

## Los últimos pasos de la novela de formación alemana: *Berlin Alexanderplatz* Integración social y pérdida de la identidad

Martín Koval

El siglo burgués, el "largo siglo XIX", comprende un segmento temporal que va desde el último tercio del siglo XVIII (en particular, la Revolución Francesa) hasta la Primera Guerra Mundial (Kocka 1995: 784). La fe en el progreso, en las ciencias, en la razón, en el *sentido de la vida*, puesta en crisis a partir de las primeras décadas del siglo XX (y, mucho antes, por el Romanticismo) es, a muy grandes rasgos, lo que caracteriza la *mentalidad burguesa* (ibíd.: 805), es decir, el contenido mental de la clase que lleva a cabo, hasta c. a. 1848, los cambios revolucionarios y que, a partir de entonces, da inicio a un acuertelamiento de signo conservador (lo que Kocka llama "feudalización de la clase media" [ibíd.: 802]). El proceso de expansión, consolidación y canonización del género *novela* está íntimamente vinculado a este periodo histórico, a las ideas de la clase media, de la burguesía.

Hay un subgénero novelístico en el que la fe en la razón y el progreso se presentan, *a priori*, de forma exacerbada: la novela de formación/educación o *Bildungsroman*. Es a la luz del contexto histórico-intelectual recién aludido que resulta de interés procurar encontrar, en los textos literarios pertenecientes en mayor o menor medida a este subgénero, claves que permitan dar cuenta de las transformaciones de la mentalidad burguesa a lo largo de *su* siglo. En vista de esto, se podrían contrastar textos de finales del siglo XVIII con otros de finales del siglo XIX/comienzos del XX a fin de establecer diferencias específicas. En lo que respecta a los comienzos del subgénero novelístico, sería productivo trabajar, por ejemplo, con el modo en que en *su Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister]

(1795/96), J.W. Goethe reelabora el motivo de la *sociedad secreta* presente en *Der Geisterseher* [El visionario] (1787/89), de Friedrich Schiller: la imposibilidad psicológica del Príncipe de madurar y volverse un sujeto racional en este último caso, lo pone a expensas de individuos macabros y nocivos; nada más ajeno al proceso de racionalización y maduración de Wilhelm Meister, para cuya feliz resolución cuenta con el apoyo de la *Sociedad de la Torre*. Por razones de espacio, no desarrollaremos esta posibilidad de trabajo.

Por otra parte, en lo que respecta al "ocaso" del subgénero, resulta conveniente pensar en obras que ponen en escena el *sinsentido de la vida*, la derrota del individuo ante las coacciones de la sociedad, que critican o ponen en duda el ideal burgués ilustrado-racional de *Bildung* (esto es, entre otras cosas, la idea utópica de que el mejoramiento ético del individuo equivale al mejoramiento de la sociedad). Las siguientes novelas han sido pensadas, por diferentes críticos y en mayor o menor medida sobre la base de lo que recién se ha dicho, como representación literaria del fin o acabamiento del *Bildungsroman*: *Der grüne Heinrich* [Enrique el verde] (1854/55; 1879/80) de Gottfried Keller (H. R. Jauss),<sup>1</sup> *L'éducation sentimentale* [La educación sentimental] (1869) de Gustave Flaubert (G. Lukács),<sup>2</sup> *Amerika* de Franz Kafka (1927) (G. Neumann),<sup>3</sup> *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin (W. Benjamin), *Die Blechtrommel* [El tambor de hojalata] (1959) de Günter Grass (G. Mayer) et. al.

## La culminación histórica de la novela de formación

Dadas las características específicas del largo siglo XIX alemán, su unidad en tanto periodo histórico (v. Kocka *ut supra*), y en vista de que la novela de for-

<sup>1</sup> "¿Cómo puede la educación estética tener lugar si la historia ya no es un protector sino un oponente?", se pregunta Jauss (1989: 47), suponiendo que en Keller, a diferencia de Goethe, la historia configurada en las obras es contingente. De este modo este crítico da a entender que la novela de formación es un subgénero específicamente acotado al Clasicismo alemán.

<sup>2</sup> V. su *Teoría de la novela*.

