geworden - die Nachtigall - die Liebenden - die letzte Tirade - das Stück hat denn doch wahrhaftig schöne Stellen! (Zweiter Akt, Zweite Szene)

Siguen extrañados por cómo los personajes de la obra hablan con el gato como si fuera un humano, lo humanizado que está, y eso les enfurece.

LEUTNER: Bald halt ich's nicht mehr aus! Wo ist denn nun der Vater geblieben, der erst gegen seine Tochter so zärtlich war, und uns alle so rührte?

FISCHER: Was mich nur ärgert, ist, daß sich kein Mensch im Stück über den Kater wundert; der König und alle tun, als müßte es so sein.

SCHLOSSER: Mir geht der ganze Kopf von dem wunderlichen Zeuge herum. (Zweiter Akt, Dritte Szene)

Antes de acabar la escena en la luneta se forma un revuelo por el descontento por lo que se desarrolla en la escena, cuando el rey parece que se ahoga pero el gato sigue comiendo, egoísta, demostrando que solo piensa en sí mismo. Por esto, el autor decide salir a escena y pedir paciencia para poder acabar el acto.

DICHTER: Ums Himmels willen, machen Sie mir die Schande nicht, der Akt ist ja gleich zu Ende. - Sehn Sie doch nur, der König ist ja auch wieder zur Ruhe, nehmen Sie an dieser großen Seele ein Beispiel, die gewiß mehr Ursache hatte, außer sich zu sein, als Sie.

[...]

DICHTER: Einige Stimmen sind mir doch nicht günstig; lassen Sie sich aus Mitleid mein armes Stück gefallen, ein Schelm gibt's besser, als er's hat; es ist auch bald zu ende. - Ich bin so verwirrt und erschrocken, daß ich Ihnen nichts anders zu sagen weiß.

ALLE: Wir wollen nichts hören, nichts wissen.

DICHTER, *reißt wütend den Besänftiger hervor*: Der König ist besänftigt, besänftige nun auch diese tobende Flut, wenn du es kannst! *Stürzt außer sich ab.* (Zweiter Akt, Vierte Szene)

Con la bajada del telón la luneta comenta el acto, ahora ya todos están más a favor del personaje del gato, ya lo interiorizan más y les parece asombroso como actúa el actor.

BÖTTICHER: ich bewundre nur immer das Spiel des Katers. - An solchen Kleinigkeiten erkennt man den großen und geübten Schauspieler; sooft er zum Beispiel das Kaninchen aus der Tasche nahm, hob er es jederzeit bei den Ohren - es stand ihm nicht vorgeschrieben; haben Sie wohl bemerkt, wie er der Hönig sogleich an den Leib packte? Aber man hält diese Tiere bei den Ohren, weil sie es dort am besten vertragen können. das nenn ich den Meister!

[...]

BÖTTICHER: Wenn man die Kunst so liebt, wie ich, ist das eine angenehme Mühe. - Mir ist auch jetzt über die Stiefeln des Katers ein sehr scharfsinniger Gedanke eingefallen, und ich bewundre darin das Genie des Schauspielers. - Sehn Sie, er ist anfangs Kater, deshalb muß er seine natürliche Kleidung ablegen, um die passende Maske einer Katze zu nehmen; jetzt soll er nun wieder ganz als Jäger erscheinen (dies schließe ich daraus, daß ihn jeder so nennt, sich auch kein Mensch über ihn verwundert), ein ungeschickter Schauspieler würde sich auch gewiß in einen Jagdhabit geworfen haben: - aber - wie würde es um unsere Illusion aussehn? Wir hätten vielleicht darüber vergessen, daß er doch im Grunde ein Kater ist, und wie unbequem müßte dem Schauspieler eine neue Kleidung über dem schon vorhandenen Pelze sein? Durch die Stiefeln aber deutet er sehr geschickt die Jägeruniform nur an, und daß solche Andeutungen vollkommen kinstgemäß sind, beweisen uns ganz vorzüglich die Alten, die oft - (Zweiter Akt, Zwischenakt)

Comienza el tercer acto. Aquí, representan las peripecias del Conde de Carabás y el gato con botas para conseguir a la princesa. Al principio de la representación, cuando el telón se alza, aparecen hablando el autor y el tramoyista, el autor suplica porque quiere hacer algo en la obra para que el público cambie de opinión, ya que el final del segundo acto tampoco fue el esperado por él. Esto descoloca un poco a los espectadores, ya que también el rey se niega a salir y el bufón, en un momento de querer probar suerte aparece en medio del escenario, lo que hace que los espectadores se disgusten.

MÜLLER: Wie kommt denn der Hanswurst nun in die Bauerstube?

SCHLOSSER: Er wird gewiß einen abgeschmackten Monolog halten wollen.

HANSWURST: Verzeihen Sie, wenn ich mich erühne, ein paar Worte vorzutragen, die eigentlich nicht zum Stücke gehören.

FISCHER: O Sie sollten nur ganz stille schweigen, Sie sind uns schon im Stücke zuwider, vielmehr nun gar so -

SCHLOSSER: Ein Hanswurst untersteht sich uns zu reden? (Dritten Akt)

El bufón termina intentando convencer al público justificando que el autor es muy malo, terminan teniendo como una pequeña discusión, pero el bufón antes de salir explica que esta escena no está dentro de la obra y pide que dejen que la obra finalice.

