

# El “mito del pueblo austriaco” raimundeano según Claudio Magris

M<sup>a</sup> Paula DANIELLO

Universidad de Buenos Aires

[Metadata, citation and similar papers a](#)

tal de Revistas Científicas Complutenses

Recibido: 10 de noviembre de 2008

Aceptado: 30 de enero de 2009

## RESUMEN

Este trabajo plantea una lectura de la obra teatral de F. Raimund desde la perspectiva del mito habsbúrgico de la literatura austriaca moderna propuesta por C. Magris. De acuerdo con esto, en sus obras se analizan las afirmaciones de Magris presentes en dicha teoría y se formula la pregunta acerca de su pertinencia para leer a este autor y aun para leerlo desde nuestra época.

**Palabras clave:** F. Raimund, C. Magris, mito del pueblo austriaco.

## Raimund's 'myth of the Austrian nation' according to Claudio Magris

## ABSTRACT

This paper proposes an approach to the plays of F. Raimund following C. Magris' perspective of the habsburgical myth in the modern Austrian literature. According to this, the presence of the statements of this theory is analysed in his plays, and the question is raised about its pertinence to read this author, and even more to read him in our days.

**Key words:** F. Raimund, C. Magris, myth of the Austrian nation.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. La invención teórica del mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna. 2.1. Magris sobre Raimund. 2.2. Hofmannsthal sobre Raimund. 3. El “pueblo austriaco” según Raimund. 3.1. *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823). 3.2. *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824). 3.3. *Das Mädchen auf der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826). 3.4. *Die gefesselte Phantasie* (1826). 3.5. *Moisasurs Zauberflucht* (1828). 3.6. *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). 3.7. *Die unheilbringende Zauberkrone oder Herrscher ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend* (1829). 3.8. *Der Verschwender* (1833). 4. Conclusiones.

## 1. Introducción

*Él [Ferdinand Raimund] es el poeta de una Viena intemporal, “el alma popular de Viena”, la voz coral de un pueblo austriaco ideal e irreal; idealidad e irrealidad que tienen, en cuanto mitificación, un preciso significado histórico, un origen y una función cultural en la Austria metternichiana.* (Magris, 1998: 136-137)

A cuarenta y seis años de la publicación de *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* y a sólo once años de su traducción al español, la cita de Claudio Magris que aparece en el epígrafe de este trabajo<sup>1</sup> no sólo nos señala una de las características que, para Magris, permiten incluir la obra de Ferdinand Raimund (1790-1836) dentro del corpus de autores del denominado mito habsbúrgico, a saber: la mitificación del pueblo austriaco; sino que también abre el interrogante acerca de la pertinencia de una lectura tal. Pasados tantos años, surge la duda de si es todavía posible/útil/productivo leer la literatura austriaca desde esta perspectiva, y más aún, enfocar desde allí a un autor como Ferdinand Raimund.

Por otra parte, y volviendo a Magris, no se trata simplemente de la enunciación de una característica mítica de la obra de este dramaturgo vienés del siglo XIX, sino también de una búsqueda por darle a ese mito un significado más amplio dentro del contexto histórico de la época en que Raimund escribió sus obras. Allí es donde radica la importancia de la última parte de la afirmación de Magris, según la cual esta mitificación es significativa para la Austria de Metternich.

A través del análisis de los ocho *Zauberstücke* (*Zauberposse*, *Zauberspiele* y *Zaubermärchen*) escritos por Ferdinand Raimund, nos proponemos observar cómo se logra esta mitificación del pueblo austriaco propuesta por Magris, para luego intentar comprender esta operación desde la perspectiva del régimen metternichiano bajo el cual fueron escritos y, como conclusión, examinar la pertinencia de esta lectura a principios del siglo XXI.

## 2. La invención teórica del mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna

Aunque su intención inicial fue la de desmitificar la literatura austriaca del siglo XIX y de parte del XX, Claudio Magris creó un mito acerca de aquella supuesta construcción ficticia que pareciera atravesar a todos los autores del período examinado y que podría resumirse, en palabras de Michael Rössner, como la creación mitológica “de una nación ‘supranacional’, de una cultura ordenada y bien administrada pero mediocre y un poco caótica; sería, muy irónicamente sería y, en especial, hedonista” (1998:7), o en palabras de Walter Weiss como „eine konstante kulturelle Atmosphäre, geboren aus einer bestimmten politischgesellschaftlichen Situation, die sich in bestimmten wiederkehrenden Themen, Wertungen, Motiven, Gestalten usw.

---

<sup>1</sup> La cita entre comillas que figura en el epígrafe fue tomada por Magris de Hugo von Hofmannsthal (1977: 474).

literarisch manifestiert” (1969: 333). En el fondo, y aunque Magris no lo plantee de ese modo, se trata de encontrar constantes que se repetirían en la literatura austriaca moderna y que, en definitiva, le darían su peculiaridad frente a cualquier otra literatura en lengua alemana. Literatura austriaca parece ser entonces, desde esta óptica, toda aquella que da cuenta de este mito, incluso aún cuando sea para negarlo<sup>2</sup>.

### 2.1. Magris sobre Raimund

Veamos ahora qué es lo que Magris tiene que decir de la obra de Ferdinand Raimund. En las seis páginas que le dedica a este autor, en particular dentro del capítulo “La época del Biedermeier”, Magris hace referencia a los aportes del Raimund autor al mundo teatral vienés existente: la liberación y transfiguración artística de la tradición teatral (133), la particular mezcla de comicidad y dramaticidad, de felicidad y dolor al observar el mundo (133) y la transformación de los tipos genéricos en verdaderos personajes (134), todo lo que lleva a la renovación del *Zauberspiel* en tanto género, que es una característica que la crítica de Raimund siempre menciona<sup>3</sup>.

Por otra parte, Magris ve en el *Zauberspiel* “la recuperación de la visión del mundo auténtica”, una “genuina necesidad de fantasía” (134). Esto le sirve para apoyar su tesis del mito habsbúrgico, ya que ese rescate es visto como la búsqueda por dar valor poético y por universalizar “tradicionales y folclóricas cualidades del alma austriaca” (136) en un intento por unir culturalmente el Estado plurinacional. Es decir que el papel de Raimund en cuanto al mito habsbúrgico consistiría en una apropiación y renovación de un género teatral popular y barroco con el fin de crear (imaginaria y mitológicamente) un Estado ideal y armónico, de corte arcaizante. Esto es lo que lo lleva a ser “el poeta de una Viena *intemporal*” (136, las bastardillas nos pertenecen) y la voz de “un pueblo austriaco *ideal e irreal*” (137, las bastardillas nos pertenecen), es decir, a mitificar esa Viena y ese pueblo. Y llegamos así al tema

---

<sup>2</sup> Un ejemplo de rechazo de esta forma de aproximarse a la literatura austriaca es el de Walter WEISS (1969), quien considera que „die Kategorie des habsburgischen Mythos nicht ausreicht, um der künstlerischen und geistigen Leistung wie dem Menschentum der österreichischen Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts gerecht zu werden; mag sie sich auch bei manchen, wie etwa bei Werfel und Zweig, relativ gut bewähren“ (344). Sin embargo, el mismo Weiss reconoce que „der Versuch von Magris ist verdienstvoll, insofern er es unternimmt, die österreichische Dichtung im 19. und 20. Jahrhundert als ein ästhetisches Großfeld von Motiven, Gestalten, Darbietungsweisen usw. zu beschreiben“ (344).