<sup>3</sup> La pérdida de identidad (y del nombre) como negación del modelo goetheano de constitución de una subjetividad por parte de Karl Roßman al final de *América* es, según Neumann, el extremo más radical al que puede llegar el *Bildungsroman*, con lo cual se cierra el subgénero en un sentido histórico (1985: 45s.).

mación nace y se desarrolla en el transcurso del mismo, no parece ser correcto buscar su culminación demasiado lejos temporalmente de la Primera Guerra Mundial. *Der grüne Heinrich* es una novela temprana en este sentido; *Die Blechtrommel*, por su parte, está situada en un contexto histórico-intelectual muy posterior (el nazismo, la Segunda Guerra Mundial y la Posguerra). Es en la llamada *Modernidad Clásica* [Klassische Moderne] (c. a. 1890-1930) que hay que buscar la crítica más radical y definitiva del modelo narrativo del *Bildungsroman*: en novelas como *Amerika*, *Berlin Alexanderplatz* y –agregamos– *Der Untertan* [El súbdito], de Heinrich Mann (1906; publ. 1914, 2 meses antes del estallido de la guerra).

Las consideraciones de Lukács sobre *L'éducation sentimentale*, en particular, son iluminadoras para comprender el agotamiento del subgénero *novela de educación* (que aquí llamamos *de formación*). El autor de *Historia y conciencia de clase* sostiene en su *Teoría de la novela* que la novela (del *romanticismo de la desilusión*, en particular) es "un combate contra las potencias del tiempo" (1971: 133) librado por medio de la *resignación*. La idea es que el héroe debe resignar la "simple y feliz vida *in rem*", esto es, la posibilidad de hallar "el sentido" en el momento presente de su vida, que sólo es concebible como una sucesión anárquica de acontecimientos. Esta renuncia, prosigue, se expresa en dos "vivencias de la temporalidad": esperanza y recuerdo (ibíd.: 134), las cuales triunfan sobre el tiempo, en la medida en que proporcionan respectivamente una "visión sinóptica de la vida como unidad transcurrida *ante rem* y [una] captación sinóptica de esa vida *post rem*" (íd.). Esto es: producen la ilusión de abolir la escisión entre tiempo interior y mundo; mediante ellos vuelve a imperar, fugazmente, la totalidad –entendida como una ligazón del individuo con su "patria trascendental"–. Se trata, así, de vivencias "capaces de aprehender el sentido de la realidad en un mundo privado de Dios" (ibíd.: 135). Lukács encuentra en *La educación sentimental* de Flaubert la concreción más clara de todo esto: esta novela es índice del momento histórico-intelectual en que la *novela de educación* deviene *novela del romanticismo de la desilusión*. La fórmula *sentido de la vida*, aún vigente en la primera, aparece puesta en duda en esta última: sólo perdura ahora en la forma de una *subjetividad contemplativa alienada* de la realidad. De modo que la noción de *educación sentimental* alude en Lukács a un abandono resignado, por parte del héroe, de la realidad socio-histórico y a un repliegue desesperado en su interioridad anímica.

## Berlin Alexanderplatz

*Berlin Alexanderplatz: ¿L'éducation sentimentale alemana?*<sup>4</sup>

En su "Krisis des Romans. Zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz'" ["Crisis de la novela. Acerca de *Berlin Alexanderplatz*"] (1930), Walter Benjamin sostiene que *Berlin Alexanderplatz* es "el estadio más extremo, vertiginoso, tardío y radical de la vieja novela de formación burguesa" (III, 236): en la conversión del criminal Franz Biberkopf en pequeñoburgués asalariado, en hombre promedio, Benjamin vislumbra el agotamiento del subgénero. Con todo, agrega algo más: sostiene lukacsianamente que la novela de Döblin es "*L'éducation sentimentale* del criminal". En este contexto, refiere a los conceptos de "esperanza" y "recuerdo", extraídos de la *Teoría de la novela* de Lukács, para aludir