Al principio de la escena están Gottlieb y Hinze hablando y el amo le dice al gato que tiene que concluir pronto su triquiñuela, ya que Gottlieb apunta que a las ocho finaliza la obra y Hinze responde extrañado.

GOTTLIEB: Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät - es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus.

HINZE: Was Teufel ist denn das?

GOTTLIEB: Ach, ich war in Gedanken! sonst, wollte ich sagen, verschmachten wir beide. Aber sieh, wie schön die Sonne aufgegangen ist. - Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich, und wenn man manchmal extemporieren will, geht's immer schief.

HINZE *leise*: Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend stücke. (Dritter Akt, Erste Szene)

Uno de nuestros espectadores después de una escena entre el amo y el gato comenta, haciendo que los demás se quejasen diciendo que estaba empezando a resultar sus halagos cuando al principio ni quería ver la obra.

BÖTTICHER: Bemerken Sie doch die unendliche Feinheit, mit der der Kater seinen Stock hält, so zart, so leutselig.

FISCHER: Sie sind uns mit Ihren Feinheiten schon längst zur Last, Sie sind noch langweiliger als das Stück.

MÜLLER: Ja es ist recht verdrüßlich, immer diese Entwicklungen und Lobpreisungen anhören zu müssen.

BÖTTICHER: Aber der Kunstenthusiasmus sucht sich doch auszusprechen.

SCHLOSSER: O es soll nun gleich zu Ende sein! Fassen Sie an, bester Herr Leutner; Herr Müller, halten Sie ihm den Kopf, ich habe hier eine Maschine, die ihm den Mund schließen und das Sprechen untersagen wird.

BÖTTICHER: Sie werden doch nimmermehr -

SCHLOSSER: So, nun steckt ihm der Knebel schon in Munde; Herr Fischer, lassen Sie die Feder zuschnappen, so ist die Sache gemacht. *Sie knebeln ihn.*

SCHLOSSER: Kunstkenner will er sagen. So, jetzt wird doch von *der* Seite Ruhe sein. Nun sehn Sie hübsch still und bedächtlich zu. (Dritter Akt, Erste Szene)

Hay un momento en el que el rey propone al bufón y al erudito de su corte que disputen y quien gane se llevará un sombrero. El tema lo elige el erudito y elige su tesis sobre una obra de teatro, *El gato con botas*, metiendo a la obra representada dentro de la obra. Esto hace que a los espectadores se desconcierten un poco.

LEANDER: das Thema meiner Behauptung ist, daß ein neuerlich erschienenenes Stücks: *der gestiegelte Kater*, ein gutes Stück sei.

HANSWURST: Das ist gerade das, was ich leugne.

LEANDER: Beweise, daß es schlecht sei.

HANSWURST: Beweise, daß es gut sei. (Dritten Akt, Dritte Szene)

A lo que la luneta responde:

LEUTNER: Was ist denn das wieder? - die Rede ist ja wohl von demselben Stücke, das hier gespielt wird, wenn ich nicht irre.

MÜLLER: Freilich von demselben. (Dritten Akt, Dritte Szene)

El bufón en medio de la discusión entre él y el erudito se dirige al público y les dice que el público de la obra está bien caracterizado, a lo que ellos responde que qué público que en la obra no interviene ningún público.

HANSWURST *gegen das Parterre*: Ist es nicht ein närrischer Mensch? Ich und das verehrungswürdige Publikum stehen nun beide gleichsam auf du und du, und sympathisieren in Ansehung des Geschmacks, und doch will er gegen meine Meinung behaupten, das Publikum im gestiefelte Kater sei gut gezeichnet.

FISCHER: Das Publikum? Es kommt ja kein Publikum in dem Stücke vor.

HANSWURST: Noch besser! Also kommt gar kein Publikum darin vor?

MÜLLER: Je bewahre! Wir müßten ja doch auch darum wissen.

HANSWURST: Natürlich. Nun, siehst du, Gelehrter? Was die Herren da unten sagen, muß doch wohl wahr sein. (Dritten Akt, Dritte Szene)

Hay un momento en este acto en el que Coco, el dueño de las tierras que el gato quiere que la gente crea que es del Conde de Carabás, se transforma en ratón y el gato corre detrás de él para eliminarlo. Y el público responde indignado.

SCHLOSSER: Halt! Ein Revolutionsstück! Ich wittre Allegorie und mystik in jedem Wort! Halt! Halt! Zurück möcht ich nun alles denken und empfinden, um all die großen Winken, die tiefen Andeutungen

zu fassen, die religiöse Tiefe zu ergründen! Halt! Nur nicht gepocht! Es sollte lieber von vorn gespielt werden! Nir nicht weltlich getrommelt!

Das Pochen dauert fort; Wiesener und manche andre klatschen, hinze ist sehr verlegen. (Dritten Akt, Siebente Szene)

Antes de acabar la escena y con ella casi el acto el autor le dice al apaciguador que cante, para cambiar el escenario, que se parecerá al de la *Flauta Mágica*, por lo que el público lleno de júbilo aplaude.