<sup>3</sup> Para Jürgen HEIN (1982) la contribución de Raimund respecto del *Zauberspiel* estaría en el intento de incorporar lo conmovedor y lo sentimental (propios del *Biedermeier*) en la ya fijada tradición del *Zauberspiel*. La mitificación y la estructura mágica no serían, entonces, un fin en sí mismo, sino que colaborarían en el prevalecimiento de la función de mejora y de reconciliación (76). Se llegaría así a una mezcla de estilos: lo serio y lo cómico, el dialecto y la lengua culta, la prosa y el verso, lo local y lo universal, lo ideológico y lo cotidiano, lo individual y lo social (77).

Por su parte, EINZINGER (*apud* HEIN, 1971) ve en Raimund al gran reformador de la dramaturgia barroca, ya que a través de su aparato espiritual, de su mundo binario, de su enseñanza moral y, en parte, de sus alegorías, Raimund le devolvería la seriedad al *Zauberspiel* (471).

Finalmente, ZEMAN (1982: 27) rescata el intento de Raimund por elevar el estilo dramático de las obras –lo que otros autores llaman el nivel artístico– a través del mundo del mito y la alegoría, y de la matización de los niveles de estilos en profunda interacción entre el mundo superior y los sucesos terrenales.

del presente trabajo: la mitificación del “pueblo austriaco” en los *Zauberspiele* de Raimund.

Finalmente, no debemos dejar de mencionar el análisis que Magris hace de dos personajes raimundeanos que para él son característicos de este mito: el campesino/millonario Fortunatus Wurzel (*Das Mädchen auf der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*), y el derrochador Julius von Flottwelt (*Der Verschwender*), en los que Magris ve la encarnación de varios elementos –de origen barroco– característicos del mito: “la fábula del hijo pródigo, el sueño y el despertar, la fidelidad inmutable” (139).

## 2.2. Hofmannsthal sobre Raimund

Antes de adentrarnos en el análisis de las obras de Raimund, debemos decir algunas palabras sobre la cita de Hofmannsthal en Magris, que se relaciona con el tema que estudiaremos y que Magris usa en este caso para apoyar su tesis, aunque Hugo von Hofmannsthal no apunte necesariamente en la misma dirección que él, como veremos.

Si bien no escribió más que un solo ensayo acerca de Raimund<sup>4</sup>, Hofmannsthal deja bien en claro qué le interesa de él y cómo lo lee, en su breve artículo „Ferdinand Raimund“ (1920), que aparece tanto en su diario personal como en la introducción al libro *Ferdinand Raimunds Lebensdokumente*, de Smekal. Se trata de un artículo que no casualmente data de 1920, un año después de la publicación completa de *Der Sohn des Geisterkönigs*, que es la reescritura del *Diamant des Geisterkönigs*, de Raimund, la única reescritura de una obra de Raimund que, en efecto, haya hecho Hofmannsthal<sup>5</sup>.

El artículo publicado en el libro antecede una colección de documentos, que ubican tanto el libro como –a priori– el artículo dentro del campo de lo biográfico y no de lo literario. En él, Hofmannsthal se ocupa principalmente de aquel Raimund que más le interesa: el vienés, que es, a su vez, el hombre popular, el hijo del pueblo

---

<sup>4</sup> Aunque no es uno de los temas preferidos por la crítica, varios son los autores que se han ocupado de la relación Hofmannsthal/*Volkstheater*/Raimund. En su biografía de Hugo von Hofmannsthal, Werner VOLKE (1967) asegura que éste veía en el *Volkstheater* el ideal casi alcanzado de producción dramática, que para él era representado por la unión de elementos del gusto popular y del drama de formación (145). Para Volke, esto explicaría la profunda valoración de Raimund y Nestroy, y también la sensación de proximidad de su obra con la de Grillparzer (145).

Martin STERN, por su parte, en su ponencia presentada en el 31. Internationale Nestroy-Gespräche en Schwechat en 2005 („Die Raimund- und Nestroy-Rezeption Hofmannsthal“), analiza cómo Hofmannsthal proyecta en Raimund aquello que no encuentra en su época, a saber: forma, veracidad, deseo de armonía, comunidad que no se propaga, totalidad.

<sup>5</sup> Para un análisis más detallado de este ensayo ver nuestro trabajo “*Volkstheater* revisitado: Raimund y Nestroy reescritos por Hofmannsthal y Kraus” presentado en las XIV Jornadas Universitarias de Literatura Alemana organizadas por la Asociación Argentina de Germanistas en 2006 y publicado en el *Anuario Argentino de Germanística: Actas de las XIV Jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas*. Buenos Aires, III/1, 2007. Dicho artículo es una síntesis de mi tesis inédita presentada para la adscripción a la cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2005-2006).

(472), el miembro de la comunidad de Viena (473). Para Hofmannsthal, en Raimund el hombre no se separa del poeta: se escribe en tanto hombre de pueblo, y en tanto vienés (473). Sin embargo, y contra lo que podría pensarse, Raimund no es para Hofmannsthal el glorificador de Viena porque no la embellece ni la alaba (473), tampoco podríamos pensar entonces que la mitifique. Por otra parte, tampoco dice que sea pintor de Viena, porque no es realista (473); ni satírico de la ciudad, porque no se ríe de la ella ni de su gente (473). ¿Qué es, entonces? Es el ser en que esta Viena se volvió, de alguna manera, espíritu (474). Metafísica hofmannsthaliana aparte, Raimund es espíritu vienés, materialización de Viena (474). Dice entonces que Viena no sería entonces la Viena que conocemos sin él (474). Justamente, su inspiración y su obra se la debemos al espíritu popular de Viena: lo popular vienés hablando a través de él (475). Y para Hofmannsthal Viena en Raimund es la población (la gente, los vieneses, el “pueblo austriaco”) de una gran ciudad a comienzos del XIX (475). Raimund es para aquél un idealista, un alegorista (no un realista) (476). El espejo mágico refleja, pero de manera mágica (476), ¿mitologizando? Es así que Raimund escribe a partir de una visión interior, no mirando el exterior; no parece tratarse de mirar la realidad y escribir, sino de mirar dentro de sí, sin seguir a la razón (477).