<sup>4</sup> *Berlin Alexanderplatz*, el "fruto más maduro del futurismo berlinés" (Muschg 2007: 52), narra unos dos años de la vida de Franz Biberkopf después de salir de la cárcel, donde ha pasado cuatro años por haber asesinado a Ida, su ex novia. Decidido a ser honrado cueste lo que cueste, se gana la vida como vendedor ambulante (entre medio, con todo, viola a la hermana de Ida, entre otras cosas). Pero un fuerte disgusto con un tal Lüders –este personaje le quita brutalmente una viuda con quien se sentía a gusto y a quien ofrecía sexo a cambio de dinero–, a quien entretanto ha conocido, le hace perder sus estribos en el alcohol. Sin quererlo realmente se involucra con una banda de delincuentes liderada por el mafioso Pums. Reinhold, uno de los esbirros de este último, arroja del auto (en el que escapan una noche luego de un asalto) a Franz para deshacerse de él (ya que sospecha de su ingenuidad), este es arrollado por otro vehículo y pierde el brazo derecho. Ya recuperado y en pareja con la muy joven Sonja (a quien rebautiza como Mieze), una chica de la calle, quien lo ama sinceramente, decide dedicarse concientemente al crimen organizado, pues entrevé que la honradez y el trabajo no conducen a nada en la vida. En un acto del que luego se arrepiente, se jacta de su relación con la bella Mieze ante el duro de Reinhold, quien sospecha nuevamente de la ingenuidad de Franz (piensa que no lo ha perdonado por haberlo arrojado del auto y por haber perdido en consecuencia su brazo), seduce a la muchacha y, en vista de que esta procura mantenerse fiel a Biberkopf, la asesina. Reinhold culpa por el crimen a este último, por lo que el héroe se ve obligado a andar de incógnito. Pero abatido por las circunstancias y el Destino, y entendiendo que en parte es culpable de la muerte de Mieze, se entrega: balea a un policía y su identidad es descubierta. Es internado en un manicomio, en donde sufre una experiencia alucinatoria en la que dialoga con la Muerte y con sus amantes muertas. A duras penas no muere: renace y se convierte. Se cambia el nombre (en realidad se añade el segundo nombre Karl) y obtiene un trabajo como portero auxiliar de una fábrica. Al final, en un giro inesperado, se alude, no sin ironía, a la utopía de lo colectivo: Franz entiende que sólo diluyendo su subjetividad en el colectivo, perdiendo su individualidad, dejando de lado su razón, su independencia, es posible encontrar un sentido en la vida.

a la *pérdida del sentido de la vida* en la biografía del héroe novelesco. ¿Hay que deducir de las palabras del autor de *Calle de dirección única que Berlín Alexanderplatz* ocupa la misma posición histórico-literaria que la pesimista novela de Flaubert? Esta parece ser la estrategia argumentativa de Benjamin. Con todo, es posible preguntarse si esto es correcto, en vista del contenido narrado por la novela vanguardista de la que aquí se trata.

### *Berlin Alexanderplatz y el Bildungsroman*

La obra del psiquiatra Alfred Döblin es el primer *Großstadtroman* [novela de la gran ciudad] alemán<sup>5</sup>, no es un *Bildungsroman*.<sup>6</sup> De cualquier modo, guarda cierta relación de parentesco con este último subgénero (como advierte lúcidamente el autor de *El origen del drama barroco alemán*); básicamente, por el hecho de que problematiza y discute las condiciones en las que se lleva a cabo la *integración social* del individuo.

### *La violencia institucional*

No se verifica en el desarrollo del héroe ningún proceso de mejoramiento o maduración gradual, sino más bien de "destrucción física y anímica" (Jacobs,

<sup>5</sup> Ha sido comparada, en este sentido, con *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos (Jacobs 1983: 248), autor del que Döblin toma, en efecto, muchos elementos. Otra influencia central es la de la novela *Ulysses* (1918/1920) de James Joyce.