Das Parterre fängt an zu klatschen, indem verwandelt sich das Theater; Das Feuer und Das Wasser aus der Zauberflöte fängt an zu spielen, oben sieht man den offenen Sonnentempel, der Himmel ist offen, und Jupiter sitzt darin, unter die Hölle mit Tarkeleon; Koolde und Hexen auf dem Theater, viel Licht. Das Publikum klatscht unmäßig, alles ist in Aufruhr. (Dritten Akt, Siebente Szene)

Con el nombramiento de Gottlieb rey, se acaba el acto y comienza el epílogo. En este apartado Tieck hace la crítica a nuestro público, apoyando que no deberían de haber ido con ideas preconcebidas o con sus pensamientos “ilustrados”. Esto hace que los espectadores se molesten y el autor acabe abucheado y saliendo del escenario.

DICHTER: Daß ich nicht wüßte; ich wollte nur den Versuch machen, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzusetzen, daß Sie dadurch das dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte.

LEUTNER: Das geht nicht so leicht, mein guter Mann.

DICHTER: Sie hätten dann freilich Ihre ganze Ausbildung auf zwei Stunden beiseit legen müssen. -

[...]

Es wird aus dem Parterre mit verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengerolltem Papier nach ihm geworfen.

DICHTER: O du undankbares Jahrhundert! Geht ab. Die weniger, die noch im Theater waren, gehen nach Hause. (Epilog)

Lo que quiero plasmar con este apartado lo resume en su artículo Jill Guth. Explica muy bien lo que he querido plasmar hablando solo de los personajes de la luneta, el juego dentro del juego. Él lo ejemplifica con el momento en el que el bufón se dirige al público para acallarlos y explicar lo que sucede.

Dieser Wechsel weist ein höchst illusionsstörendes und -durchbrechendes Potenzial auf, wobei die Zuschauer den Eindruck haben können, die Figuren sprechen zu sich selbst, was die Wirkung abschwächt. Dies ist beispielsweise der Fall, als Hanswurst den Zuschauern zu Beginn des dritten Akts erklärt, warum sich der Dichter und der Maschinist in der Kulisse stehend unterhalten: HANSWURST. [...] oder als der Besänftiger das aufgebrauchte Publikum gegen Ende des zweiten Akts beruhigen soll. [...] Auf diese Weise weist Ludwig Tieck das Parterre, in dem das Spielpublikum sitzt, als zur Bühne zugehörig aus. (Guth, 2019; 23-24)

Como hemos visto hasta aquí, me he centrado en los personajes que estaban en la luneta, dejando un poco de lado el cuento popular por el simple hecho de que la novedad en esta obra es meter al espectador en la representación.

Cabe destacar que son personajes de la calle, con profesiones, como un pescadero, que creen que lo más culto y lo mejor es la novedad de lo ilustrado, que lo representado en esta obra no merece que lo vean por ser un simple cuento popular y lo que pretendía el autor que es fueran sin prejuicios y que disfrutaran volviendo a recordar su infancia.

Con esto, también hace Tieck la crítica a la sociedad, como he dicho anteriormente, los pinta como si fueran un rebaño llevado por un pastor, pero, al parecer, mientras la obra transcurre algunos de los espectadores cambian de opinión, pero que al final de la obra no parece ser así ya que todos abuchean al pobre autor. Solo buscan representaciones de la realidad, porque les parece una barbaridad que en la obra uno de los personajes sea un gato que habla y lleva botas.

4.4. TIEMPO Y ESPACIOS EN LA OBRA

Toda la obra se desarrolla en el mismo teatro, no nos desvela lo que dura la obra pero sí sabemos a la hora en la que termina: a las ocho y media. Solo somos conscientes de un momento la hora que es, ya que Gottlieb dice que la obra está para finalizar porque son las siete y media y la obra finaliza a las ocho.

GOTTLIEB: Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät - es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus.

HINZE: Was Teufel ist denn das? (Dritter Akt, Erste Szene)

En cuanto a los espacios que aparecen o se nos muestran, dejando de lado los espacios de la representación en sí, toda la obra se desarrolla entre el escenario, la luneta y detrás del escenario.

Como hemos tenido la ocasión de comprobar esta obra fue una innovación para su tiempo, aunque ya otros exitosos dramaturgos lo hicieron antes, pero él fue capaz de jugar con el tiempo, el espacio y los personajes. Como crítica a la sociedad y un gran ejemplo de obra de teatro satírica está muy bien, pero a la hora de ser representada sería demasiado complicado, ya que intervienen varios espacios del mismo teatro haciendo esta tarea muy complicada.

5. ELEMENTOS DESDRAMATIZADORES EN LA OBRA

El uso de la técnica teatral y de los elementos que calificamos como desdramatizadores creemos que aproxima de un modo bastante evidente a Tieck con B. Brecht. De este modo podríamos considerar a Brecht como heredero de Tieck sobre todo en el ámbito de su “teatro épico”.

En ese sentido es necesario abordar brevemente las técnicas teatrales de Brecht y establecer el paralelismo con L. Tieck.