Por consiguiente, vemos que hay mucho más de lo que parece detrás de la breve cita que Magris hace del texto de Hofmannsthal. Dicho ensayo apunta incluso en la dirección de la creación de un mito, quizás no tanto del “pueblo austriaco” sino particularmente del vienés.

### 3. El “pueblo austriaco” según Raimund

En este apartado nos proponemos examinar la posible mitologización de este “pueblo austriaco” supuestamente ideal e irreal. Para eso, analizaremos por separado las ocho *Zauberstücke* de Ferdinand Raimund, que abarcan un período de sólo diez años, en la época del *Vormärz*.

Debemos recordar que Ferdinand Raimund empezó a escribir teatro desde dentro del mismo teatro. A lo largo de su vida, fue actor, director e intendente teatral, viviendo siempre del mundo del teatro y no del rédito de sus obras impresas, que recién comenzaron a publicarse un año después de su muerte. Sin embargo, Raimund no fue una excepción de aquella época en la que el éxito de un autor teatral se veía reflejado en las salas llenas y no en la publicación y la venta de los textos. Por otra parte, debemos pensar que se trata de obras concebidas para ser representadas y no leídas; de hecho, las puestas teatrales generaban diferentes y nuevas variantes de los textos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> La edición de las obras de Raimund utilizada en este trabajo, que sigue la edición de F. Brukner y E. Castle, reproduce algunas de estas variantes. Allí se ve cómo muchas veces dichos cambios están motivados por la puesta en escena de las obras en otras ciudades del imperio o del mundo germánico, o por sucesos de actualidad a los que se permite hacer referencia dentro de las obras. En otros casos, finalmente, se trata sólo de reescrituras del texto.

### 3.1. *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823)<sup>7</sup>

Esta obra es una de las tantas de Raimund que se desarrollan en un reino de fantasía, en el cual se insertan algunos personajes austriacos; en este caso en particular, Bartholomäus Quecksilver, un hombre en busca de su suerte (8), o tratando de huir de su mala suerte, tal como se desprende de la presentación que él hace de sí mismo (9-10). De hecho, la obra puede ser leída como la presentación de los cambios de suerte en la vida de una persona, siguiendo el tema barroco de la rueda de la fortuna; es así que la obra se abre con unas hadas que buscan entregarle dones a alguien para hacerlo feliz (7 y 10) –aunque saben que los dones suelen hacer infeliz a la gente (7)–, eligen a un personaje que se presenta como infeliz en su monólogo inicial (8-10), y logran que los dones lo hagan feliz al principio (12) –por el hecho de ser rico y de poder conseguir a la hija del gobernante de la isla–, pero luego le traen problemas, ya que la ambición de su prometida la lleva a traicionarlo (25), lo que después resulta en una venganza violenta (26-27). El encuentro de apoyo y cariño en el personaje de Linda permite vislumbrar una futura felicidad, que parece desaparecer rápidamente cuando tras comer el fruto de un árbol, le crece la nariz. Finalmente, la venganza funciona y asistimos a un final feliz. En definitiva, se trata de una obra sobre la suerte cambiante, cuyos altos y bajos se encuentran además verbalizados, ya que su protagonista exclama en cada ocasión "ich bin glücklich!" o "ich bin unglücklich!".

Frente a estos cambios hay sin embargo algo que permanece constante: el sentimiento de Quecksilver por su *Heimat*, que es descrita como un *locus amoenus*: así, en su presentación a la princesa Zoraïde (I, 11), divide su mundo entre lugares donde tiene posesiones y dinero, y lugares donde además se es feliz. En estos últimos encontramos ciertas regiones de Austria (no así Hungría ni Viena, que pertenecen a la primera categoría) que remiten a lo natural:

In Tirol auf der Alma,  
 Wennst z'rieden willst sein,  
 Da hab' ich drei Hütten,  
 Die sind zwar nur klein:  
 Dort nutzen ein' die Schätz' nix,  
 Da bringt man's nicht an,  
 Da macht ein treu's Herz nur  
 Zum glücklichsten Mann.  
 [...]  
 Im Öst'reicher-Landel  
 Da bin ich zu Haus,

Da geht mir das Glück  
 Und die Freude nie aus! (18-19)

<sup>7</sup> Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Raimund, Ferdinand, *Sämtliche Werke*, München, Winkler, 1966.

El fragmento citado trae consigo una imagen de sencillez que parece rara en boca de un millonario –por más que se trate de un nuevo rico–, pero que es bastante común en Raimund y que descansa en la idea de que no se necesita dinero (y es más: mejor sin él) para ser feliz. En este caso, la idea del estar-en-casa alcanza para tener la felicidad porque, después de todo y como indica Magris al referirse a Raimund, “la dicha está en las pequeñas cosas” (138). Quecksilver parece entonces tener esa sabiduría resaltada como valor austriaco que permite ser feliz en la vida, a pesar de todo.

Que Austria es el lugar ideal para vivir vuelve a aparecer un acto más tarde, en el *duetto* entre Quecksilver y Linda, cuando discuten acerca de su futuro juntos y pasan lista de los distintos lugares donde instalarse, para concluir con:

Quecksilver:  
 Das sollst du schon wissen, das ist ja bekannt,  
 Am sichersten ruht man im Österreicher-Land. (41)

Vemos aquí la *Gemütsruhe* como un valorpreciado, tan típico del *Biedermeier*. Tanto en este caso como en el anterior, se trata de reacciones que podríamos denominar como en línea con el estereotipo de hombre austriaco de la literatura de la época. Es decir, más allá de que la obra se desarrolle fuera de Austria y de que no haya personajes austriacos además de Quecksilver, la forma de reaccionar ante las situaciones que le tocan vivir tiene que ver con los valores considerados como típicamente austriacos (en este caso, la tranquilidad).

### 3.2. *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824)

Si la obra anterior se desarrollaba en tierras maravillosas, el segundo *Zauberspiel* de Raimund combina escenarios fantásticos con reales, y además en esta mezcla se ve también la humanización y “vienización” de personajes del Olimpo raimundeano: desde quejosos druidas jubilados (75) y espíritus que juegan al *whilst* (76) hasta un rey de los espíritus que, para indignación de su corte, habla con acento vienés (68) y festeja el día de su santo (102).