<sup>6</sup> Entre otras, por las siguientes razones: 1) que el héroe, Franz Biberkopf, a diferencia de los héroes tradicionales de las novelas de formación (piénsese en Agathon, Wilhelm Meister o Heinrich Lee), no es "problemático", en el sentido de que no experimenta una escisión entre su *mundo interior* y el mundo objetivo exterior (cuya sutura, en los mundos narrados de Wieland, Goethe, Keller et. al. se lleva a cabo por medio de un proceso de maduración). Franz actúa sin más (sale de la prisión, tiene diferentes trabajos como vendedor ambulante, se prostituye, se enamora una y otra vez, vuelve a delinquir, etc.), sin consideración moral alguna, la realidad no es un "problema" para él (Jacobs 1983: 250). Como sostiene Muschg: "[Franz Biberkopf] vive en una armonía con su entorno, no hay para él nada interno ni externo. El mundo lo llena por completo, su alma está en él, apenas tiene un perfil personal" (2007: 57); 2) que el héroe es un criminal y proviene de un *milieu* proletario (los héroes tradicionales son burgueses, pertenecen a la clase media acomodada [Wilhelm Meister] o a la pequeña burguesía [Heinrich Lee]) (í.d.); 3) que no hay un proceso de mejoramiento y maduración gradual del héroe, sino, por el contrario, de "destrucción física y anímica" (ibíd.: 249); 4) que el *mandato paterno* no desempeña rol alguno; 5) que el modo de la representación narrativa difiere grandemente del de los *Bildungsromane*: el monólogo interior, el montaje, el estilo indirecto libre, entre otras cosas, rompen con las pretensiones de progresiva racionalidad y conciencia de sí que están en la base del "proyecto" *Bildungsroman*.

1983: 249). No en última instancia esto es así a causa de la *violencia institucional* representada en la novela. En el pasado del presente narrado, Franz Biberkopf ha trabajado honradamente (hay una obsesión, a lo largo de la novela, con el *trabajo honrado*) como peón de albañil y mozo de cuerda. Antes de eso ha combatido "por los prusianos en las trincheras" (2007: 95), durante la Primera Guerra Mundial. En la propia conciencia del héroe, esta experiencia, así como la de haber estado cuatro años preso, constituyen factores de degradación de su humanidad y de negación de sus posibilidades de llegar a ser feliz ("Me han hecho polvo. He estado en Tegel a la sombra y por qué. Primero con los prusianos en las trincheras y luego en [la cárcel] de Tegel. Ya no soy un ser humano" [id.]). Se trata de una violencia institucional sufrida en carne propia: a estas dos experiencias hay que sumar la del manicomio de Buch, al final de la novela (ibíd.: 475ss.). De modo que son tres las instituciones que actúan sobre el héroe para volverlo socialmente útil: el ejército, la cárcel y el manicomio. Muy diferente es la suerte de Wilhelm Meister o de Heinrich Lee, por cierto.<sup>7</sup> La *violencia institucional* sufrida por Biberkopf es inherente al sistema, es una suerte de dios perverso al que no pueden sustraerse los diferentes individuos que habitan el *milieu* marginal berlinés. En el *Wilhelm Meister*, el episodio de mayor violencia es el del asalto en el que el héroe resulta gravemente herido: no es menor el detalle de que esta desgracia es explicada en los términos de una casualidad. No parece azaroso, por otro lado, que sean muchos los personajes de *Berlín Alexanderplatz* que son o han sido "corregidos" por las instituciones de castigo: además de Franz Biberkopf, están, entre otros, la muchacha Emmi ("tiene ya el reformatorio [...] a sus espaldas" [2007: 305]), Pums (ibíd.: 285), el nietzscheano Willi (ibíd.: 339) y el diabólico Reinhold.

### *Nadie en quien confiar*

El concepto de *comunidad de destino* [Gemeinschaft des Schicksals], elaborado por Lukács en *Teoría de la novela*, permite entender la *falta de sentido de*

<sup>7</sup> Habría que incluir dentro de estos razonamientos la cuestión del dinero. Franz Biberkopf y muchos otros personajes pertenecen a un *milieu* marginal: muchos personajes, y muy en especial el héroe, se debaten entre el trabajo honrado a cambio de muy poco dinero, de un lado, y el delito, del otro. La historia del miserable carpintero Paul Gerner, que roba por necesidad y va a la cárcel, es ejemplar en este sentido. La novela pone en escena un círculo vicioso que conduce de la pobreza a la prisión y de allí a la estandarización social por medio de la violencia institucional.

*la vida* como la carencia de una comunidad de hombres y mujeres en la que el héroe pueda integrarse de un modo satisfactorio (es decir, de una forma tal que implique un mutuo mejoramiento).