Las transformaciones que hace Brecht en el teatro épico las llevó a cabo a comienzos de la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918). En los primeros años del siglo XX se produjo una crisis en las formas tradicionales, por lo que intentaron crear nuevas formas alternativas de lenguajes artísticos, pero marcó una ruptura dentro y fuera de la esfera artística.

Estas alternativas fueron llevadas hacia el expresionismo, un movimiento que “potenciaba la capacidad poética del sujeto artístico como creador y receptor aislado del mundo, esta manera de percibir el mundo implicaba una visión nihilista de la realidad” (Rodrigo Burón, 2013: 140). Esto supuso a algunos pensadores como una muerte prematura, porque “entendían que el sentido de la obra se había perdido en la expresión artística de su forma” (Rodrigo Burón, 2013: 141)

Los críticos marxistas opinaban que era el contenido -y no la forma- quien dotaba de significado a la obra artística, y si los sentidos culturales no se modificaban era porque no se producían cambios sustanciales en la infraestructura social. esto quería decir que los significados de la obra solo hacían referencia a su forma de ser expresados, el componente artístico -la supraestructura- no alteraría la realidad del mundo porque su sentido vendría dado según los códigos de pensamiento asentados en la infraestructura, o como dice el propio Brecht «la sociedad absorbe a través del aparato lo que necesita para ser reproducida así misma; por tanto solo pasará una innovación que conduzca a la renovación pero no al cambio de la sociedad». (Rodrigo Burón, 2013: 141)

Este nuevo movimiento trajo consigo la creación de estudios teatrales y en Alemania se instauraron en la primera década del siglo XX en tres ciudades bajo tres personajes o figuras literarias: en Berlín con Max Herrmann, en Múnich con Arthur Kutscher y en Colonia con Carl Niessen. Estos tres historiadores de la literatura estaban de acuerdo en que debía de crearse el teatro como una disciplina académica fuera de la Filología. La concepción que tienen del teatro estos autores es acogida por Brecht, utilizar el teatro épico para llevar a la sociedad a una mejor convivencia en comunidad. También incorpora los planteamientos de Herrmann sobre el

concepto de director y escenógrafo de autor como autor y creador teatral (Rodrigo Burón, 2013: 143).

Dulcinea Rodrigo Burón expone en su artículo las críticas que hace Brecht al expresionismo. Estas críticas se basan en el contenido y en la estética. En cuanto al contenido, las obras de teatro deben enseñar algo al espectador. No debe centrarse solo en el individuo y hablar o exponer los sentimientos y sensaciones del individuo. Y la estética, era una estética aislada, ya que utilizaban un lenguaje desnaturalizado que no se refería a la realidad, el arte era una realidad idealizada, una fantasía, algo irreal. Esto hacía que los espectadores tuvieran una interpretación libre de la obra.

Estos métodos utilizados por los dramaturgos de la época llevaron a Brecht a tener una idea solipsista del mundo, puesto que la visión -exclusivamente subjetiva de la realidad- llevaría a un aislamiento del yo con respecto al mundo. Las expresiones artísticas de los movimientos de vanguardia utilizaban las formas gestuales como matrices del sentir del sujeto en el mundo, era un hacer arrojado del mundo que solo hacía referencia a la realidad subjetiva y omitía la realidad objetiva (Rodrigo Burón, 2013: 145).

Consciente de esta controversia producida por la forma de expresar la realidad de una manera objetiva, Brecht propone una estética que se ajuste a la materia preexistente sin inventar nuevos conceptos ni dar lugar a interpretaciones subjetivistas del mundo. Nuestro autor define que: «solo existe el caos pero el ser humano no lo entiende porque su mente es limitada». Esto quiere decir que para Brecht la realidad existe por sí misma y no por una reproducción de la mente humana -la objetividad de las cosas es un hecho, no una idea- pero es consciente a su vez, de que el ser humano se relaciona con el mundo a partir de su entendimiento. (Rodrigo Burón, 2013: 146)

La crítica de Brecht se centró en el poco contenido social que tenían las obras, por lo que rechaza el formalismo absoluto y debe eliminar las formas vacías. Lo que hace Brecht es una nueva manera para que las obras se ajustasen al contexto histórico de la época. Cree que tiene que destruirse todo y volver a crearse: “das Neue muss das Alte übertreffen, aber gleichzeitig muss es das Alte integrieren, es muss es lösen. [...] Ein Turm zu Babel” (Brecht, 1984; pp: 207- 283). Por lo que Brecht lo solucionó incorporando en el texto una narración más descriptiva, que reflejan la realidad social.

Esta bifurcación de intereses -a la hora de entender y comprender la obra de Brecht- trajo consigo una separación radical a la hora de recibir y producir obras de teatro de carácter épico. La controversia que se produjo en torno al debate formalista, con Brecht a la cabeza, opuso algunos de los planteamientos estéticos del autor con respecto a la interpretación de los teóricos marxistas. Esta discusión definió notablemente el destino y asimilación de la obra del dramaturgo alemán, puesto que al separar la función que tenía el arte con respecto a la política, el proyecto revolucionario del teatro épico quedó abortado. (Rodrigo Burón, 2013: 148)

La forma y el contenido son complementarios la una con el otro, ya que da a la obra un significado y, además, un carácter efímero, porque cada vez que una obra sea representada es distinta y transmite cosas distintas. En la forma de expresar la obra, el autor a través de la estética expone el lenguaje utilizado, a quien quiere llegar, y a través del contenido transmite la crítica social.