Al igual que en la obra anterior, el mundo mágico quiere hacer feliz a un humano, sólo que esta vez no se trata de dones que se conceden sino que deben ser conseguidos con el esfuerzo propio...y el del fiel criado. Justamente en el personaje del criado Florian –que Raimund escribió para sí mismo–, puede verse una idealización que volverá a aparecer en otras obras raimundeanas y que, sin duda alguna, remite a una sublimación que termina tipificando al personaje del fiel criado, que –llámese Florian o Valentin– hará todo lo posible e imposible por ayudar a su amo. Se trata de un personaje que no aspira a tener más que para comer (81), al que le alcanza con el amor de otra criada (81) y que vive preocupado por la suerte de su amo. Y entre amada y amo, se queda sin dudas con el amo, porque, como súbdito ideal del imperio, para él la *Ehrfurcht* es mayor que el amor:

Florian:

Schau, Mariandel, ich hab' dich g'wiß gern. Du bist mein drittes Leben; aber wenn's mein' Herrn gilt, so verkauf' ich alle Mariandeln, wie s' sein, um zwei Groschen. (92)

El amo Eduard, por su parte, reconoce la fidelidad de su criado, a quien llama *Sinnbild der Treue!* (101) y comparte su sentimiento, hasta llegar incluso a jugarse por él: "Mit meinem Leben will ich ihn verteidigen!" (101).

Por otra parte, ni el mundo de los espíritus, ni la Isla de la Verdad y de las Estrictas Costumbres están idealizados; los personajes que en ellos aparecen actúan de modo realista y sus defectos no son escondidos. Es así que los espíritus aparecen como quejosos y envidiosos, y que en la isla con aire oriental de las *Mil y una noches* no parece haber joven alguna que no conozca la mentira, a excepción de una rebelde inglesa, ejemplar exótico que es llevado ante Longimanus<sup>8</sup>.

Volviendo a Florian, observamos que sufre el mismo *Heimatsweh* que Quecksilver ya que ante la posibilidad de no volver de regreso a Viena –y de ser encerrado en un manicomio en la isla–, canta un nostálgico *Quodlibet* en el que se ve que extraña tanto a su Mariandel como la ciudad misma. Sobre Viena dice:

Werd' ich denn hier sterben müssen?  
Soll ich nicht die schöne Gegend  
Draust bei Währing wieder seh'n?  
Nimmermehr am heitern Ufer,  
Beim Kanal spazierengeh'n?  
[...]  
Denn mir liegt nichts an Stammersdorf und an Paris,  
Nur in Wien ist's am besten, das weiß man schon g'wiß;  
Man weiß, daß's in hundert Jahren auch noch so is!  
Aber, ob wir nicht g'storben sein, weiß man nicht g'wiß. (119)

Austria es, una vez más, el lugar elegido para vivir, el espacio donde ser feliz. Un lugar que no parece idealizado, sino que se vuelve ideal por los sentimientos que despierta en aquellos que la aman. Si hay una idealización en esta obra, es la del personaje del criado, que, como veremos, se repetirá más adelante en Raimund.

### 3.3. *Das Mädchen auf der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826)

A diferencia de las dos obras anteriores, donde el mundo fantástico ayuda al mundo de los hombres, en este *Zaubermärchen*<sup>9</sup> es el accionar de los hombres aquel del que depende la felicidad del mundo fantástico, ya que el hada Lakrimosa sólo podrá volverse a reunir con su hija si la tarea encargada al campesino Fortunatus Wurzel sale bien.

<sup>8</sup> Viena, por el contrario, aparece poco pero de modo positivo. Los personajes que allí encontramos –vecinos de Eduard– le ofrecen su ayuda para superar la situación en que lo deja la muerte de su padre. La situación es muy diferente en la Viena que posteriormente reescribirá Hofmannsthal.

<sup>9</sup> Debido a su finalidad, para MAUTNER (1980:205) se trata de un *Besserungsstück*.

Nuevamente tenemos entonces una interrelación entre una esfera mágica y otra humana, y la felicidad en juego. Y nuevamente el dinero parece ser contrario a la felicidad, o al menos a veces se debe elegir entre ambos. Lo que sí parece ser seguro en el mundo de Raimund es que, si se es pobre, se puede ser feliz; en cambio, cuando se es rico, las oportunidades de felicidad son menores, ya que parece perderse la valoración de las cosas, en especial de esas pequeñas que para él hacen la felicidad. Se trata obviamente de una idealización, de una idea propia de un romanticismo primitivo que ve la irrupción del dinero como corrupción de un mundo hasta entonces idílico. Eso es, justamente, lo que le sucede en esta obra a Wurzel, el campesino devenido millonario, que, además, es uno de los personajes característicos del mito habsbúrgico de acuerdo con Magris. Es así que con la llegada del dinero a su vida, Wurzel cambia completamente, tal como relata Lakrimosa:

Im Besitze dieses Reichtums ist dieser nun seit zwei Jahren wie ausgewechselt, zieht in die Stadt, lebt auf dem größten Fuß, ergibt sich dem Trunke, mißhandelt meine Tochter und will sie zwingen, einen reichen Mann zu nehmen, während ihr Herz an einem armen Fischer hängt. (143)

O en palabras de Lottchen:

Der Schatz, den der Vater gefunden, hat Unglück über unser ganzes Haus gebracht. Ach, wo ist die schöne Zeit, wo der Vater so gut mit mir war, wo ich täglich meinen Karl sehen durfte, wo noch Schwalben unter unserm Dache nisteten, und keine so hungrigen Raben, wie jetzt die falschen Freunde meines Vaters. Ach, wo bist du, glückliche Zeit! (146)

Por un lado, se trata del hedonista que disfruta del momento y, por el otro, podemos ver también la nostalgia del idílico pasado de pobreza y felicidad. Se pone de relieve una vida sencilla con corazón contento, pobreza ideal que es sinónimo de felicidad, frente a la infelicidad del momento de derroche y de falsedad –producto del dinero– que, sin embargo, en ese instante se presenta como la felicidad, tal como afirma Wurzel en el aria de I,8. Pero Wurzel no tarda en darse cuenta de que el dinero no lo puede todo, como experimenta cuando no puede comprar su juventud:

*Duet*

Jugend:

Brüderlein fein, Brüderlein fein,  
Mußt mir ja nicht böse sein!  
Scheint die Sonne noch so schön,  
Einmal muß sie untergeh'n!  
Brüderlein fein, Brüderlein fein,  
Mußt nicht böse sein!

Wurzel:

Brüderlein fein, Brüderlein fein,  
Wirst doch nicht so kindisch sein!

Gib zehntausend Taler Dir  
 Alle Jahr', bleibst du bei mir.  
 Jugend:  
 Nein, nein, nein, nein,  
 Brüderlein fein, Brüderlein fein,  
 Sag mir nur, was fällt dir ein?  
 Geld kann vieles in der Welt –  
 Jugend kauft man nicht ums Geld;  
 Drum Brüderlein fein, Brüderlein fein,  
 Muß es jetzt geschieden sein! (172-3)

Es es el primer paso en el aprendizaje de Wurzel que lo llevará a esa resignación que aparece como típicamente austriaca, pero que, en el fondo, no es más que un saber ser feliz con lo que se tiene. La llegada de la vejez y consecuente imposibilidad de disfrutar de su dinero (178), sumados a la posterior pérdida de la fortuna, hacen que Wurzel alcance la sabiduría que le permite ser feliz como deshollinador, y comprenda que, en la vida, la suerte siempre cambia, tal como se expresa al final en el *Aschenlied*.