Más allá de que se trate de un criminal más o menos arrepentido, el rasgo de carácter más importante de Franz Biberkopf es la *ingenuidad* (la Muerte se lo hace ver en el manicomio: "eres un aborto con alucinaciones (...). El mundo necesita a otros tipos que no sean como tú, más inteligentes y menos insolentes, que vean cómo son las cosas, no de azúcar, sino de azúcar y mierda, todo mezclado" [ibíd.: 491]). Hay varios episodios en los que, ingenuamente, el héroe procura establecer una relación de amistad, de confianza, con otros personajes, y sufre un desengaño.

a) *Otto Lüders*. Le cuenta a Lüders, tío de su novia Lina y socio suyo como vendedor de cordones de zapatos, que ha conocido a una viuda que le ha pagado a cambio de sexo (ibíd.: 166ss.). Lüders no sólo no comparte la felicidad de su colega, sino que, con intenciones ambiguas, se anuncia en lo de la viuda como socio de Biberkopf y roba en su casa. El resultado es que el héroe del relato pierde todo tipo de vínculo con la mujer y, para olvidar el frustrante episodio, se entrega al alcohol (ibíd.: 169s.). Franz, con todo, revela ser "fuerte como una serpiente cobra" y logra reprimir la violencia que ha generado en su interior la traición de Lüders ("Diosdiosdíos, oye déjalo estar, hay que dominarse, canalla, no hay que ponerle a nadie la mano encima, ya hemos estado una vez en Tegel" [ibíd.: 190]).

b) *Minna y Karl*. Biberkopf cree que Minna y Karl (hermana y cuñado de la difunta Ida) no pueden guardarle rencor por el pasado (él no se siente asesino de su novia). Karl le muestra cuán equivocado está en su análisis de la situación, lo trata de asesino y lo echa de su casa (ibíd.: 220).

c) *Pums, el vendedor de fruta*. Desde que conoce a Pums (ibíd.: 234), que es líder de una banda de delincuentes, hasta que se da cuenta de que está participando involuntariamente en un asalto (ibíd.: 269), el héroe está convencido ingenuamente de que aquel es vendedor de fruta. En este episodio no sólo queda en claro la *ingenuidad extrema* de Biberkopf, sino también la *opacidad de los otros*. Todos ocultan cosas, no hay nadie en quien confiar.

d) *Reinhold*. En un episodio estructuralmente similar al de Lüders (confianza-desengaño), ya recuperado de la pérdida del brazo (el bestial Reinhold lo ha

arrojado del automóvil) y convertido concientemente en delincuente, Biberkopf vuelve a confiar ingenuamente en Reinhold y le habla acerca de lo feliz que es con su nueva novia, Mieze, aun a sabiendas del tipo de visión enfermiza que este último tiene de las mujeres (mucho antes, Reinhold le había confesado que las mujeres "lo perdían" [ibíd.: 242]): "Y empiezan a hablar de mujeres y Franz le habla de la Mieze, que se llamaba antes Sonja, gana su dinerito, y es una buena chica. Reinhold piensa entonces: eso está bien, se la quitaré y luego lo llenaré de mierda hasta aquí" (ibíd.: 359). Mas Biberkopf no se limita a contarle a este acerca de su novia, sino que incluso lo invita a ocultarse en su casa para que pueda verla (ibíd.: 390s.). El resultado de esta suma de errores del bienintencionado héroe, que no comprende la verdadera naturaleza animal de Reinhold, es que este, más tarde, seduce a Mieze, trata de violarla, y ante la resistencia de esta (que ama fielmente a Biberkopf), la asesina.

*¿Saber mantenerse (ser honrado) o sacrificarse?*

*Saber mantenerse* (o *ser honrado*), primero, y *sacrificarse*, después, son las dos claves de la integración social: la primera resulta falsa; la segunda, verdadera. Se trata de dos *Leitmotive* que atraviesan toda la novela y constituyen *a priori* un factor de distanciamiento respecto de la novela de formación *goetheana*: el motivo resignado de *saber mantenerse* guarda aún cierta relación con el tipo de novelas de formación posgoetheanas (piénsese sobre todo en la segunda versión de *Der grüne Heinrich*); el motivo del *sacrificio* del individuo y de la razón, por el contrario, son nuevos en la tradición subgenérica. En este tópico es posible encontrar, así, la crítica más radical a la ideología de la *Bildung* ilustrada y clasicista.