En definitiva, Brecht define el formalismo como una deformación de la realidad en nombre de la forma y defiende la función ejemplarizante y revolucionaria del arte al servicio del pueblo, sin desdeñar el papel de la forma, como sí hacen algunos críticos del formalismo que simplifican en exceso y a los que ataca en varios de sus textos. (Hellín Nistal, 2016: 480)

Lucía Hellín Nistal muestra en su artículo lo que Brecht pretende hacer:

[...] de igual manera que no desdeña la forma ni la separa del contenido, tampoco separa la enseñanza del placer. [...] Defiende la combinación entre *res* y *verba* cuando habla de la colaboración entre forma y fondo, así como la convivencia cooperativa de *docere* y *delectare*. El arte que propone debe ser capaz de enseñar deleitando, de provocar el placer en los receptores precisamente a través del acto de presenciar -en el caso de la representación teatral-, pero también participar en el acto de liberación, la superación de las contradicciones o el triunfo de la clase débil o simple de la mera distracción. (Hellín Nistal, 2016: 481)

Brecht lo que quiere es oponerse al teatro burgués, que no creía en la lucha de clases y que solo nos muestra unos problemas concretos. Lo que crea es la teoría brechtiana y, más específico el *V-Effekt*.

Se trata de una teoría que bebe directamente del marxismo, pensada desde un Estado comunista recién nacido como era la RDA, en el seno de la *Formalismusstreit* y con un objeto esencial y únicamente político: la superación de las contradicciones y la victoria del proletariado en la lucha de clases. Así mismo, el desarrollo de dicha teoría viene de la mano de una evolución personal que tiene lugar motivada por acontecimientos en los que el autor se ve inmerso, [...] podría establecerse un recorrido que marque los puntos de inflexión de su propuesta teórica, que comenzaría con un despertar político temprano antibelicista y contrario al individualismo a raíz de la Primera Guerra Mundial, [...] y se radicaliza durante la crisis económica de comienzos de los 30, tras la cual el antifascismo que surge en respuesta al ascenso del nazismo se convierte en el centro de su actividad en el exilio, reforzada por su acercamiento a la Unión Soviética. (Hellín Nistal, 2016: 486)

Sobre este distanciamiento o *V-Effekt* también habla Margarita Ferro en la revista virtual *Escáner Cultural*, en el que nos explica el distanciamiento, cómo lo lleva a cabo Brecht en sus obras y las técnicas que utiliza.

El distanciamiento brechtiano es una percepción política de la realidad. Brecht dice: “una imagen distanciada es aquella en la que se reconoce al objeto, para el mismo tiempo y le ve extraño. Es un proceso que permite describir los procesos representados como procesos extraños. Transforma la

actitud aprobatoria del espectador -basada en la identificación- en una actitud crítica. Para Brecht aquí radica la desalineación ideológica del teatro épico. Este efecto puede representarse en distintos niveles:

- A. A nivel de la fábula, se narran dos historias, de donde una, concreta, es sólo la parábola del texto; y la otra es la explicación de una moral profunda.
- B. El decorado presenta objetos que deben ser reconocidos y representar las críticas que se efectúan. Aquí se incluye el uso de carteles o pancartas, que tienen el valor de la cita.
- C. La gestualidad, que incluye sobreactuación, cierta caracterización; informa acerca del personaje y su relación con el mundo.
- D. La dicción, marca según cierto ritmo, con un alto índice de artificialidad.
- E. La actuación, que debe mostrar al personaje y no encarnarlo. (Ferro, 2000)

Brecht al ver que empleaban los medios de comunicación como arma de divulgación contra la realidad opresora, utilizó estas técnicas como aproximación a la clase obrera y a las ideas marxistas-leninistas. A estas obras, las que exponían la doctrina comunista las denominó *Lehrstücke*.

Estos recursos fueron englobados o agrupados bajo el nombre de *Verfremdungseffekt* o *V-Effekt*. Brecht llegó a decir que “para producir el efecto de distanciamiento el actor tiene que desechar cualquier cosa que ha aprendido para persuadir al público a identificarse con los personajes y sus características, con el cuidado de no ponerse en catarsis, ni tampoco a su público. Sus músculos deben permanecer sueltos, dispuestos a dar un giro en la cabeza, por ejemplo, con los músculos del cuello estirados, donde “mágicamente” lleve los ojos de los espectadores e incluso sus cabezas para volverse con él, y de esta manera, disminuir cualquier especulación o reacción que los gestos pueden traer. Su manera de hablar tiene que ser libre del sonsonete “eclesiástico” y de todas esas cualidades que calman al espectador para que el sentido de la obra se pierda.”

Otro elemento que favorece al distanciamiento es la utilización de máscaras y “apartes” a la hora de representar las obras. Brecht comenzó a hacerlo porque pensaba que el teatro era un elemento para reflexionar porque sino la obra perdía su valor pedagógico. Las obras presentadas tendrán una moraleja, una enseñanza.