La estoica resignación no es, sin embargo, la única clave para ser feliz, sino que también es necesario el olvido; y es por eso que el regalo de bodas del hada *Zufriedenheit* [satisfacción, contentitud] para la pareja de Lottchen y Karl es la fuente del olvido de lo malo. Estas dos recetas parecen resumirse en lo que más tarde con Strauss será el *Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist*, que habla de una ligereza que aún no se percibe en Raimund, donde el sentido del olvido no es un evitar ver los problemas y cantar frente a un mundo que se desmorona sino un aprender a ser feliz dentro de la suerte de cada uno<sup>10</sup>.

### 3.4. *Die gefesselte Phantasie* (1826)

En esta obra que se desarrolla en la Isla de la Poesía encontramos dos personajes austriacos insertados en el mundo fantástico, que son, a la vez, los únicos elementos cómicos dentro de un ambiente serio, de tono solemne: el bufón, descendiente del Hanswurst, y el bardo, que fue secuestrado en una taberna de Viena y que terminará siendo el segundo bufón de la corte. Más que austriacos, sin embargo, se trata de personajes reales, *humanos* en un mundo maravilloso, que rompen con la seriedad de las escenas. Pero, a su vez, son también torpes personajes austriacos extraídos de la tradición del Hanswurst; nada más lejos de personajes idealizados. De hecho, en esta obra, su papel es contrastar con el mundo elevado de la corte y de la poesía, e introducir un punto de escape dentro de la alegoría de la creación literaria. Funcionan, así, como cualquier personaje cómico secundario dentro de una obra seria, sin vida propia, desarrollándose únicamente para descomprimir y desolemnizar la obra, más allá de su nacionalidad o procedencia. No obstante, el personaje del bardo –que fue pensando por Raimund para él mismo–, tenía la intención de mostrar la incom-

<sup>10</sup> Sobre este punto remitimos a RÖSSNER (1995).

prensión de un poeta del que todos se ríen. De acuerdo con esta lectura, la corte de poetas de Hermione estaría representando los círculos literarios de Viena, de Múnich y de Berlín, de los que Raimund aprovecha para reírse también, y que en cada nueva representación a lo largo de la historia son fácilmente reemplazados por los cenáculos locales<sup>11</sup>. Así pues, en una segunda lectura que debe ser inducida por el conocimiento de la biografía de Raimund, la obra sería una alegoría de la posición del autor dentro del mundo literario.

Resulta difícil pensar en incluir este *Künstlerdrama* (Hein, 1982:81) dentro del mito habsbúrgico o, por lo menos, hacer un análisis a partir de papeles que son únicamente funcionales a un efecto que se quiere lograr. Por otra parte, se trata de una de las obras menos localistas de Raimund, donde puede verse claramente su pretensión por universalizar el *Zauberspiel* y alejarse de la clásica comedia popular vienesa.

### 3.5. *Moisasurs Zauberflucht* (1828)

En un mundo oriental que parece salido de las *Mil y una noches* y que es bastante frecuente en Raimund, se inserta la historia de la reina Alzinde, que desafía el poder de un genio malo y es condenada por ello, al igual que todo su pueblo. El castigo de Alzinde la llevará a un escenario alpino, que podemos pensar que pertenece a algún lugar de Austria, pero que, de todas maneras, es idealizado en tanto montaña y bosque, que casualmente son los dos paisajes de Austria que más atraen a Raimund<sup>12</sup>.

En este nuevo escenario, encontramos personajes que, si no son austriacos, al menos son alpinos: el ambicioso Gluthahn, que se describe a sí mismo como un hombre demasiado bueno, alguna vez estafado por un colega y por su esposa, y la pareja formada por Hans y Mirzel, gente sencilla y pobre, pero feliz. Justamente estos dos últimos –que a pesar de su pobreza ofrecen ayuda a Alzinde– son el ideal raimundeano de quienes pueden ser felices sin bienes materiales:

Mirzel:

I, bewahre, wir sind recht glücklich.

Hans:

Wir haben nur kein Geld.

[...]

Mirzel:

Weißt wir sind halt glückliche Unglückliche, so wie manche Leut unglückliche Glückliche sind. (284)

Y que aman tanto el lugar donde viven que seguirían allí aun teniendo dinero:

Hans:

Hätt' ich tausend fünfhundert Millionen,

Möcht' ich doch außer den Bergen nicht wohnen. (287)

<sup>11</sup> *Vid.* SCHREYVOGL (1966: 724).

<sup>12</sup> Cfr. con los poemas de Raimund, particularmente los dedicados a Gutenstein y se verá que la descripción del paisaje no difiere mucho de la descrita en este *Zauberspiel*.

De cualquier manera, se trata sólo de personajes secundarios, que colaboran con la causa de Alzinde, pero que no forman parte de la trama principal de la obra, sino que son solamente un poco de color local. No obstante, ellos refuerzan la idea del sufrimiento asociado a la felicidad, lo cual, en definitiva, es el mensaje de esta obra, dado que en el fondo se ve que el conflicto no busca ser un verdadero castigo contra Alzinde: la lectura que de él hacen los buenos espíritus, seguros del éxito de Alzinde y su marido, sigue siendo positiva e implica tener que conocer el sufrimiento antes de obtener la felicidad:

Genius:  
 Denn sie wird ein Beispiel geben  
 Wie der Mensch gelangt im Leben  
 Durch die Qual der tiefsten Leiden  
 Zu dem Ziel' der höchsten Freuden. (293)

De este modo se desprende un mensaje positivo de esta idea, ya que tras lo malo termina llegando el merecido bien. Podríamos, además, poner esto en relación con la idea raimundeana de la falta de felicidad, en este caso, que *a posteriori* permite apreciar mejor lo que se tiene.

### 3.6. *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828)

En esta obra nuevamente nos encontramos en un escenario alpino sin que se especifique si se trata de Austria. Como es habitual en Raimund, también encontramos espíritus dispuestos a ayudar a los hombres y a hacerlos felices, lo que en este caso implica favorecer el matrimonio de Malchen con su amado y curar a su misántropo padre.