El motivo del *sacrificio* prevalece por sobre el de *saber mantenerse*. El propio Döblin lo explicita en su epílogo a la edición de 1955. El autor explica allí que al salir el berlinés Biberkopf de la cárcel, las opciones eran sólo dos: que "uno de los dos resulta[r]a destruido, Berlín o Franz Biberkopf. Y como Berlín siguió siendo lo que era, al penado se le ocurrió cambiar. El tema interno es, por lo tanto que hay que sacrificarse, ofrecerse a sí mismo en sacrificio". Al final de la novela, elucida Döblin, "el sacrificio se ha consumado silenciosamente. (...) [A]hí está, como portero de fábrica, vivo aunque averiado, la vida lo ha zarandeado poderosamente" (ibíd.: 48).

El *sacrificio* comienza a consumarse cuando Biberkopf se entera por los periódicos de que Mieze ha sido asesinada (así como de que él es el principal sospechoso). La *identidad*, la *conciencia de sí* del héroe se hace añicos. "Franz camina a pasitos y lo sabe: mi vida no es ya mía. No sé lo que tengo que hacer ahora, pero Franz Biberkopf se ha acabado y ha llegado al fin" (ibíd.: 455). Acto seguido, se entrega absurdamente a la policía; "ha renunciado, ha maldecido de su vida" (ibíd.: 466s.). La Muerte, en un diálogo alucinatorio en el manicomio, infunde en él el *sentimiento de culpa*, y lo trata de estúpido e idealista (ibíd.: 492ss.). Tiene lugar entonces la muerte simbólica del héroe, y su renacimiento en calidad de *hombre nuevo* (ibíd.: 499).

La recuperación de la libertad va acompañada de un cambio de nombre (¿de una pérdida de identidad?): el héroe se llama ahora Franz Karl Biberkopf y trabaja "de portero auxiliar en una fábrica de mediano tamaño" (ibíd.: 510). Sus tareas consisten en "anota[r] los números, controla[r] los vehículos, [fijarse] en quién entra y quién sale" (ibíd.: 511). Esta nueva posición en la sociedad, con todo, es el corolario de un cambio al nivel de la conciencia del héroe. Este *ya no piensa por sí mismo*: ha dejado de hacer uso responsable y autónomo de su razón. Biberkopf ha sido, a lo largo de toda su vida, un individualista radical;<sup>8</sup> ahora decide integrarse al colectivo, de forma extrema también. Esto se verifica en los pensamientos (¿De quién? ¿Del héroe? ¿Del narrador? ¿De la masa?) citados al final de la novela: "Muchas desgracias ocurren cuando se va solo"; "¿qué es entonces el Destino? Solo, es más fuerte que yo. Si somos dos, ya es más difícil ser más fuerte que yo. Si somos diez, más difícil aún. Y si somos mil o un millón, es difícilísimo" (ibíd.: 511). El paso marcial del final contribuye a pensar que colectivización del individuo y pérdida de la identidad coinciden en el desenlace (Jacobs, 1983: 250ss.). El supuesto final utópico está, en realidad, teñido de escepticismo: la incorporación de Biberkopf al conjunto social va acompañada de la idea de que el proceso de formación-integración satisfactoria ha fracasado ("al hombre se le ha dado la Razón, los burros, en cambio, se integran en una corporación" [2007: 511]). Muy lejos ha quedado el *equilibrio* que caracteriza la conclusión de los *Lehrjahre* goetheanos. La *violencia institucional*, de un lado, y la inexistencia de *comunidad de destino* alguna (aquellos en los que el héroe confía

<sup>8</sup> Véase su discusión con el obrero anarquista, en el transcurso de la cual la ideología colectivista de este último, basada en la noción de *solidaridad*, contrasta con el individualismo exacerbado de Biberkopf (ibíd.: 332; v. tmb p. 348).

ciegamente son en realidad desconocidos para él; la conciencia de los otros es opaca para el sujeto) conducen a un tipo de integración y de superación de los conflictos individuales que es insatisfactoria porque supone la pérdida de la identidad y de la autonomía individuales. El precio de la integración es la *desaparición de la personalidad* (Kracauer 2006: 265). La masa reemplaza a la goetheana *comunidad de destino*.