Este distanciamiento de la obra lo comenzó a utilizar Bertolt Brecht en sus obras de teatro, confrontó el teatro aristotélico con el teatro épico. Para Aristóteles el drama y la épica eran cosas diferentes y para el teatro de Brecht eran sinónimos.

Volvamos de nuevo a Tieck. En muchos sentidos, la motivación y los procedimientos que emplea en *Der gestiefelte Kater* tienen mucho que ver con el *V-Effekt* brechtiano.

Tieck lleva sus obras de teatro a escena con el empleo de una serie de recursos dramáticos utilizados exclusivamente para distorsionar el efecto ilusión o de apariencia de realidad en el escenario, principio fundamental en el que este autor basa su ironía como forma

de representación. Este principio resalta deliberadamente la condición elemental del escenario y del teatro de representar la realidad como juego y el juego como realidad. (García Canelles, 2004: 85)

Á. García Canelles describe o explica en qué consiste este principio fundamental, que busca provocar en el espectador la conciencia de la separación real existente entre la realidad del patio de butacas y la apariencia de realidad que se está representando en el escenario. [...] Trata de representar la realidad como un juego y el juego como realidad (García Canelles, 2004: 85).

Para conseguir este efecto lo que hace a la hora de representar la obra es que hace una rápida sucesión de contrastes mediante el juego de mezclar escenas poéticas y prosaicas, entrelaza lo serio con lo jocoso, lo trágico con lo cómico y la poesía con la prosa. Esta es una de las técnicas que utiliza Tieck para conseguir el efecto o el juego.

Siguiendo con la explicación de las técnicas que utiliza Tieck en sus obras de teatro según el artículo de Ángela García otra técnica es el teatro dentro del teatro. Juega con la temporalidad para conseguir el efecto que quería en la obra. Es la técnica conocida como “Vorläufigkeit”.

Este término consiste en hacer lo provisional e inusual lo definitivo, constitutivo y esencial en la obra. Tieck toma la forma de representación del juego dentro del juego del teatro consigo mismo de los grandes maestros de la literatura universal como Aristófanes, Gerhardtis, Shakespeare, Ben Johnson, Flechter o Holberg. (García Canelles, 2004: 86)

Como hemos visto hasta ahora en este apartado, a lo largo de la historia de la literatura ya han sido utilizadas estas técnicas por los dramaturgos más influyentes de la literatura. El *V-Effect* de Brecht no deja de ser una recopilación de todas las técnicas utilizadas por ellos.

En sus obras Tieck a lo que hace referencia como hemos visto anteriormente es a la tradición dramática, lo hace de forma reiterada para acentuar enfáticamente su propia intención en materia estética y al mismo tiempo para justificar la posibilidad que le brinda el principio del juego dentro del juego (García Canelles, 2004: 86). Todo ello lo hace bajo un principio denominado el pacto de ficción-realidad con el escenario, la autorepresentación, la distorsión de la dinámica del juego escénico por medio de la modificación de los requisitos, del abandono de roles, de la relación espacio-tiempo, la inclusión del público y la alteración repentina e imprevista de la dinámica del juego que se está desarrollando en el escenario (García Canelles, 2004: 86).

Con esto consigue el efecto cómico que quiere cuando se represente la obra. También gana ambigüedad y favorece la distorsión del efecto de ilusión del escenario durante la representación.

Tieck como podemos observar utiliza todos los recursos dramáticos haciendo de ellos su propio juego teatral. Hace de sus obras una representación muy particular y llamativa.

En esta estructuración temática y formal de la obra en sí, así como en las coordenadas espacio-temporales del propio escenario y las del teatro que lo alberga se puede apreciar claramente el principio de la muñeca rusa. En virtud de él, el tema central de la representación da pie a su vez a otro o a varios temas de representación en cadena dentro de la misma obra, apreciándose en ello una delimitación y fragmentación de la representación escénica. [...] refleja una transformación en la organización y realización de este juego del escenario y del teatro consigo mismo con arreglo a la tradición teatral. (García Canelles, 2004: 87)

Con la sucesión rápida de contrastes lo que llega a conseguir es la armonización de la paradoja.

La agilidad, la volubilidad y la versatilidad es lo que caracteriza la prosa y también el teatro y la lírica de Tieck. Pero ninguno de sus escritos ha llegado a ser realmente popular ni ninguno resulta verdaderamente «naïv». Todos están configurados artificialmente por una minuciosidad genuina [...] El autor distorsiona la fijación de la atención del lector-espectador en un determinado objeto o en una determinada situación. Dicho efecto se consigue por medio de una sucesión rápida de contrastes o elementos opuestos. [...] La sucesión rápida de las fases contrastivas precipita, en cierto modo, la capacidad de comprensión y asimilación del espectador, la cual va debilitándose y agotándose finalmente, entregando a éste al espejismo que le produce dicho efecto ilusión. (García Canelles, 2004: 87)

De esta manera Tieck nos transmite una ironía cómica. Algo que hacía Shakespeare ya en sus obras.