El *locus amoenus* alpino de la obra anterior difiere poco del que vemos en la presentación de August, o en los poemas de Raimund a las montañas austriacas<sup>13</sup>; esta vez se inserta en él una particular familia burguesa con criados, que lucha contra la misantropía del señor de la casa, un personaje que ha sido engañado y estafado y que, por consiguiente, no confía en nadie. Bajo estas circunstancias, nadie puede ser feliz en la casa, incluso pareciera que el misántropo nunca pudiera ser feliz, aún cuando él idealice la naturaleza y piense que en ella está su única alegría. Es por eso que deja la casa y se instala en una casucha alejada, pensando que se puede simplemente huir y dar la espalda a los problemas y a ese mundo que desprecia. El objetivo del espíritu Astragalus es entonces mostrar al misántropo Rappelkopf –cuyo nombre vemos que está motivado– lo equivocado que está: cómo no se es humano si no se vive con los hombres, cómo la naturaleza que parece su amiga puede traicionarlo también y, finalmente, cuán malo está siendo con todo el mundo.

En el *Lied* de la criada Lischen se resume el *quid* de la cuestión:

---

<sup>13</sup> Vid. nota 11.

Ach, die Welt ist gar so freundlich  
 Und das Leben ist so schön.  
 Darum soll der Mensch nicht feindlich  
 Seinem Glück entgegenstehn.  
 Alles sucht sich zu gefallen,  
 Liebend ist die Welt vereint,  
 Und das Häßlichste von allen  
 Ist gewiß ein Menschenfeind.  
 [...]  
 Dann kann man die Welt nicht hassen,  
 Die 's im Grund nicht böse meint,  
 Man muß nur die Lieb nicht lassen,  
 Wird man nie zum Menschenfeind. (392)

Sólo cuando Rappelkopf comprenda esto, se llegará a la solución del conflicto: se trata de aceptar el mundo como es y la suerte que a cada uno le toca en él: una variante del raimundeano poder ser feliz con lo que se tiene. Dicha aceptación por parte de Rappelkopf –que incluye una crítica al mundo tal como está– llega un par de escenas más tarde, en su aria de II, 12, en la que también reconoce lo tonto que ha sido en su posición de misántropo. De hecho, en su última canción, Rappelkopf destaca como elemento principal para vivir tranquilo el conocerse a sí mismo, el reconocer lo que uno es: "Der Mensch soll vor allem sich selber erkennen" (411).

Al igual que en *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, aquí se trata de estar tranquilo y no de ser feliz, la otra variante del ideal raimundeano.

### **3.7. Die unheilbringende Zauberkrone oder Herrscher ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend (1829)**

En un mundo con aire medieval, encontramos a un héroe que se siente traicionado y busca venganza. Los espíritus –siempre presentes en la obra de Raimund– se dividen entre los del bando del malvado Hades, que colabora con la venganza, y los de la buena Lucina, que busca resguardar a su protegido del mal creado. Como es habitual en el optimista Raimund, las maldiciones no son eternas ni ilimitadas, sino que con el esfuerzo de los hombres y un poco de ayuda mágica, siempre se puede revertir la situación adversa. Los protagonistas de la gesta heroica que luchan contra el mal hechizo son una pareja bastante desigual: el hombre del pueblo Simplizius Zitternadel y el dramaturgo Ewald, personajes germánicos en un mundo itálico. Simplizius (¿pariente del de Grimmelshausen?), es un cobarde sastre de un pequeño pueblo, acuciado por deudas pero feliz, tal como él mismo se presenta:

's gibt wenig die so glücklich sind  
 Wie ich auf dieser Welt,  
 Ich hab kein Weib und hab kein Kind,  
 Und hab' kein Kreuzer Geld.  
 Wenn ich auch keine Schulden hätt,  
 Ich wüßst vor Freud nicht, was ich tät. (432-433)

Ewald, por su parte, es la contracara seria y valiente del dúo, deudor de Simplizius e inspirado poeta dramático. Ambos son elegidos por Lucina para salvar la ciudad de Agrigento.

Simplizius, el personaje cómico de la obra, usa juegos de lenguaje en su discurso e introduce confusiones y segundas lecturas que más tarde serán características de los personajes cómicos de Johann Nestroy.

Si bien no podemos ver en esta obra la idealización del “pueblo austriaco”, encontramos el desprecio del dinero que veníamos observando en las obras anteriores. Esta vuelta de tuerca hacia el *tragisches-Zauberspiel* resultó demasiado seria para los contemporáneos de Raimund, y fue quizás por eso, o por intentar dejar a un lado su modelo exitoso, por lo que esta obra terminó siendo un fracaso<sup>14</sup>.

### 3.8. *Der Verschwender* (1833)

Llegamos así a la última obra, que es además el último gran éxito de Raimund, y que cuenta con un protagonista que para Magris es característico del mito: el dilapidador Julius von Flottwell. Sin embargo, y como señala Wilhelm Zentner (2006), „der unvergängliche Ruhm des *Verschwenders* liegt bei den Figuren Valentins und Rosas, dem Idealisten im einfachen Handwerkergerade und seinem realistischeren weiblichen Gegenspiel“ (92).

Flottwell, por su parte, es el paradigma del hombre que vive el momento sin preocuparse por el futuro y dilapida así su fortuna, aunque él mismo lee su accionar como *meine Schätze mit der Welt teilen* (526). A su vez, también representa el modelo de señor paternalista, bueno con sus criados, *der seine Diener alle liebt wie eigne Kinder* (514). Por otra parte, Valentin, figura cómica de la obra que Raimund concibió para ser representada por él mismo, es feliz siendo criado de Flottwell:

Valentin:  
Heissa lustig ohne Sorgen  
Leb ich in den Tag hinein,  
Niemand braucht mir was zu borgen,  
Schön ists, ein Bedienter z' sein (519)

Es, además, el criado ideal, como se ve desde el comienzo del *Zauber Märchen*, donde leemos:

Rosa:  
Und das laßt du dir so alles gfallen?  
Valentin:  
Ja weil ich halt für meinen Herrn ins Feuer geh, so geh ich halt auch für ihn ins Wasser. (521)

<sup>14</sup> Vid. SCHREYVOGL (1966: 729).

La suerte de Flottwell sigue siendo la misma tres años más tarde, en el segundo acto, y su actitud frente al dinero también. Es así que le dice al mendigo que le pide dinero:

Flottwell:

Oh, schäm dich, so um Geld zu jammern, es ist das Niedrigste, was wir beweinen können. Du hast genug für heut, ein andermal komm wieder. (544)

Valentin, por su parte, deja la casa de Flottwell cuando su mujer Rosa tiene problemas con Wolf, que es quien maneja los hilos de la casa de Flottwell.

La rueda de la fortuna sigue su curso y, veinte años más tarde, Flottwell regresa a su patria arruinado, como el hijo pródigo. Sin familia y sin amigos, vuelve a su lugar de origen, donde por casualidad se encuentra con Valentin, que es la única persona feliz de volver a verlo:

Valentin:

Ob ich mich erinnere? O Gott! Euer Gnaden waren ja so gut mit mir und haben mir ja so viel geschenkt. (577)

Entretanto, Valentin ha vuelto a su viejo oficio de carpintero y, en su respuesta a Flottwell sobre cómo le va con su trabajo, podemos ver que ya ha tenido lugar un aprendizaje en el antiguo dilapidador:

Flottwell:

Und geht es dir gut?