## El auténtico aporte de Benjamin

*Berlin Alexanderplatz* no es una *novela de formación*. Sin embargo, conserva un parentesco estructural y temático con ella. Puede ser entendida como una radicalización escéptica del motivo de la integración social del héroe –que es un factor central e ineludible en el subgénero–. Más aun: como una exacerbación de cierto pesimismo presente ya en novelas del Realismo poético como *Der grüne Heinrich* e (implícitamente) *Der Nachsommer* [El veranillo de San Martín] (1856). La posibilidad de entender la futurista novela de Döblin de este modo se la debemos a Benjamin.<sup>9</sup> También es importante su aporte a los fines de poder defender la tesis de que el *Bildungsroman* es un subgénero histórico, ya acabado (como muy tarde en el contexto de los años anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial). De cualquier modo, creemos que su tesis de que esta novela berlinesa constituye *L'éducation sentimentale* del criminal es incorrecta: supone pensar que la historia de Franz Biberkopf puede ser analizada desde la perspectiva del lukacsiano *romanticismo de la desilusión*. La tendencia en Alemania, en lo que respecta a las novelas que pensamos como último estadio del desarrollo del *Bildungsroman* (*Der Untertan*, *Amerika*, *Berlin Alexanderplatz* et. al.), no parece ser tanto que los héroes crean un mundo interior alienado respecto de la realidad, sino la *demonización* de la sociedad en la que estos se ven obligados a integrarse. No parece tratarse de una cuestión menor, sino de un rasgo anticipatorio en términos históricos (lo

<sup>9</sup> Esto es lo que no logra ver Jacobs, quien rechaza sin más la pertenencia de *Berlin Alexanderplatz* al subgénero novelístico, dejando así de lado la importante constatación de Benjamin (que cita en nota al pie) ("*Berlin Alexanderplatz* [...] no es una recuperación o continuación del *Bildungsroman*. Los paralelismos estructurales con este modelo, reconocibles en el libro de Döblin, no alcanzan para entenderlo en un sentido significativo como el ejemplo de una nueva variante, moderna, del tipo novelístico tradicional" [1983: 251]).

cual, a su vez, permite pensar que *Die Blechtrommel*, por poner un ejemplo, no es sino un nuevo relato crítico de una tendencia que ya había sido advertida mucho antes: la novela de Grass es demasiado tardía como para postular que el subgénero concluye con ella).

## Bibliografía

### Fuentes

Döblin, Alfred (2007), *Berlín Alexanderplatz*. Ed. y trad. de Miguel Sáenz. Madrid, Cátedra.

### Bibliografía secundaria

Benjamin, Walter, (1972) "Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz". En: *Gesammelte Werke* III. Suhrkamp, Fráncfort d.M., pp. 230-236.

Jacobs, Jürgen (1983 [1 ed. en al. 1972]), *Wilhelm Meister und Seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. Múnich: Wilhelm Fink.

Jauss, Hans Robert (1989), "The Literary Process of Modernism. From Rousseau to Adorno". En: *Cultural Critique* 11: 23-61.

Kocka, Jürgen (1995), "The Middle Classes in Europe". En: *The Journal of Modern History* 67/4: 783-806.

Kracauer, Siegfried (2006 [1 ed. en al. 1926]), "El ornamento de la masa". En: *Estética sin territorio*. Ed. y trad. de Vicente Jarque. Cajamurcia, Valencia, pp. 257-274.

Lukács, György (1971), *Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Edhasa, Barcelona. Mayer, Gerhart (1974), "Zum deutschen Antibilungsroman". En: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*: 41-64.

Muschg, Walter (2007), "Epílogo del editor alemán". En: Döblin, Alfred, *op. cit.*, pp. 51-70.

Neumann, Gerhard (1985), "Der Wanderer und der Verschollene. Zum Problem der Identität in Goethes *Wilhelm Meister* und in Kafkas *Amerika-Roman*".

En: Stern, J. P. y J.J. White (eds.), *Paths and Labyrinths*. Nine Papers read at the Franz Kafka Symposium held at the Institute of Germanic Studies on 20 and 21 October 1983. London, University of London, pp. 43-65.