Este comportamiento del sujeto está sujeto en analogía directa con el proceder irónico. En efecto, la ironía, tanto de Shakespeare como de Tieck, consiste en que, son ninguna clase de colaboración o de participación, se sitúa fuera o por encima de los elementos opuestos o contrarios, contemplando su propia distorsión con una elevada dosis de humor. (García Canelles, 2004: 88)

Centrándonos más en la obra tratada en el trabajo vemos como en *Der gestiefelte Kater* hay un autor ficticio que contrasta con las exigencias clasicistas. También rebate el ideal romántico de la sociedad idílica con el racionalismo de una concepción poética mal entendida (García Canelles, 2004:90).

Con el personaje del gato también hace algo parecido, que el personaje demuestra una inteligencia y astucia propia de estos animales comparando con el amo, que el autor le retrata como un personaje lleno de simpleza y abúlico. Según A. García Canelles con estos personajes

lo que hace el autor es comparar la sagacidad de un animal y su sentido práctico frente a la torpeza e inutilidad del ser humano; se relacionan actividad y pasividad, innovación y conservadurismo, positivismo y nihilismo.

El gato cumple así con su doble función asignada en la obra: Su dimensión de animal depredador y de actor en un único rol se mantiene y se pierde a la vez. Tieck da a su personaje principal un carácter totalmente prosaico, si bien mantiene su condición de figura fantástica. Esta alternancia contrastiva que confluye en esta figura es lo que contribuye a desmitificar al héroe del cuento popular del que proviene. (García Canelles, 2004: 90)

Así podemos ver en los cuentos de Tieck, además de la crítica a la sociedad de su tiempo, como hemos dicho en el apartado anterior, sino que también observamos como todos sus cuentos han sido desdramatizados bajo una estructura irónica basada en la paradoja.

En este apartado ya hemos hablado de las técnicas que utiliza Tieck en sus obras y ahora vamos a hablar de cómo la plasma en *Der gestiefelte Kater*. Esta técnica es la de autorrepresentación: el pacto de ficción- realidad, explicada anteriormente.

Esta técnica la utiliza como vehículo sintetizador de la estructura circular de la ironía en la obra. Tieck, consciente del abismo que existía entre la sociedad de su época y la propuesta romántica de poetizar la vida, entre el autor y su público, supo aprovecharlo en su ironía y aplicarlo a sus obras teatrales como tema de fondo. [...] De este modo dota la estructura escénica de un efecto conjunto, integral y permanente, formando todas las unidades que componen la acción en todo unitario y compacto. (García Canelles, 2004: 91)

Así, Tieck lo que crea en sus obras es una relación entre la ficción del escenario y la realidad que quiere mostrar de los espectadores del teatro, lo que, como hemos dicho con anterioridad, representa a la sociedad real de la época. Esto hace que la representación se salga del escenario, se amplíe y llegue también al patio de butacas.

Toda la obra en sí está configurada en el mencionado pacto entre ficción y realidad. A ello contribuyen también los entreactos, el prólogo y el epílogo. Éstos ofrecen una visión clara de lo que pretende ser la realidad dentro de la ficción. El efecto intermitente o cambio alternante entre ambos planos es el que da la verdadera estructura de la obra, potenciando la distorsión del efecto ilusión en el escenario y la propia representación. Esto hace que todas y cada una de las unidades que componen la obra, al relacionarlas conjuntamente, no den la sensación de desorden caótico, como cabría esperar; tanto es así, que el lector-espectador puede seguir el desarrollo de la acción sin perderse y llegar al final sin dificultad, gracias a ese pacto que le llevará por todas ellas. Este último se verá potenciado por la oscilación entre el sentido y el sinsentido que se observa a lo largo de la acción, quedando ambos perfectamente armonizados en un juego irónico lleno de fantasía, humor y sátira que raya, incluso, en la parodia. (García Canelles, 2004: 94)

6. CONCLUSIONES

Ludwig Tieck fue un autor muy cultivado, se nutrió desde pequeño de grandes escritores de la literatura universal como Goethe, Cervantes o Shakespeare. Siempre quiso innovar en cuanto a técnicas literarias y comenzó a escribir desde muy joven. Además revolucionó el panorama literario del Romanticismo y quiso implantar nuevos métodos y técnicas. Por ello, no entendemos cómo ha podido llegar a ser un autor tan poco conocido ahora y cómo cayó en el olvido en su época también.

También podemos destacar nuestros personajes tratados, la audiencia del patio de butacas, dejando claro que son parte de las técnicas narrativas que utiliza. Tieck con estos personajes utiliza el juego dentro del juego y hace la crítica a la sociedad mediante el uso de la ironía. Por esto, Tieck también revolucionó el concepto del teatro como crítica a la sociedad.

En nuestro trabajo hemos podido constatar el uso que hace Tieck de la técnica literaria del “teatro dentro del teatro”. Tieck amplía su representación abarcando elementos que van más allá de la propia escena teatral, llegando al patio de butacas. Lo que consigue es mezclar la ficción del escenario con la realidad del patio de butacas. Esta técnica tiene evidentes puntos en común con Bertolt Brecht y su *V-Effekt*. Centrándonos más en este motivo o efecto concluimos que el *V-Effekt* fue creado para enseñar, una razón moralizadora para el espectador. Quiso que el teatro tuviese como un tipo de moraleja, que no dejase al público indiferente, que meditase al final de la representación. Nuestro autor, aún siendo antecesor a Brecht, no ha tenido tanta repercusión utilizando las mismas o muy parecidas técnicas.