Valentin:

Nu mein! Wies halt einen armen Tischler gehn kann. Auf dem Land ist ja nicht viel zu machen. Ich bin zufrieden.

Flottwell:

Dann bist du glücklich! (577)

Valentin, a su vez, sigue siendo el mismo fiel criado de siempre, tan fiel que presenta a Flottwell a sus hijos del siguiente modo:

Valentin:

Jetzt da gehts her, Kinder. Da stellt euch im Kreis herum! (*Hansel kommt*) Da schauts den Herrn an. Das ist mein lieber guter gnädiger Herr, von dem ich euch so viel erzählt hab. Der hat euren Vatern und viel hundert Menschen Gutes getan. Gehts hin und küßt ihm alle die Händ. (580)

A lo que la hija mayor añade:

Liese (*verlegen*):

Euer Gnaden! Unser Herr Vater hat uns halt so viel Gutes, Liebes und Schönes von Euer Gnaden gesagt, daß wir uns recht freuen, Euer Gnaden kennenzulernen. (581)

Ante la situación de su antiguo amo, Valentin quiere que éste se quede con ellos, si es posible para siempre. En su *Hobellied* muestra cómo comprende la suerte que a cada uno le toca en la vida, desprecia el dinero como es usual en Raimund y muestra que ser feliz es saber conformarse con el destino de cada uno. Toda esta bondad y sabiduría ideal contrasta con la realidad terrenal que Rosa le recuerda a su marido: no tener con qué alimentar a sus hijos.

Afortunadamente, el conflicto se resuelve para bien –los buenos deben ser siempre recompensados–, en tanto que Flottwell recupera parte de su fortuna y la familia de Valentin no tiene entonces que sacrificarse para mantener a su antiguo amo. Más aun, éste se muestra agradecido por el gesto de su fiel criado y lo recompensa.

Incluso más claramente que en *Der Diamant des Geisterkönigs*, esta obra nos presenta el panegírico del buen criado, con eterno sentido de la fidelidad y el deber. La suerte de Flottwell puede entonces ser vista únicamente como una excusa para permitir el desarrollo de Valentin, si bien también nos recuerda qué sucede siempre que no se le da valor a las cosas. Justamente contentarse con lo poco, con lo que nos toca es nuevamente el valor resaltado por Raimund. Por otra parte, en este mundo tan justo parece que la bondad tiene siempre su recompensa: un mensaje optimista para apostar por la generosidad.

#### 4. Conclusiones

Si bien la ciudad de Viena no aparece mucho como espacio de la acción en las obras de Raimund, ya que dicho autor privilegia los escenarios maravillosos –muchas veces de estilo oriental– o incluso los paisajes austriacos alpinos, podemos notar cierta “alma popular” vienesa en su obra, que sin embargo no está idealizada como tal –por ser vienesa– sino por lo que es a nivel humano, y así es como parece que se es vienés. Es decir, lo positivo no viene del hecho de ser vienés, sino que, por ejemplo, ese idealizado ser, feliz con lo que se tiene, es visto como típicamente vienés.

Por otra parte, a medida que Raimund avanza en la producción de sus *Zauberstücke* y aumenta su deseo por universalizar su obra y extraerla del contexto vienés particular –lo que lo llevará a varios fracasos teatrales y a la incompreensión de su público, que tanto le afectó–, lo austriaco va desdibujándose, eliminando las referencias explícitas, los cantos nostálgicos y alabatorios, y, a los sumo, van quedando ciertas particularidades del habla en los parlamentos de los personajes más populares<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Baste aquí pensar en el nostálgico de Viena que es el personaje de la primera *Zauberposse* de Raimund, Bartolomäus Quecksilver, que no pierde ocasión de recordar lo lejos que está de su patria, cómo ansía regresar a ella y por cuánto ella es el lugar para vivir. En el Florian de *Der Diamant des Geisterkönigs* todavía quedan reminiscencias de esta *Heimatsliebe*. Sin embargo, frente a esto, los personajes de las últimas obras no tienen un anclaje tan preciso, Flottwell parece referirse a un vago mundo germánico en general cuando habla de su deseo de regresar a su *Vaterland* (y nótese que Quecksilver hablaba de *Heimat*), mientras que otros personajes piensan en la montaña a la hora de definir su pertenencia. Los escenarios de Raimund parecen entonces marcharse de Viena a las montañas, para luego no individualizar un espacio, en lo que podríamos ver como una intención por universalizar sus obras.

En cuanto al mito hasbúrgico, podríamos dividir las obras de Raimund en tres grupos:

- 1) Un primer y amplio grupo cuyo mito principal está relacionado con la felicidad que se encuentra en las pequeñas cosas, en cuestiones sencillas a las que los hombres deberían darle la importancia que se merecen. Allí ubicamos desde una vertiente inicial, representada por *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* y, en parte, por *Der Diamant des Geisterkönigs*, donde la felicidad pasa por el estar-en-casa (en Austria), hasta el mito del saber ser feliz con lo que se tiene, con la suerte que a cada uno le toca. Dentro de este subgrupo hay también ciertas variantes: la idealización de la pobreza feliz y, consiguientemente, la casi imposibilidad de ser feliz si se tiene dinero, como encontramos en *Das Mädchen auf der Feenwelt* oder *Der Bauer als Millionär* y *Moisasurs Zauberflucht*; y la felicidad a partir del conocimiento de sí, tal como se ve en *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. En definitiva, lo que permite aglutinar estas obras es que el mito fundamental que se busca resaltar (y que es visto como propiamente austriaco) consiste en que la felicidad/ tranquilidad está en el reconocimiento de lo que uno tiene, por poco que eso pueda resultar materialmente.
- 2) Un segundo grupo está formado por dos obras en las que, si bien puede verse también el mito anterior, contienen otro mito mucho más fuerte: el del fiel y buen criado, modelo del súbdito austriaco. En este grupo encontramos tanto a *Der Diamant des Geisterkönigs* como a *Der Verschwender*, que, gracias a la primacía del personaje cómico, de ese criado que se roba la obra y se transforma en su protagonista, presentan este otro mito que cobra más fuerza que el anterior. En este sentido, quizás *Der Verschwender* sea la obra más completa de Raimund, dado que ambos mitos raimundeanos fundamentales están desarrollados en ella, e incluso se funden en un mismo personaje, que es a la vez criado ejemplar y sabio hombre que sabe apreciar lo que tiene y contentarse con ello, llegando de este modo a la felicidad. Si coincidimos con esta lectura, es probable que Valentin sea un personaje más representativo del mito que Flottwell, contrariamente a lo que afirma Magris.
- 3) Finalmente nos queda un último grupo de obras donde la presencia del mito es menor y que no casualmente coincide con las piezas menos populares y exitosas de Raimund, que son, a su vez, aquellas más alegóricas y filosóficas: *Die gefesselte Phantasie*, *Die unheilbringende Zauberkrone* oder *Herrscher ohne Reich*, *Held ohne Mut*, *Schönheit ohne Jugend*. Aquí se ubicaría también *Moisasurs Zauberflucht* si no tuviera la participación de la pareja Hans/Mirzel. Podríamos decir entonces que aquellas obras donde Raimund colocó mayores expectativas en cuanto a renovación del *Zauberstück* y donde buscó elevar el género, son justamente aquellas que más se alejan del mito, lo cual es bastante lógico tratándose de un mito austriaco en obras que, con un afán universalista, buscan dejar de lado todo lo particular (de un tiempo/ lugar/ cultura/ idiosincrasia/ etc).