También vemos que Brecht no toma como ejemplo ni como modelo a Tieck, sino que toma a grandes filósofos y figuras de la literatura universal, como Aristóteles, donde él veía que la épica y el drama eran cosas diferentes y, en cambio, para Brecht eran sinónimos; al igual que lo cree Tieck, como hemos podido comprobar en su obra. Por ello, sostenemos que la motivación y los procedimientos que utiliza Tieck en *Der gestiefelte Kater* tienen mucho que ver con el *V-Effekt*.

También es importante destacar la vinculación de Tieck con el resto de los románticos tempranos alemanes y en ese sentido, es posible entender e interpretar los elementos desdramatizadores de su obra como un buen ejemplo de lo que es la “ironía romántica”.

7. BIBLIOGRAFÍA

Textos

- Brecht, Bertolt, *El compromiso en la literatura y arte*. Edición Península, Barcelona, 2000.
- Tieck, Ludwig, *Der gestiefelte Kater*
(online: <http://users.clas.ufl.edu/burt/Bibliomania!/tieckgestiefeltekater.pdf>) [Fecha de consulta: 16/09/2019]
- Tieck, Ludwig, *El blondo Eckbert y el gato con botas*. Traducción de Marianne O. de Bopp y Eduardo García Máynez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.

Estudios

- Abuín, Ángel, *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad, 1997.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento popular español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Columba, 1967.
- Burgos, Fernando, “Estética de la ironía en el teatro de Jorge Díaz” en *Revista Chilena de literatura*, Nº 27-28, 1986.
- Duque, Félix, *Prólogo a Perrault, Charles y Tieck, Ludwig, El gato con botas*. Abada, Madrid, 2003.
- Ferro, Margarita, “El teatro de Bertolt Brecht (o El artificio de la realidad)” en *Escáner cultural* Nº9, 2000.
- García Canelles, Ángela, “La estructura escénica en los cuentos - comedia de Ludwig Tieck” en *Revista de Filología Alemana* Nº 12 (2004), pp. 85-98
- Guth, Jill, *Vergleich der dramatischen Gestaltung bei Ludwig Tieck und Bertolt Brecht anhand zweier ausgewählter Werke*. Lcd, Luxembourg - Diekrich, 2019.

- González Miguel, M^a de los Ángeles, E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe. *Estudio comparado de su narrativa breve*. Valladolid: Servicio de publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid, 2000.
- Hellín Nistal, Lucía, *Una travesía política: El extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautorización del formalismo ruso*. Scientia Helmantica, Revista Internacional de Filosofía, 2013.
- Köpfe, Rudolf, *Ludwig Tieck. Erinnerung aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. F. A. Brockhaus, Leipzig, 1855, S238F.
- Martínez, Merche, *Johann Ludwig Tieck. Y entonces El Quijote llegó a Alemania*. Revista literaria para escritores, pp. 20-24, Alicante, 2017.
(online: <https://capitulo1.escueladeformaciondeescritores.es/wp-content/uploads/2017/11/Cap%C3%ADtulo1-3.pdf>) [Fecha de consulta: 16/09/2019]
- Martínez Montalbán, Miguel Ángel, *El camino romántico a la objetividad estética*. Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- Mora Nieto, Marina y Pizarra Pineda, Laura, *Análisis del cuento tradicional El gato con botas*. 2015
(online: <https://es.slideshare.net/MarinaMarilaind/anlisis-del-cuento-tradicional-el-gato-con-botas-45389746>) [Fecha de consulta: 16/09/2019]
- Muñoz Acebes, Francisco Javier, *Literatura y reflexión. El relato espectacular en las novelas de los primeros románticos alemanes*. Valladolid: Servicio de Publicaciones e Intercambio editorial de la Universidad de Valladolid, 1999.
- Oliva Herrer, María de la O, “Tieck y Perrault, Dos enfoques y dos géneros para El gato con botas” en *Estudios Filológicos Alemanes* N° 8, pp. 293-307, 2005.
- Paulin, Roger, *Ludwig Tieck*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1987.
- Rath, W., *Ludwig Tieck: Der vergessene Genie*. Paderborn, Schöningh, 1996.
- Rodrigo Burón, Dulcinea, *El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria*. Scientia Helmantica, Revista Internacional de Filosofía, 2013.
- Salton, Marisa, *Brecht. El teatro didáctico*. 2008.
(online: <http://teatroenlahistoria.blogspot.com/2008/10/brecht.html>) [Fecha de consulta: 26/09/2019]
- Vega Cernuda, M. A., *El Quijote en la Alemania de la Goethezeit. Reflexiones de sociología literaria y traductología*. En Navarro Rodríguez, F. y Vega Cernuda, M. A. (eds), *España en Europa: La recepción del Quijote*, Alicante, Logos, pp. 115-138, 2007.

- Veigl, Iris, *Von Hexentieren, Gelehrten und Gefährten. Wandelbare und verwandelte Katzen in der Literatur der deutschen Romantik*, Universität Wien, Wien, 2013.