Para finalizar, debemos recordar que para Magris esta mitificación de Raimund – que hemos verificado que, con sus variantes, efectivamente existe– tiene “un preciso significado histórico, un origen y una función cultural en la Austria metternichiana”; se trata entonces de contextualizar este mito.

Los años en que Raimund escribe sus obras (1823-1833) coinciden con los del *Biedermeier*, más precisamente con el *Vormärz* y la era del canciller Metternich. En otra parte de su libro, Magris reflexiona sobre esa época:

Esa renuncia a la participación política y ese hedonista refugiarse en los amigos, las viandas y los libros con pasión de gastrónomos de cosas efímeras, fueron en el mundo austriaco no un letargo ardiente de futuro proceder, como en Alemania, sino el estilo de vida más naturalmente adecuado a las contradictorias bases en que descansaba el imperio (79).

El *System* de Metternich, ese “absolutismo mitigado por la dejadez”, sienta sus reales naturalmente como fondo muy evidente de toda la literatura del *Vormärz* (80).

Parece normal que en una época en que la política estaba prohibida y en el teatro, vigilado por la censura, se desarrollara una obra como la de Raimund, llena de fantasía y preocupada por cuestiones literarias e individuales como la felicidad, e incluso conformistas, si pensamos en su mensaje de disfrutar lo que uno ya tiene<sup>16</sup>. Quizás fue por esta característica que Raimund no tuvo, por ejemplo, los problemas con la censura que la crítica de la realidad le trajo posteriormente a Nestroy; lo cual tampoco quiere decir que no haya crítica en la obra de Raimund; aunque evidentemente no es la política hacia donde podrían haberse dirigido sus dardos, sino que más bien Raimund hubiera podido criticar a todos aquellos personajes que no concuerdan con sus valores: al misántropo, al que no se da cuenta de lo que tiene, etc. Sin embargo, en vez de criticar a sus contrarios, Raimund prefirió resaltar el valor opuesto de manera didáctica: tratar de inducir a su público hacia sus ideas en el mejor estilo de un *Besserungsstück*. Sin duda alguna, más que crítica hay un fin moralizador en sus obras, pero sin ánimo de adoctrinamiento. Es como si intentara transmitir a su público la receta para ser feliz, como si buscara mostrar y contagiar una bondad y generosidad –siempre recompensada– que sus personajes más importantes –ideales seres míticos– derrochan y que es, a su vez, la mejor fórmula para sobrellevar la opresión del régimen metternichiano.

Por todo lo visto anteriormente, podemos concluir que la lectura que Magris propone para Raimund sigue vigente, no sólo por su aplicabilidad, sino también por su relevancia e influencia en el mundo de la germanística. No obstante, queda abierta la pregunta sobre si es la forma más productiva de enfocar la obra de Raimund o si no sería conveniente leer esta última desde una perspectiva que surgiera de las propias obras y que no sea impuesta desde el canon de la literatura austriaca.

---

<sup>16</sup> Vemos así que, en la obra de Raimund, quienes buscan más de lo que les corresponde y no saben conformarse con lo que tienen –desde la princesa Zoraide de la primera obra de Raimund hasta Phalaris en la anteúltima– tienen un final nada feliz.

## 5. Referencias bibliográficas

- BILLER, J., *Simon Sprenglers Ferdinand Raimund. Züge und Originalitätmitteilungen aus seinem Leben*. Viena: Wiener Bibliophilen Gesellschaft 1990.
- HEIN, J., «Gefesselte Komik'. Der Spielraum des Komischen in Ferdinand Raimunds Volkstheater», *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* 14 (mayo 1982), 73-86.
- , «Ferdinand Raimund. Ein Forschungsbericht (1881-1968)», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Número especial dedicado a informes de investigaciones (1971), 469-495.
- , *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- HOFMANNSTHAL, H. von, «Ferdinand Raimund. Einleitung zu einer Sammlung seiner Lebensdokumente», en: *Prosa III. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Frankfurt: Fischer 1977, 471-478.
- MAGRIS, C., *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. México: UNAM 1998.
- MAUTNER, F., «Die Wiener Volkskomödie, Raimund und Nestroy», en: HINK, W. (ed.), *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: August Bagel 1980, 200-215.
- RAIMUND, F., *Sämtliche Werke*. München: Winkler 1966.
- RÖSSNER, M., «Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist...'. La soportable levedad del ser en la literatura austriaca», en: ROHLAND DE LANGBEHN, R. / MANGARIELLO, M. E. (eds.), *De Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literatura Alemana* (Septiembre de 1993). Buenos Aires: UBA 1995, 9-31.
- , «Claudio Magris: La desmitificación mitificadora», en: MAGRIS, C., *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. México: UNAM 1998, 7-14.
- SCHREYVOGL, F., «Ferdinand Raimund. Werk und Leben», en: *F. Raimund. Sämtliche Werke*. München: Winkler 1966, 709-747.
- STERN, M., «Die Raimund- und Nestroy- Rezeption Hofmannsthals», ponencia presentada en los 31. Internationale Nestroy-Gespräche, Schwechat 2005.
- VOLKE, W., *Hugo von Hofmannsthal*. Hamburgo: Rowohlt 1967.
- WEISS, Walter, «Österreichische Literatur –eine Gefangene des habsburgischen Mythos?», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2 (1969), 333-345.
- ZEMAN, H., «Das Märchen vom realen Leben. Zur Dramatik Franz Grillparzers und Ferdinand Raimunds um 1830», en: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1982, 297-322.
- , «Die österreichische Literatur im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert. Spätaufklärung und Biedermeier», en: *Literaturgeschichte Österreichs*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1996, 303-360.
- ZENTNER, W., «Nachwort» a Raimund, F., *Der Verschwendler*. Stuttgart: Reclam 2006, 91-94.